



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem
Área de concentração em Literatura Comparada

PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

**FIGURAÇÕES DO SUJEITO NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO E
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

**NATAL – RN
2016**

PEDRO FERNANDES DE OLIVEIRA NETO

**FIGURAÇÕES DO SUJEITO NO ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO E
ANTÓNIO LOBO ANTUNES**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGeL) do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura e Memória Cultural
Orientador: Prof. Dr. Derivaldo dos Santos

**NATAL – RN
2016**

Seção de Informação e Referência
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Oliveira Neto, Pedro Fernandes de.

Figurações do sujeito no romance de José Saramago e António Lobo Antunes / Pedro Fernandes de Oliveira Neto. - Natal, 2016.

447 f. : il.

Orientador: Derivaldo dos Santos.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem.

1. Sujeito - Tese. 2. Figuração – Tese. 3. José Saramago – Tese. 4. António Lobo Antunes - Tese. I. Santos, Derivaldo dos. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. *Figurações do sujeito no romance de José Saramago e António Lobo Antunes*.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGeL) do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte para obtenção do título de Doutor em Estudos da Linguagem, área de concentração Literatura Comparada.

Defendida e aprovada em 15 de fevereiro de 2016.

Prof. Dr. Derivaldo dos Santos
Orientador (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Profa. Dra. Maria Aparecida da Costa
Examinadora externa (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)

Prof. Dr. Fábio Mário da Silva
Examinador externo (Universidade de Lisboa / Universidade de São Paulo)

Profa. Dra. Marta Aparecida Garcia Gonçalves
Examinadora interna (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Prof. Dr. Francisco Fábio Vieira Marcolino
Examinador interno (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)

Aos meus pais, porque ser sujeito é buscar

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Derivaldo dos Santos, leitor atento, condutor nessa trajetória e quem nunca se ateve ao fechamento sobre a liberdade de escrita.

À CAPES, pela concessão da bolsa no início deste estudo.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. *Figurações do sujeito no romance de José Saramago e António Lobo Antunes*.

RESUMO

Entre as diversas questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário, este estudo prefere a de perscrutar acerca de como o tema é figurado no romance; isto é, como se constitui e se apresenta entre as aporias do romanesco, que relação mantém com o externo ao texto (a história, a sociedade), no que interfere na construção da narrativa e na forma do romance, quais questões suscitam, são algumas proposições envolvidas numa leitura que compreende *Todos os nomes*, de José Saramago e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. Esses romances foram elegidos porque se relacionam, respectivamente, a duas das principais correntes da forma romanesca: um mais integrado ao viés objetivo e outro à tradição subjetiva. Sem abolir especificidades, mas ciente que essa não é uma relação dicotômica por compreender que o hiato entre as duas formas se resume basicamente a uma *maneira de percepção* diversa do romancista sobre a realidade, este estudo se alimenta das duas posições no intuito de lidar com especificidades igualmente diversas de figuração do sujeito no romance. Assim, este estudo dividiu-se nos três momentos ora designados: (1) revisar sobre como o romance tem construído uma concepção de sujeito desde a ruptura mantida com a epopeia. Essa revisão privilegia três momentos da história do romance: a epopeia, a verve realista do século XIX e o romance impulsionado pelas novas formas dos anos 1920. Esse exercício é intermediado pelas leituras de Kryszewski (2007), Lucács (2009), Zérafra (2010), Candido (2007), Rosenfeld (1996), Adorno (2003), Benjamin (2012) entre outros; (2) ler *Todos os nomes* e perscrutar o exercício das personagens centrais do romance – o Sr. José, a mulher desconhecida, o conservador, a senhora do rés-do-chão direito e o espaço da Conservatória por compreendê-la coadjuvante nesse universo; (3) a partir desse mesmo exercício, a leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura* perscruta as figuras de Luís Filipe, Margarida, Amélia, Ana Maria e Maria Clara. Entre as interseções alcançadas na relação entre as duas obras está a compreensão de que o romance se exercita como artefato de conhecimento sobre sujeito e usa a personagem como figuração sobre suas posições ocupadas na contemporaneidade; são obras que compreendem a iminência do fim de uma civilização pela forma avariada de coletividade e vida tornada repetição invariável. E expõe ao menos duas formas de ruptura dessa condição catastrófica: o sujeito é ação e deve *sair* para o mundo (José Saramago); a desordem não apenas social é individual e o sujeito é *espera* enquanto remenda situações possíveis de compreender o estágio de degradação do homem (António Lobo Antunes). São obras responsáveis por reafirmar o interesse do romance nas existências mais arredias e silenciosas por entenderem que nelas esconde-se uma capacidade de reanimação da existência e é tarefa do romancista revelá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Sujeito. Figuração. José Saramago. António Lobo Antunes.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. *Figurations of the subject in the novels by José Saramago and António Lobo Antunes*.

ABSTRACT

Among the several questions about the subject and its occurrences in the literary text, the present study intends to search how this theme is represented in the novel; that is, how it is built and represented in the aporias of the romanesque, the relationships it maintains with what is external to the text (history, society), in what it interferes in the narrative construction and in the form of the novel and which questions they arise, are some of the propositions involved in a reading of *All the Names*, by José Saramago and *Não entres tão depressa nessa noite escura*, by António Lobo Antunes. These novels have been chosen because they are related, respectively, to two of the main trends about the form of the novel: one more integrated to an objective view and a second one more integrated to a subjective tradition. Without abolishing the specificities, but aware that the relationship between the subjective and the objective is not a dichotomy because the gap between these two forms is basically the novelist's distinct *way of perception* about reality, these two different positions are considered in order to deal with equally diverse specificities of the figuration of the subject in the novel. Thus, this thesis is divided in three following parts: (1) a review of how the novel has built a conception of subject since the rupture with the epic. This review privileges three different moments in the history of the novel: the epic, the realist verve of the 19th Century and the novel moved by the 1920s new forms. This exercise is helped by the readings of Kryszinski (2007), Lucács (2009), Zérafra (2010), Candido (2007), Rosenfeld (1996), Adorno (2003), Benjamin (2012) among others; (2) reading *All the Names* and peering into the main characters of the novel – Senhor José, the unknown woman, the registrar, the right ground floor lady and the space of the Central Registry that is taken as a support in this universe; (3) considering the aforementioned exercise, the reading of *Não entres tão depressa nessa noite escura* peers into the characters Luís Filipe, Margarida, Amélia, Ana Maria e Maria Clara. Among the intersections between the two books, there is the understanding that the novel is an artifact of knowledge about the subject as a figuration of its positions occupied in the contemporary world; both books understand the imminent end of a civilization by the damaged collectivity and life becoming invariable repetition. At least two other different means of rupture with this catastrophic condition are exposed: the subject is action and has to *face* the world (José Saramago); the non-exclusively social disarray is individual and the subject is *the waiting* while he mends the possible situations to understand human degradation (António Lobo Antunes). Both books are responsible for reaffirming the interest of the novel in the most reluctant and silent existences, once they understand these existences hide an ability of reanimation whose revelation is a task of the novelist.

KEYWORDS: Subject. Figuration. José Saramago. António Lobo Antunes.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. *Figuraciones del sujeto en la novela de José Saramago y António Lobo Antunes*.

RESUMEN

Entre las diversas cuestiones sobre el sujeto y sus incidencias en el texto literario, esta investigación prefiere la de investigar acerca de cómo el tema es figurado en la novela; es decir, cómo se constituye y se presenta entre las aporías del novelesco, que mantiene relación con el externo al texto (la historia, la sociedad), en el que interfiere en la construcción de la narrativa y en la forma de la novela, que cuestiones suscitan, son algunas proposiciones involucradas en una lectura que comprende *Todos los nombres*, de José Saramago y *No entres tan deprisa en esta noche tan oscura*, de António Lobo Antunes. Esas novelas fueron elegidas porque se relacionan, respectivamente, a dos de las principales corrientes de la forma novelesca: una más integrada al sesgo objetivo y otra a la tradición subjetiva. Sin abolir especificidades, pero conscientes de que esa no es una relación dicotómica por comprender que el hiato entre las dos formas se resume básicamente a una *manera de percepción* diversa del novelista sobre la realidad, este estudio se alimenta de las dos posiciones con el fin de lidiar con especificidades igualmente diversas de figuración del sujeto en la novela. Así, este estudio se dividió en los tres momentos ahora designados: (1) revisar sobre cómo la novela está construyendo una concepción de sujeto desde la ruptura mantenida con la epopeya. Esa revisión privilegia tres momentos de la historia de la novela: la epopeya, la vivacidad realista del siglo XIX y la novela impulsada por las nuevas formas de los años 1920. Ese ejercicio es mediado por las lecturas de Kryszewski (2007), Lucács (2009), Zérafra (2010), Candido (2007), Rosenfeld (1996), Adorno (2003), Benjamin (2012), entre otros; (2) leer *Todos los nombres* e investigar el ejercicio de los personajes centrales de la novela – Don José, la mujer desconocida, el conservador, la anciana del entresuelo derecha y el espacio de la Conservaduría por comprenderla coadyuvante en ese universo; (3) a partir de ese mismo ejercicio, la lectura de *No entres tan deprisa en esta noche tan oscura* investiga las figuras de Luís Filipe, Margarida, Amélia, Ana Maria e Maria Clara. Entre las intersecciones logradas en la relación entre las dos obras está la comprensión de que la novela se ejerce como un artefacto de conocimiento sobre sujeto y utiliza el personaje como figuración sobre sus posiciones ocupadas en la contemporaneidad; son obras que comprenden la inminencia del fin de una civilización por la forma averiada de la colectividad y vida convertida en repetición invariable. Y expone al menos dos formas de ruptura de esa condición catastrófica: el sujeto es acción y debe salir al mundo (José Saramago); el desorden no sólo social es individual y el sujeto es *espera* mientras remienda situaciones posibles de comprender la fase de degradación del hombre (António Lobo Antunes). Son obras responsables por reafirmar el interés de la novela en las existencias más ariscas y silenciosas por comprender que en estas se esconde una capacidad de reanimación de la existencia y es tarea del novelista revelarla.

PALABRAS CLAVE: Sujeto. Figuración. José Saramago. António Lobo Antunes.

SUMÁRIO

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES.....	11
PRIMEIRA PARTE: O SUJEITO ENTRE OS TEMAS E OBSESSÕES DO ROMANCE CONTEMPORÂNEO	28
1. As transformações do romance e implicações sobre o tema do sujeito.....	29
2. O sujeito ou desde sempre uma das obsessões do romance	44
3. O sujeito no romance contemporâneo (José Saramago e António Lobo Antunes)	56
SEGUNDA PARTE: SOBRE O SUJEITO EM JOSÉ SARAMAGO (A propósito de <i>Todos os nomes</i>)	78
1. E este <i>Todos os nomes</i> ?	79
2. A Conservatória do Registo Geral ou o sujeito vai para o espaço	89
3. O Sr. José e os preparativos para a busca	117
4. O Sr. José diante da esfinge ou perceber-se nas coordenadas do percurso	147
5. A busca é a razão para encontrar-se	161
6. A busca é um exercício de aprendizagens	179
7. A mulher desconhecida ou o começo do fim da busca	199
8. O fim de uma busca é o princípio de outra	220
TERCEIRA PARTE: SOBRE O SUJEITO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES (A propósito de <i>Não entres tão depressa nessa noite escura</i>)	240
1. <i>Não entres tão depressa nessa noite escura</i> e o romance de António Lobo Antunes	241
2. Luís Filipe é o fim e o princípio	272
3. Margarida, sujeito à margem ou a história que atravessa.....	296
4. Adelaide é o centro	314
5. Amélia, para quê libertar-se? Para, de novo, resignar-se	332
6. Ana Maria, o outro pelo qual me vejo ou um mundo de aparências	351

7. Maria Clara, <i>eu-às-vezes</i> e as labirínticas complexidades do sujeito	369
ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES	416
BIBLIOGRAFIA	430
1. Obra de José Saramago	430
2. Obra de António Lobo Antunes	432
3. Sobre a obra de José Saramago	433
4. Sobre a obra de António Lobo Antunes	435
5. Obras gerais (citadas na tese)	436

PRIMEIRAS CONSIDERAÇÕES

Parte da produção romanesca é produto de uma subjetividade e estabelece para si, eletivamente ou não, uma concepção de sujeito que aí se posiciona como matéria de experimentação simbólica ou de representação de um determinado ponto da realidade histórico-social, compreendendo que este gênero se constitui entre o labor estético a aproximação com seu mundo imediato. Ao considerarmos *em parte*, compreendemos, evidentemente, que esta não é uma concepção única; por exemplo, é notório, e, portanto, não desprezível, o esmero com o qual escritores como Gustave Flaubert se detiveram em obter um romance baseado no desprendimento da subjetividade e no desenho muito bem talhado da objetividade. Sem querer problematizar ou discutir, porque não é o caso, a posição do autor de *Madame Bovary* é paradoxal porque, mesmo com todo *distanciamento* oferecido pela sua obra, verifica-se que ela tenha sido resultada (porque, afinal de contas toda obra assim é) de uma posição subjetiva. Ou, se quisermos ser mais pontuais, podemos mesmo dizer que o romance como artefato de comunicação (por ser constituído pela narrativa) se faz por um sujeito da enunciação, o *que fala*, conforme tem sido distinguido pelas teorias linguísticas (cf. HAMBURGER, 1986)¹. Numa hipótese possível de ser considerada, o *fingimento* poético como ficou explicitado na poética de Fernando Pessoa alcança sua atuação também na forma narrativa flaubertiana e de seus sucessores, uma vez que, anterior ao esmero da objetividade, prevalece a posição de um *eu* sobre o mundo, os outros indivíduos e as coisas. Isto é, para todos os efeitos, o sujeito sempre esteve como ponto de partida, intercurso e chegada de toda narrativa.

Mas, isso não é o caso de dizer que um potentado da subjetividade sirva para um apagamento da relação entre a obra literária com a realidade social. A leitura crítica que Michel Zérafra desenvolve em *Romance e sociedade* (1971) acerca das relações entre esses os termos é esclarecedora, e dela partilhamos: por diversa que seja, *forma objetiva* ou *forma subjetiva*, o romance permanece ligado à experiência social. E acrescentamos: uma ou outra forma são produzidas por uma posição-sujeito. Trata-se de uma implicação dialética: a subjetividade e a objetividade coparticipam no enforme do romanesco. Esta é uma condição intrínseca ao próprio estatuto da narrativa: algo contado por alguém sobre si ou sobre o outro para si ou para o outro. Basta observar o conjunto de gestos narrativos

¹ As datas, toda vez que aparecerem no desenvolvimento deste texto, referem-se ao ano da edição citada na bibliografia e não meramente ao ano de publicação original das obras citadas.

que nos acompanha desde o alvorecer da humanidade, quando a nossa comunidade não dispunha sequer dos códigos da escrita e nem do domínio articulado da linguagem; o simples desenho de um homem em ação sobre os animais numa pintura rupestre qualquer – na reprodução de um episódio corriqueiro de seu tempo, como a caça – denota a presença de um sujeito representado por outro e ocupando uma posição na narrativa bem como a ação representada *refere-se* a um componente da realidade externa à representação.

O sujeito, e este é o lugar a partir do qual pensamos e adotamos neste estudo, também se mostra pelo viés da *figuração* ficcional, isto é, como matéria da ficção. Na literatura, os termos são simultaneamente produtos de uma compreensão sobre o mundo externo ao texto e da imaginação criativa do autor². Nesse caso, a categoria (tal como tomamos aqui) é, por vezes, tornada pelo romancista enquanto paradigma para a construção de um pensamento sobre o homem e a existência, seja acerca das maneiras de ser e estar no mundo, seja a visão para uma nova feição estética e discursiva cujo interesse esteja sobre a ideia de refiguração da narrativa. Antecipamos, então, que os dois romances considerados neste estudo como campos principais de investigação sobre esse tema – *Todos os nomes*, de José Saramago e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes – preenchem respectivamente essas duas possibilidades de *atuação* do sujeito no romance contemporâneo.

Terá sido com o aparecimento do romance, a forma narrativa supostamente melhor acabada, não apenas pelo pleno domínio da escrita mas pela capacidade de articulação entre os planos externos e internos que denotam lugares e formas de ser e estar no mundo, que o sujeito se tornou tema, forma e obsessão específicas para o romanesco. Também sua constituição enquanto categoria no âmbito do pensamento histórico, social, filosófico e psicanalítico contribuiu, de toda maneira, para seu alojamento no centro das preocupações estéticas contemporâneas. Talvez porque nesse tempo, “o processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance”, como pensa Lukács em *A teoria do*

² Mais que isso, o conceito de *figuração* conforme estudado por Carlos Reis (2014) adota uma perspectiva integradora dos aspectos contextuais, semióticos, retóricos, narratológicos, semânticos, ontológicos e pragmáticos, que em sincretismo, compõem a figura ficcional. Trata-se, portanto, de um conceito cuja base geral se constitui pela correlação de vários campos do saber; e é adotado pela narratologia por esta compreender o texto literário como *integração* de saberes. O processo de figuração das personagens, por exemplo, revela-se na análise sobre as plurissignificações que o componente alcança no âmbito das relações e movimentos entre o interior o exterior correlato do sistema narrativo.

romance – tenha sido o da “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo [à sua interioridade tal como expõe o romance de natureza subjetiva], o caminho desde o opaco cativo numa realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento” (2009, p.82).

A literatura e, substancialmente, o romance terá descoberto, ao seu modo – repetimos as palavras de Milan Kundera em *A arte do romance* (2009) –, por sua própria lógica e com melhor precisão, os diferentes aspectos da existência: um deles, a passagem do sujeito do lugar de subordinação, sujeição, ao seu contrário, processo que se constitui desde Homero e que alcança uma instância problematizada no advento das formas narrativas contemporâneas. O que nos leva a crer que, não somente os dispositivos dos principais campos do saber são os responsáveis pelo estágio de revisão constante sobre papel do sujeito até se consolidar como um dos centros de discussão do pensamento moderno e contemporâneo; também a literatura, desde sempre, cumpriu uma tarefa considerável nesse processo, embora só muito tardiamente os estudos literários tenham sido confrontados com essa questão. Wladimir Kryszinski em *Dialéticas da transgressão* (2007), por exemplo, assunta que o tema nesse âmbito aparece com os estudos conduzidos por Bakhtin sobre a obra de Dostoiévski (*Problemas da poética de Dostoiévski*) e Rabelais (*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*). Atualmente, por todo crédito que fazemo-nos reconhecer pelo teórico russo de que a linguagem e o conteúdo da literatura têm sua origem fundamentalmente no social, e na sociedade os indivíduos estão num mesmo espaço de uma pluralidade de discursos, temos que o sujeito inscrito no texto literário é um de seus temas essenciais, o que não exclui, de nenhuma maneira – e talvez mais avive – essa relação do romance com o conteúdo social.

Contemporaneamente, o sujeito, pela natureza particular e universal que o abarca, é a uma *possibilidade* singular e múltipla, logo favorável ao romance no seu trabalho de reconhecimento do homem e dos seus meandros. Também a literatura não apenas reflete, mas significa, isto é, propõe outras fundações à instância extratextual e estas, numa sociedade marcada pela individualidade, têm maior realização pelas perspectivas e conteúdos do *eu*, de ordem mais da imaginação criadora, isto é, o que pensam e sentem os sujeitos tem maior penetração social, que a visão distanciada, objetiva e interpretativa sobre determinadas situações. É este, portanto, um fluxo do próprio movimento do tempo; desde a ascensão do indivíduo (do romantismo à modernidade, da sua autonomia à sua fragmentação e insignificância, conforme Compagnon, 2010), “já não se lê no próximo

uma história coletiva, e então o escritor só pode dizer do mundo aquilo que sabe em relação a si” (CALVINO, 2015, p.34).

Tratar da discussão sobre o sujeito a partir da literatura logo se mostra um exercício necessário, uma vez que boa parte dos estudos sobre o sujeito tem se distanciado da natureza do texto literário, se concentrado na ideia de sê-lo apenas como elemento exemplificador para o tema e confiado seu entendimento à preocupação apenas de outros campos do saber. Isto é, a partir de determinada matriz teórica se verifica no texto literário a *forma* como é representado. Não desprezamos essa possibilidade, mas é preciso e necessário, sobretudo no contexto da literatura em perigo (TODOROV, 2009), compreender esta enquanto campo de “reflexão” e “problematização” sobre questões concernentes à ordem da relação homem-sociedade, visto que sua natureza é constituída com esses dois polos, “no centro de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características” (p.22). Isto é, se não podemos dizer que a literatura se configura num campo do saber no sentido tradicional e racionalista com que a compreensão tem se formado em torno da ideia de *campo do saber*, podemos dizer que ela é responsável por interrogar sobre aquilo que fomos, somos e vimos nos tornando.

A autonomia do sujeito, se a princípio pode ter representado uma unidade mais ou menos fixa, porque como vamos questionar no âmbito da primeira parte deste texto (designadamente o de reflexão sobre o objeto deste estudo e matéria embrionária nessas primeiras considerações), parece-nos que essa unidade não foi algo assim tão centrada e coesa como sondam os estudos sobre o processo de dinamização da categoria. E essa constatação melhor se apresenta no interior da literatura. Isso faz desse elemento um espaço através do qual se cruza e convive uma multiplicidade de divergências, como se, a partir de determinado momento da sua história, estivesse nele os caminhos para uma compreensão do homem no mundo e, conseqüentemente, de seu *hábitat* social; pela literatura ganha interesse se pensar em categorias do eu, do indivíduo, do inconsciente, da interioridade, da identidade, da alteridade, do ser etc. De modo que o romance, enquanto elaboração do pensamento, em momentos diversos da própria ciência, seja a psicanálise, as ciências sociais, a antropologia, entre outras, terá servido de subsídio retórico para a compreensão das subjetividades e seus trânsitos, bem como para a elaboração do pensamento e de uma cartografia dos modos de ser e estar do sujeito. A pergunta é: se tais áreas consomem esse tema e a literária? Por que só pensá-lo como campo subordinado ao discurso acadêmico e científico? Onde está sua autonomia de reflexão ou sua natureza de intelecção sobre o homem e a sociedade?

É notável que no universo da literatura moderna e contemporânea o termo assume a dianteira como tema e forma de modo a interferir na própria ressignificação do romance e sua função social. Decerto, embora a história do homem e a das formas artísticas pareçam correr de maneira distinta, é necessário pensar que ao menos esse tema é um dos que promovem a influência de uma sobre a outra; alcança o limite de redefinir o lugar transgressor da literatura. Não que apenas o mundo externo sirva de modelo ao romance, mas sua matéria e sua estrutura, sim, lhe interessam e são ampliadas pelo exercício imaginário que propõe apalpar o ofuscado pelo caos da realidade. A literatura pode (e deve) ser designada, por isso, também como um campo do saber sobre o homem, a realidade e seu tempo como terá muito bem observado Roland Barthes, em *Aula* (1978).

A natureza da subjetividade melhor tem se mostrado pela literatura porque, enquanto a ciência tem a necessidade de excluir determinados modos de pensar em detrimento da objetividade, das regras internas do seu campo de atuação e dos parâmetros conceituais que lhe sustém, a literatura não; ao se beneficiar principalmente da linguagem, ela busca comportar em si todas as possibilidades por mais diversas e divergentes que sejam. Assim, qualquer visão que venha se constituir como coerente sobre o sujeito na literatura parece ser uma que alcance o limite da dialética e, logo, a aceitação integral das ambivalências constituídas no âmbito desse universo e que em grande parte dos saberes laterais encontram-se resumidas à compreensão dos conceitos estanques, das formulações de mão única que geralmente desprezam determinadas questões muitas vezes fundamentais para o pensamento literário.

O romance é, por excelência, interpretação; acolhe o pensamento do romancista sobre o mundo e sobre si. Embora não venha ser este o foco para as discussões, não é demais recuperar o entendimento de que é na e pela linguagem que melhor o sujeito se constitui e se mostra em suas contradições e ambivalências. E, por isso, o romance se apresenta como campo fértil para verificar os gestos, as formas e modos de ser e estar no mundo em contextos distintos visto que experiencia o mundo vivido através da diversidade de formas e práticas languageiras; há aí várias possibilidades de verificação da constituição sobre o tema do sujeito, conseqüentemente, sua compreensão enquanto categoria e a observação acerca de seus elementos enformadores. Podemos entrevê-la pelo lugar do escritor e seu processo de manipulação da escrita, pelo narrador e sua posição no interior da narrativa, pelo tema do romance, pela composição e ação das personagens. No caso específico desta tese, nos guiamos a partir dessas três últimas possibilidades uma vez que nosso intuito se compõe numa investigação por dupla via:

como a personagem é modo de figuração do sujeito e como o romance contemporâneo constrói uma compreensão sobre esse elemento.

Da maneira como compreendemos o romance – enquanto espaço de reflexão e refração sobre determinados temas acerca da relação homem-sociedade –, somos inclinados à leitura, a partir do dispositivo de *figuração*, do ser ficcional como *realidade fabricada*, isto é, sua estrutura tem por base a estrutura do real, o que, até certo ponto é externo ao universo ficcional, “operada” no liame do discurso. Este conceito começou a ser elaborado a partir da compreensão sobre a personagem em *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*; muito embora o enfoque nessa ocasião tenha se restringido mais nos aspectos de construção do elemento narrativo, a conclusão da personagem nesses termos aponta para uma reflexão sobre a dinâmica do sujeito no campo literário. Além dos motivos apresentados, eis outro que justifica termos eleito neste estudo novamente a mesma categoria narrativa para análise.

O termo apresentado no estudo publicado em 2012 fundamenta-se nas reflexões de Antonio Candido (2007) e Mikhail Bakhtin (2010a) – e é sustentado pelos demais teóricos que comungam da relação literatura e sociedade – quando os dois estudiosos enfatizam que o romance se caracteriza pela redução, no sentido de apropriação e transformação da externalidade do mundo na construção da sua forma, outro universo *influenciador* do universo a qual recorre. Também é produto da compreensão de José Saramago, para quem a personagem do romance designa um lugar do sujeito no mundo e este é ente constituído de elementos e valores característicos do homem e seu tempo, o que faz toda obra literária ser um convite a ação. Em *Todos os nomes*, por exemplo, o Sr. José, ainda que incorpore a *inexpressividade* com a qual tem sido definida o sujeito na atualidade, não deixará de se deslocar dessa posição em busca do desconhecido. Aos olhos desse escritor, existir é agir sobre o mundo e assim concebe o objeto literário.

Desse lugar, uma relação com o sujeito nos termos da literatura de António Lobo Antunes nos parecerá distanciada, visto que do seu universo romanesco se depreende, à primeira vista, como um *oposto* à concepção construída / defendida pelo romance saramaguiano. Para ele, o homem é sempre um ente cujos valores estão em contínua crise, o que, à primeira vista, o impossibilita à ação sobre o mundo. Isso se dá, em parte, por uma visão desencantada sobre a realidade e por certa incapacidade de acreditar no homem como *força redentora*. O fim das utopias não deixou sobrar nenhuma possibilidade de que um dia seremos melhores. Será? Fiquemos por enquanto com a compreensão de que esse romancista adota uma perspectiva subjetiva, na qual o sujeito é sempre atravessado

pela dor da perda e do desamparo. Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* todas as personagens de uma família têm suas existências abaladas pela perda do patriarca. A morte do pai é a confirmação sobre ruína da casa, por exemplo.

Mas, Saramago mesmo bebendo da fonte do romance tradicional, de perspectiva social, objetiva e crença inabalável no homem, não tem sua personagem reduzida a um tipo ou marionete pedagógica, assim como António Lobo Antunes não a reduz a mero fluxo de consciência; nos dois romancistas, o que se verifica são formas distintas de apreensão, apresentação e compreensão da realidade; logo, os indivíduos assumem posições diferentes e construções próprias, o que nos permite ter uma visão mais acurada sobre o tema a partir dos dois principais modos de apresentação do romanesco. Nos dois escritores as personagens são igualmente verdadeiros caracteres responsáveis por relevar questões diversas sobre o mundo *vivido*, isto é, o mundo *fora* da ficção.

Também pela via dos termos *realidade fabricada* essa aproximação nos é oferecida. Isto porque, mesmo quando o escritor se propõe a mostrar o homem em seu nada, partimos do pressuposto de que reside aí uma concepção orientada da pessoa humana que lhe inspirou e intui seu olhar sobre o mundo concreto; não que este estudo se dedique à reflexão sobre a relação personagem-pessoa, mas, o histórico, o social e, conseqüentemente, o individual, categorias com as quais esta abordagem adotada dialoga, de uma forma ou de outra, repetimos, colocam em cena essa dialética. A personagem vive sob o signo do homem em seu tempo e por ela, acreditamos, é revelada não a *verdade* do sujeito – ou ao menos essa não é uma busca definitiva do romance – mas as possibilidades de verdade da subjetividade como meio de conhecimento do mundo; afinal, no romance, matéria imaginária do / e mundo, é “o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia do relato” (REIS, 2013, p.256).

A personagem é, em linhas gerais, uma forma pela qual o romancista experimenta o mundo, único gesto de “força totalizante”, para reaver os termos propostos por Michel Zérafra em *Pessoa e personagem* (2010), pelo qual as verdades e as aparências são redimensionadas por ângulo diverso. Ela representa não apenas uma função, ou estado, ou condição, é principalmente ações, assume para si e para outrem o conflito com o mundo, em relação ao seu modo de ser e estar e de seus valores. É ela um olhar *circumspecto*, no sentido proposto por Alfredo Bosi (1999) quando analisa como se configura o olhar de Machado de Assis sobre os sujeitos e as situações que enformam sua narrativa; este é o olhar que visa não somente a nuance ou o detalhe, mas todo o entorno, até onde alcança o olhar do *próprio* romancista; tal exercício atenta para uma *polivalência*

do eu capaz de dividir-se em posições diversas e de dentro dessas posições dizer dos sujeitos e suas *formas no mundo*.

É esse entendimento que conduz para a demarcação das literaturas produzidas por José Saramago e António Lobo Antunes como espaços diferenciados onde as questões sobre o sujeito na contemporaneidade³ são refundadas. Uma visita ao nascimento das primeiras manifestações literárias da cultura ibérica, como as cantigas trovadorescas, as peças de teatro, a singular epopeia construída por Luís de Camões, a leva das produções lírica e romanesca, atesta que, em todas elas, vigora como condição actancial ou passiva a figura do sujeito; lugar que nos dois autores contemporâneos será transformado em força criativa, ora temática, ora condição estético-formal tal como observadas por este estudo. A obra dos dois escritores, herdeira de uma tradição (ELIOT, 1989), está em consonância com o conjunto das preocupações correntes na literatura contemporânea e assume, pelo destaque que ocupa, o carácter impulsionador para as estéticas *em processo* como a das literaturas *em curso* ou produzidas depois de suas obras, claro, porque a obra desses dois autores alcançou o lugar de referência no contexto literário universal. Provam isso o fato de José Saramago ter sido Prêmio Nobel de Literatura em 1998, enquanto António Lobo Antunes tem uma obra que em Portugal está entre as mais traduzidas no mundo.

Saídos de um período dos mais conturbados da história portuguesa contemporânea – um regime ditatorial que foi posto abaixo em 1974, um fatídico projeto de colonização que chegou ao fim na mesma época, uma revalidação do *status quo* nacional com a

³ Ao longo deste estudo este é um termo utilizado de maneira diversa, ora como determinação sobre a conjuntura histórica a que nos referimos ao designar o conceito de sujeito preocupação neste estudo ora ao utilizar como determinação sobre o romance, campo onde nos situamos; e, pela amplitude do termo, seja porque cada temporalidade é constituída de uma contemporaneidade seja porque a contemporaneidade pode se confundir com esse presente inapreensível, faz-se necessário delimitar sobre o que compreendemos quando assim nos referimos. No caso em que o termo estiver em correlação com a noção histórica, é porque temos em mente a ideia já sedimentada de que a contemporaneidade, no Ocidente, é determinada desde os primeiros instantes da Revolução Francesa em meados do século XVIII; isto é, o período marcado pela assunção do capital como regime a que as sociedades estão submetidas. Poderíamos empregar essa noção para o tempo do romance uma vez que este tem sua construção integrada à força das expressões históricas, sociais e do pensamento; entretanto, pelas formas comuns às contempladas neste estudo, parece conveniente nos valermos de outro critério, o de designação estética, isto é, como quando a forma romanesca alcança uma de suas maiores revoluções desde a consolidação como gênero predominante, quando da ruptura com a epopeia. Assim, quando o termo for designado em relação ao romance, parece pertinente aceitá-lo, primeiro, no âmbito universal, como o romance a partir dos anos 1920, e no âmbito da literatura onde estão situados José Saramago e António Lobo Antunes, quando o romance português rompe com o ideário neorrealista, depois dos anos 1950 (cf. REAL, 2012) e lido por alguns críticos como o instante favorável à operação das forças do pós-modernismo no âmbito do romanesco (cf. ARNAUT, 2002).

entrada do país para o bloco da União Europeia –, José Saramago e António Lobo Antunes integram o rol de escritores que estabeleceram eletivamente entre os diversos temas que terão dado forma pelas suas literaturas o da formação da identidade portuguesa. Embora haja um entendimento variado entre os contemporâneos sobre quais temas devam servir ao romance e muitos terão manifestado a crítica de que é necessário, a título de uma oxigenação do romance nacional, que a literatura se distancie desse *tour de force*⁴, o tema da identidade portuguesa não se resume, por exemplo, ao contexto do qual emerge a literatura do grupo pós-74; ele toma amplitude desde quando Camões se pôs a cantar os feitos dos navegadores nas Grandes Navegações e neste caso específico se constitui num ponto particular no interior das discussões sobre o sujeito. Isso quer dizer que a forma como os dois escritores põe em causa o tema não os limitam às linhas da história de seu país, mas a partir delas buscam refletir sobre uma questão que é de âmbito universal: os modos de ser e estar do sujeito.

Haverá situações específicas quase incapazes de serem desvinculadas dos movimentos da história portuguesa, afinal toda obra é em parte produto de seu tempo, mas uma leva de outros textos acadêmicos que, dada sua extensão seria inviável citá-los um a um como se uma análise acurada de um estado da arte, já terá dado conta. Fique registrado que, em torno das duas literaturas em questão, os estudos têm se dedicado extensivamente sobre como o tema da formação do sujeito português, isto é, sua identidade, é elaborada pelos dois romancistas; o mesmo ocorre sobre determinadas *formas-sujeito*, tais como a mulher, o negro, o retornado, o gay. Sem desmerecer esses lugares, mas sim por compreendermos sobre a universalização do tema nos dois escritores, isto é, a compreensão acerca das novas coordenadas constituintes do sujeito, ainda pouco ou quase não exploradas pelas leituras críticas, é que pretendemos retornar às suas literaturas não pela via comum das identidades e da formação em curso da nacionalidade portuguesa, por exemplo⁵. De certo modo, esta é uma das contribuições a que se presta este estudo: ampliar aquilo que se estudou sobre a obra dos dois autores, e

⁴ A questão é sugerida por Ana Paula Arnaut em *Post-modernismo no romance português contemporâneo*, é citada indiretamente por Miguel Real em *O romance português contemporâneo*, e registrado pela matéria “Hijos de la Revolución del 74”, de Antonio Jiménez Barca, publicado no jornal *El País* em 3 de maio de 2014.

⁵ De toda forma, o leitor tem, no desenvolvimento deste estudo e na bibliografia, o registro sobre as produções acadêmicas em torno da obra dos dois escritores cotejados neste estudo. Não se trata de uma triagem que esgota a quantidade de trabalhos dessa natureza; nossa atenção esteve voltada para aqueles que estiveram ao nosso alcance e cujo texto, de maneira direta ou indireta, se aproximam ou se interseccionam às discussões aqui tratadas.

sendo outra linha de estudo proposta, a de compreender o sujeito enquanto tema e força formativa do romance, instaurar outras possibilidades de leitura. É evidente que compreendemos o trabalho da arte enquanto feição representativa de seu contexto de origem; ele, de certa maneira, terá contribuído para o amadurecimento do conceito-tema do sujeito e se constitui como um dos motivadores para no interior da narrativa movimentar uma rede semântica cujo sentido acaba por fazê-lo fundamental na construção do romance. Mas não é para ficar apenas no âmbito das especificidades que queremos filiar este estudo. Somos movidos pelo interesse de compreender a produção dos escritores num âmbito universal sobre os novos fluxos e trânsitos do sujeito, da mesma forma que Miguel Real (2012) compreende não ser mais considerável, nos dias atuais, com o panorama diverso da literatura em Portugal e as aberturas de fronteiras entre países (e esse é um caso global), falar ainda de um romance *genuinamente* português: é tendência do romance contemporâneo sua universalização. E, no tocante, à questão do sujeito na literatura de José Saramago e de António Lobo Antunes, além dos escritores estarem situados nesse espaço *desfronteirizado* compreendemos que cada um, à sua maneira, avançaram consideravelmente sobre o tema e suas formas de apresentação pelo romance na contemporaneidade.

Os desenhos construídos pela variedade de abordagens dos comentadores e da crítica sobre as duas obras evidentemente que são fundamentais para nosso estudo, afinal, é por entre a lacuna avistada entre eles e das considerações apresentadas que se aponta a direção agora proposta: pensamos que ao colocar em questão como a literatura de José Saramago e António Lobo Antunes recupera em sua composição a personagem enquanto figuração do sujeito contemporâneo, avançamos numa questão maior, a da relação entre a forma do romance e sua concepção sobre o homem, instaurada desde sempre, mas *acelerada* na aurora dos anos 1920, quando as inovações formais do romanesco são vistas como reflexo direto de uma maior preocupação em *figurar* sobre os diversos aspectos concernentes à caracterização do sujeito na contemporaneidade, tais como sua fragmentação. É verdade que, desde então, essa visão um tanto simplista passou por reviravoltas até alcançar a compreensão mais conveniente de que, o que romancistas como James Joyce ou Virginia Woolf fizeram foi apenas *afrouxar* progressivamente determinados vínculos entre a criação literária e a existência pessoal, social ou histórica do homem, isto é, os romancistas terão preferido, como quer Zérafra (2010, p.35) “uma concepção relativista a uma concepção determinista da pessoa”.

A razão para isso é que os próprios escritores ora postos em causa não apenas

consideram os tais fatos históricos do fim do século como canteiro de obras para o romance, mas os compreendem como *condicionantes* sobre os sujeitos; a relação os fazem ultrapassar o lugar-comum da determinação subjetiva mostrada seja através da forma como engendram a personagem, seja quanto à própria forma do romance e sua relação com outros gêneros, seja ainda quanto à preocupação sobre a reelaboração dos lugares do sujeito na contemporaneidade. O romance é uma compreensão acerca do que na inexistência de outra expressão chamaremos por *malogros existenciais*. Ou seja, contexto é fundamental para a compreensão de toda obra literária, no entanto, se guiar apenas por ele não parece ser uma das decisões mais acertadas. Uma obra é produto de seu tempo, mas é, sobretudo, aquilo que ela se torna ao longo do tempo – dizemos isso para marcar o nosso lugar de leitor sobre os romances discutidos neste texto. O lugar do leitor é quase-sempre outro. Só a ideia da relação obra-contexto é insuficiente ainda porque temos ultrapassado aquele lugar cuja preocupação em primeiro plano estava em ser a obra literária uma *reprodução* fidedigna de determinada situação histórica – utopia fracassada cujo mérito e situação não cabem ser discutidos nesta ocasião.

José Saramago e António Lobo Antunes são autores de uma obra que se configura numa rede discursiva muito própria, materializada em textos que beiram seu tempo, mas o ultrapassam; textos que beiram à reinvenção da narrativa e a recodificação de toda uma rede simbólica dessa realidade histórica portuguesa com vistas à sua integração numa realidade ficcional universalizante, ao passo que, noutra margem, permitem aberturas para temas mais sofisticados no teor e na dimensão, abarcando aí, interesses que são comuns à comunidade humana. Tratam-se de obras que, apesar de, para o primeiro, com forte abertura para um engajamento político, nos limites mais amplos dos termos, e uma objetividade, ou do igual fechamento numa subjetividade para o segundo, não se findam aí, nem se firmam no ideal de um período há muito em ruínas em Portugal, como a queda da soberania e o empobrecimento do espírito dominador e das glórias de seu povo. Em síntese, são obras integradas no âmbito daquilo que tem sido denominado pela crítica como uma nova narrativa portuguesa cujo interesse, manifestamente diverso, acolhe tendências e temáticas universais (cf. REAL, 2012). Em quase sua totalidade, a obra desses escritores se beneficia do tema de uma sociedade que das ruínas parece querer um lugar novo; ao mesmo tempo, esse tema alcança a dimensão de metáfora ou metonímia sobre o sujeito.

As implicações sobre esse tema nas duas literaturas oferecidas por este estudo nascem no interior dessa constante verificada nas obras e da *força universalizante*

alcançadas por elas através das narrativas; nasce ainda pelas provocações de Kryszewski (2007) sobre a pouca atenção dedicada à questão pelos estudos literários; e depois da constatação sobre sua presença no âmbito do contexto português e a inserção temática e formal oferecidas pela obra dos dois romancistas. Ao compreender que as questões referentes ao sujeito acompanham o romance desde antes seu nascimento, lido por Lukács (2009) como um gênero engendrado no interior de uma crise da representação, nos reportar ao modo como o sujeito, por exemplo, se impõe no registro estético, é também visualizar quais lugares tem ocupado o romance na contemporaneidade.

Reafirmamos a partir de Kryszewski (2007) que, embora os estudos literários em alguns casos sempre tenham fortalecido o entendimento para as teorizações noutros campos do pensamento, tais como a filosofia, a psicanálise, a hermenêutica, o sujeito, enquanto componente sistemático ou categoria de leitura crítica, nunca se firmou nos estudos literários; ele só aparece, conforme dizíamos, nesses âmbitos através da importação desses saberes que lhe são laterais; isto é, a literatura apenas *como autonomia* representativa. Quando não, o sujeito resume-se a uma mera abordagem dos múltiplos estratos da narrativa, seja o autor, a personagem, o narrador, as suas formas, os motivos, os temas, o foco narrativo e as funções assumidas e/ou desempenhadas no texto de modo a fornecer no final das análises uma categorização da obra e seu autor; ou um corte das relações que a literatura mantém a sociedade.

Logo, a abordagem seguida, ao tomar como ênfase a crítica da matéria literária torna-se um exercício cuja natureza, se verá, é nitidamente experimental. Tal como a noção de *imagem* desenvolvida por Walter Benjamin (2012), busca formular uma indagação sobre o próprio estatuto das categorias do conhecimento visto que em grande parte as leituras produzidas se constituem num método do esboço e levam em consideração uma dupla posição frente ao texto literário: a do leitor comum e a do crítico. Não é possível se firmar, por essa via metodológica, por uma corrente fechada do pensamento ou por suas determinações. É possível, sim, a partir dos textos em análise, a aproximação entre os campos do saber a fim de melhor observar as possibilidades de funcionamento da *categoria* (podemos assim designar) ora elegida como ângulo ou chave de leitura e interpretação dos romances, mas não está submetido a elas.

Dá forma à **primeira parte** deste estudo a compreensão sobre sujeito enquanto forma interdiscursiva, visitada por lugares diversos do pensamento, sobretudo, a literatura. E por acreditarmos que os estudos de crítica e análise literária como estes devem buscar compreender por sua própria via uma possibilidade de interpretação sobre

os termos a que se propõem investigar, é que, antes de querer subordinar os romances aqui estudados a um rol de conceitos de determinada linha teórica, buscamos refletir sobre o tema a partir de outros textos basilares da literatura ocidental cujo diálogo com o tema ora investigado e a literatura dos dois escritores é profícuo. Ao considerar o texto literário como primeira instância através da qual é amplamente possível de, por seu funcionamento e suas categorias, servir-nos de compreensão sobre o tema sem que tenha de reduzir-se à ilustração para definições alheias, compreendemos que é insuficiente ficarmos presos à abordagens do tipo verificativo; um exemplo disso reside em discussões como as de que a literatura contemporânea lida com um sujeito fragmentado porque este é já um conceito pré-definido por determinado campo teórico como característica preponderante desse tempo. Há que se perceber é o movimento em curso desta fragmentação ou destituição, o sujeito em sua inteireza de contradições e ambivalências; há que se compreender a partir do texto o que é esta fragmentação ou destituição, o que ela significa, de que elementos ela se compõe, como é manifestada no texto, quais representações ideológicas definem as diversas posições do sujeito e sua finalidade no texto, que vozes o enformam no circuito das mediações entre a ideologia e a subjetividade – essas questões assim enumeradas assumem-se como norteadores no desenvolvimento deste estudo e devem se apresentar no âmbito das três partes que o constituem.

De certo modo essa é uma evidência que justifica o apanhado mais ou menos cronológico apresentado nos dois primeiros capítulos que compõem a primeira parte deste texto; não é um fechamento sobre os modos diversos de como o sujeito é *figurado* no romance ou desde a epopeia, nem é a construção acabada de uma historiografia do tema na literatura, mas sim, um leque de justificativas para o que nomeamos de arqueologia do sujeito nesse campo. Sua necessidade é a de compreender a não-novidade do tema na literatura e estabelecer uma noção sobre a forma diversa com que tem assumido em alguns dos principais instantes da literatura ocidental e como contemporaneamente as obras analisadas na segunda e terceira partes deste estudo o retomam, o reanimam, recriam e o ressignificam quanto à forma e à integração das questões inerentes ao seu tempo; quisemos marcar essa posição como um esquema explicativo-argumentativo e não meramente analítico e crítico.

Ao entender que um dos propósitos da literatura, sobretudo do romance, é o de nos “proteger contra o esquecimento do ser”, como quer Milan Kundera (2009), o sujeito constitui, por esta razão e pelo curto percurso ensaiado no primeiro momento deste texto numa categoria autossuficiente para uma análise sem estar submisso a determinações

externas, muito embora numa situação acadêmica como a que nos inserimos, os movimentos teóricos estão aí presentes seja como sustentação para as condições argumentadas seja como jogo intelectual que cimenta a compreensão do estudioso e do leitor sobre a questão ora posta em discussão: como pelo romance português contemporâneo o sujeito é figurado e se impõe no registro estético, como são constituídas tais figurações das diversas posições do sujeito – duas questões gerais que ao lado das apresentadas elegemos fundamentais para este estudo.

Por fim, tratar o sujeito enquanto elemento no âmbito dos estudos literários é fundamental para se pensar inclusive sobre o ato de criação literária. Essa é outra das necessidades de, na leitura, recolocar essa categoria na perspectiva da narrativa, o seu contexto específico de apresentação, e tratar sobre as implicações de temática diversa que a constitui. Nesse sentido, desde a epopeia clássica de Homero ao romance de escritores como Cervantes, Flaubert, Dostoiévski e outros, assumem-se, nos dizeres de Krynski (2007), táticas narrativas diversas que são produtos, por assim, dizer dos modos igualmente diversos de *figuração* do sujeito. Embora não possamos esquecer que o sujeito tem sua determinação na multiplicidade (suas ações se realizam num contexto comunitário), parece fato que todo romance conjuga na exploração e expressão de uma concepção de sujeito a ponto de, em certas ocasiões, a própria forma romanesca se colocar, em sentido amplo, ao seu serviço; isto é, pensar o sujeito via literatura parece ser ainda um conveniente, pois por essa hipótese pensamos a própria forma romanesca e inserimo-nos no largo processo de transformações porque passa o gênero.

Isto é, a primeira parte deste estudo se alimenta do desenvolvimento de todas essas constatações sobre o termo núcleo da pesquisa. Nela, o interesse, não é apenas o da compreensão desses lugares ocupados pelo sujeito no romance desde sua protoforma, a epopeia, tal como compreende Lukács (2009) e Benjamin (2012), mas estabelecer a posição ocupada pelas duas obras-objetos, *Todos os nomes* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, elegidas por se colocarem, além dos aspectos definidos, nomeadamente contemporâneas conforme verificarmos na ruptura que mantém com a forma narrativa tradicional e a sintonia com os sintomas de destituição, dissolução e fragmentação do sujeito. É, por fim, uma amostra pela literatura de que, desde sua origem, o sujeito está entre as preocupações centrais do romance, assim como notou Ian Watt em *A ascensão do romance* (2010).

A **segunda** e a **terceira parte** se apresentam definidas assim: uma, pela leitura de *Todos os nomes*, e a outra, de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Da extensa

produção literária de José Saramago e António Lobo Antunes esses dois títulos têm na personagem o elemento principal de sua composição, outro subsídio para o propósito principal das discussões ora desenvolvidas. A partir delas é possível entrever o sujeito como categoria relevante no ponto em que aí estão articulados determinados aspectos, sejam internos, como os planos linguístico-discursivos, sejam externos, como os planos sociais e subjetivos e no que se refere aos trânsitos, lugares e margens de sua formação, além da compreensão sobre os sentidos evocados. Os dois romances se inscrevem no âmbito das *epopeias negativas* – termo usado a partir de Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003) e compreendido pelo avesso do sentido épico da epopeia clássica, narrativa em crescente que aponta para uma sucessiva elevação do herói e logo sua positivização em relação ao seu lugar no mundo; ambos são constituídos por narrativas que testemunham uma derrocada ou complexificação dos modos de ser e estar no mundo, onde o indivíduo-herói é posto em *dessintonia* consigo próprio, o grupo familiar a que pertence, ou a sua sociedade, às voltas de compreender seu lugar de destituído. São textos evidenciadores sobre as relações de poder cuja função ativa tem sido a de reger limites sobre as formações do sujeito. No primeiro, esse descompasso funciona como uma metáfora alegorizante sobre o processo de autenticação jurídica do sujeito cuja redenção acaba por ser cumprida por outras vias de acesso que não os meios institucionais; no segundo, o sujeito é posto em conflito ou questionando sobre a própria destituição, o que o leva a um limbo imaginado, de desencanto niilista, por estar ante a impossibilidade de redenção.

Todos os nomes narra, em linhas gerais, as aventuras do Sr. José, um homem de meia-idade que trabalha como escriturário da Conservatória Geral do Registo Civil. Solitário entre os longos labirintos onde se misturam os dados de uma imensa gente que diariamente nasce, casa-se, separa-se e morre e portador do *hobby* – patético, dirão uns, inocente, dirão outros – de colecionar recortes sobre pessoas famosas, Sr. José vive de cumprir suas pequenas infrações que, ora lhe entretém ora lhe restitui, por instantes, o sabor frio e doce da existência como quando se aventura por buscar conhecer a mulher desconhecida. O narrador, ao focalizar nas relações sujeito-espaco, quer que este romance figure como uma alegoria da vida instituída pela burocracia em excessiva ascensão desde a instauração dos códigos sociais de conduta e ressignificação pela via jurídica do eu no mundo. São motivadores das ações maiores do romance o indivíduo institucionalizado, primeiro imposto e depois autoimposto pelo poder, elemento ativo que entre outras funções o reduz à esfera da regra, o oprimido, o alheio à forma coletiva. Assim, as

reflexões sobre o sujeito saramaguiano estão circunscritas na busca que a personagem desempenha para o encontro com a mulher desconhecida; participam, nesse ínterim, a busca como exercício de aprendizagem sobre o eu e o outro e suas relações com o mundo, os jogos de poder e as reflexões acerca da condição alienante, a impossibilidade de realização do eu pelo sonho, a interseção vida-morte, amor-erotismo, solidão-convivência, entre outras questões.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, estamos diante de uma série de ações que cobrem ao menos duas gerações, uma próxima do fim e outra em vias de nascer, tudo sob o olhar atento de Maria Clara, *o homem da casa*, que sai às voltas, primeiro em anotações para um diário, depois pela via forte da imaginação, na busca por compreender os *restos de passado* que rui e esse presente que se levanta. O resultado desse extenso labirinto de investigações é a linha de montagem de um extenso conjunto de peças que ora ergue um estranho edifício que é a vida individual de cada um dos próximos à personagem narradora – a irmã, a mãe, o pai, a avó, a empregada – ora desaba porque a sustentação não lhe convém, são palavras erguidas com saliva e vento e tudo se reconverte em fiapos de existência. Trata-se de um romance que, ao mergulhar na ideia de uma busca de si, firma-se como uma narrativa cuja relação esquizofrênica entre sujeito e espaço se dá na linha principal da viagem empreendida pelo desterrado situado num presente cujo sentido está preso noutra esfera, que é tanto estado de luto quanto de desencanto sobre a existência. Logo, o enfoque recai, não apenas no itinerário da busca na qual também está mergulhada a personagem-narradora, mas no desenho específico que compõe sobre cada um dos mais achegados. Comungam, além dos temas elencados no percurso do sujeito saramaguiano, e outros, a relação sujeito-história, sujeito-memória, sujeito-discurso e as reflexões sobre o homem (o material concreto de reflexão do romance) e sua condição na contemporaneidade.

Preservando cada um as devidas proporções inventivas e problemáticas, o que estes romances reiteram é o diálogo entre si através da recorrência dos temas referentes à formação dos sujeitos na contemporaneidade. Nas suas obras, surpreendem-nos tema, construção das personagens, ações diversas e valores que bem explicitam um duplo sentido de reconhecimento da categoria sujeito como elemento significativo aos olhos dos dois escritores: reafirmar o elemento como centro na redoma do pensamento e nas discussões vigentes e reconhecer seu estágio de constante fragmentação. São esses aspectos que justificam a necessidade de uma análise crítico-analítica, de viés comparativo, dos dois romances, seja pela necessidade de precisar um horizonte de

intelecção dado pelos dispositivos metodológicos recuperados como ferramenta de análise, seja pela dimensão e alcance da proposta desta tese, que reitera o interesse pelo conjunto da prosa romanesca de José Saramago e António Lobo Antunes.

É de ter ficado evidente que nesta pesquisa buscamos estabelecer uma compreensão sobre o sujeito como elemento reincidente na narrativa literária e as obras dos dois escritores portugueses, a partir de uma leitura particular sobre a personagem, permitem compreendê-lo como matéria de ressignificação dos múltiplos sistemas simbólicos, convicções e valores, responsáveis (até certo ponto) por sua *forma* externa ao universo literário e no funcionamento da narrativa. Aquilo que aqui chamamos de *sujeito* não funciona apenas como uma categoria ou elemento evocado pela literatura; deve ser tomado, desde já, como um conjunto de designações que numa condição diferente desta tomaríamos como aquilo que é da natureza do indivíduo e seu lugar no mundo. Neste contexto, apenas a segunda condição é válida e o caráter de essência deve ser lido como aquilo que são condições inerentes ao homem e à comunidade humana e incorporados pelo romancista na construção do universo ficcional.

PRIMEIRA PARTE
O SUJEITO ENTRE OS TEMAS E OBSESSÕES DO ROMANCE
CONTEMPORÂNEO

O romance é o perfeito mediador para revelar-nos o arco-íris cambiante de nossas relações na vida.

D. H. Lawrence

No mundo moderno, abandonado pela filosofia, fracionado por centenas de especializações científicas, o romance nos resta como o último observatório do qual se pode abraçar a vida humana como um todo.

Ernesto Sábato

1. As transformações do romance e implicações sobre o tema do sujeito

É Lukács que em *A teoria do romance* (2009) compreende como característica principal da forma romanesca a crise na relação entre sujeito e mundo. Ao defender o gênero enquanto uma continuidade da épica clássica e ao levar em consideração não apenas seu aspecto formal mas também o contexto histórico-filosófico no qual epopeia e romance se constituíram e estão situados, o teórico concebe o romanesco também como produto de uma falibilidade da epopeia. Situado num mundo como ser solitário, o homem destituído de sua totalidade, não se enxerga mais na forma tradicional do gênero épico. Isto é, o romance pode ser lido como essa possibilidade outra de representação do mundo, uma vez ser da compreensão do próprio Lukács (2009) de que o conteúdo do qual se nutre o romanesco é, senão outro, a existência humana. O que o teórico compreende como totalidade é, num primeiro instante e sobre este não avançamos porque não é mérito nosso, uma profunda integração entre a interioridade subjetiva e a exterioridade objetiva do mundo, condição patente na narrativa clássica e que não mais se refletirá no romance – salvo algumas ilhas, como o *Dom Quixote* de Cervantes que embora se constitua numa narrativa fundada no impasse entre a subjetividade e a objetividade, o sujeito retira-se desse combate imaculado, a *Educação sentimental*, de Flaubert, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe e romances como *Anna Kariênina*, de Tolstói, este último elogiado por Lukács também em ensaios específicos, como “Narrar ou descrever” (2010), como o limite formal do romance ao recuperar na sua estrutura a chamada totalidade perdida desde a narrativa clássica.

Na atual conjuntura em que se encontra Lukács, uma forma de demonstrar que o romance não deve perder de vez a totalidade épica reside na sua profunda ligação com o contexto sócio-histórico no qual está situado o romancista. Não se trata de utilizar dos elementos externos como pretexto para o enforme do romance ou a total ignorância em relação a eles, como o teórico verifica, por exemplo, em *Nana*, de Zola, em que o olhar perspicaz do narrador na necessidade em tornar real o ambiente narrado, produz um fantoche da realidade histórica e a narrativa perde-se em função de certa frivolidade constituinte do entretenimento gratuito e, por isso, se apresenta em total consonância com o seu contexto social; trata-se de fazer com que os tais elementos externos sejam internalizados e exerçam no terreno da narrativa um movimento dialético que ao invés de estar consoante à realidade esteja em desconforto com ela no intuito de revelar o mundo em seu caráter contraditório.

É do romancista a função de fazer com que sua *práxis* imbuída de um sentido coletivo e social intervenha na narrativa como força estética capaz de esclarecer uma concepção de mundo para além das formas sociais estabilizadas. Naturalmente que esta posição do teórico, justamente pelo contexto no qual ela se consolida, tem suas limitações. Estamos de acordo com a compreensão de que o isolamento em relação à exterioridade e a concentração numa interioridade subjetiva também se constituam uma forma estética de transgressão para com determinado contexto sócio-histórico. É caso que alguns romances de José Saramago, como *Levantado do chão*, *Memorial do convento* ou mesmo *Ensaio sobre a cegueira* sejam totalidades mais ou menos acabadas no sentido proposto por Lukács, mas em proporções semelhantes, também outros textos do gênero desse escritor, como *O ano da morte de Ricardo Reis*, de cunho um tanto subjetivista ou para sermos ainda mais específicos no exemplo, romances como os de António Lobo Antunes – e podemos citar a obra em questão neste trabalho, *Não entres tão depressa nessa noite escura* – se prontificam a uma internalização da exterioridade pela subjetividade a ponto de constituírem, de outro modo, numa totalidade do mundo.

No caso específico desse romance, essa compreensão se revela pelo fato de sua narrativa ser integralmente organizada (característica comum à literatura antuniana) em primeira pessoa. O discurso monológico (tal como discutimos na parte três deste estudo), visto que além do domínio dos acontecimentos narrados, a narradora traz para si todas as vozes possíveis das personagens, reduz a realidade ou a transforma numa espécie de matéria condensada, tensionada, ofuscando, assim, a relação efetiva do outro com o seu mundo. A subjetividade corrói ou torna-se ela própria a realidade do romance. A narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura* concede menos crédito a uma vida social que certos romances de José Saramago. Mesmo em *Todos os nomes*, por exemplo, um romance cuja narrativa mantém especial atenção num único indivíduo, há uma interposição da matéria social como se definidora da posição do sujeito no mundo. Mas, no que se refere ao trato subjetivo, mesmo no romance saramaguiano, sempre lido como um romance integrativo entre o vivido e o imaginado, verifica-se esse *distanciamento* eu-mundo; em *O ano da morte de Ricardo Reis*, tomado pela compreensão do heterônimo de “sábio é quem se contenta com o espetáculo do mundo”, o narrador constrói uma figura marcada pelo alheamento social ou uma consciência que tudo absorve. Agora, no que se refere à objetividade, mesmo quando exercida pelo romance contemporâneo, esta não cumpre mais o sentido da epopeia clássica, afinal como o próprio Lukács (2009) ao considerar os limites histórico-filosóficos como elementos contextuais para o romance,

esses limites são agora outros. Também não é caso de declarar o fim da narrativa, nem a morte do romance, afinal, essa profecia até certo ponto anunciada e perseguida desde então pelas reflexões sobre o romanesco revela-se um tanto extremista.

Se recorrermos a Adorno em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), compreenderemos que a crise da narratividade apresentada por Lukács (2009) é responsável não pelo fim da narrativa, mas por sua ressignificação. Parafraseando o teórico, o narrador, força-motriz da narração, em decorrência do subjetivismo, portanto, dessa cisão verificada pelo autor de *A teoria do romance* entre a objetividade e a subjetividade, não tolera nenhuma matéria sem que essa seja transformada. A narrativa e o romance assumem a qualidade do que Adorno denominou por “epopeia negativa”. Ao desenvolver esse conceito, Arturo Gouveia (2010) assinala que, esse contexto se configura na obra literária pela impossibilidade de qualquer tentativa de saída para os indivíduos, ou quando ocorre, são insignificâncias *responsáveis* por pequenas alterações no comezinho; o herói é implodido por uma realidade cada vez mais complexa e atomizadora e o romance é destituído do caráter de superação; mesmo nas vanguardas, quando alcança sempre o caráter de superação de determinada estética, ele nunca terá deixado de ser uma variação do mesmo. Não é caso de crer que no interior desse mesmo, a forma romanesca não tenha se renovado. É da natureza da variação a transgressão. Assim como é da natureza da transgressão a resistência pela recriação. Compreendemos que, mesmo nos casos mais extremos, quando o romance aspira um total isolamento do universo externo, também haja no gesto uma não consonância com a realidade imediata. No caso específico da vanguarda, por exemplo, “o escritor se lança de corpo e alma numa regeneração da linguagem, com a tensão de quem acredita estar realizando nela uma total regeneração do homem” (CALVINO, 2015, p.24). Mais que a existência humana, o que objetiva o romance está na essência do sujeito e sua relação de conflito com o mundo.

Num breve texto de Walter Benjamin (2012) sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, “A crise do romance”, o teórico reforça essa compreensão acerca das fronteiras e das feições assumidas pelo gênero desde o descrédito da épica. Ensaia a partir do conceito de *roman pur* definido por Gide depois da escrita de *Os moedeiros falsos*, que a natureza do romance, ao se postar como interioridade pura e total desconhedora da dimensão externa, é a mais completa antítese da atitude épica pura. Se para o autor de *A teoria do romance*, os procedimentos formais de determinados romancistas ressignificam a totalidade perdida, como a construção de narrativas cujo alimento provém da relação entre os indivíduos e sua intervenção na vivência social, em Benjamin (2012) essa

possibilidade só será alcançada no interior da própria interioridade (algo próximo do que vimos dizendo acima) a partir do elemento documental. Mesmo que o teórico readmita o pensamento de Lukács (2009) e compreenda que o sujeito do romance é esse desencontrado do mundo, para ele não há qualquer possibilidade de recuperar o estágio puro da totalidade épica. Indivíduos sós, a crise não está apenas no modo de narrar, porque ideológica ela nasce no romancista⁶, o aedo destituído da comunidade, aquele que à margem dos escombros de um presente amorfo, cata os materiais com os quais enformará no romance a existência humana. Em grande parte, o romance antuniano se apresenta como se fosse cacos de existência, até mesmo pela forma e estrutura conforme podemos demonstrar pela narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*:

O meu pai nunca me deixou entrar aqui. Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar do postigo o jardim lá em baixo, o portão, a rua, eu pequena a brincar às fadas com a minha irmã no rebordo do lago. Aos domingos abria a gaveta da cómoda, remexia papéis até escutarmos o tilintar da argola, subia as escadas do sótão a procurar a chave no meio das outras chaves

(tal como hoje, agora que ninguém me proíbe, abri a gaveta, remexi papéis até escutar o tilintar da argola e subi as escadas a procurar a chave no meio das outras chaves)

e ficava horas seguidas na cadeira de baloiço (ANTUNES, 2008, p.17)

Além do caráter fragmentário, através desse excerto que assinala a abertura do romance vemos que temporalidade e ações fundem-se e apresentam-se como um todo; as fronteiras apresentam-se destituídas assim como são destituídas a posição entre o eu e outro, confundindo-se sujeitos (o pai é a narradora e a narradora é o pai). Tudo se *arma* para a *instalação* de um fluxo de consciência – um acompanhamento do ir e vir interno

⁶ É Italo Calvino (2015) quem assim se pronuncia ao compreender numa das definições propostas para o romance – a partir de Moravia, a do romance como “ossatura ideológica”; Calvino recorda a ocasião de florescimento do grande romance “numa época de sistemas filosóficos que tentavam abraçar todo o universo, numa época de concepções totalizantes do mundo; hoje a filosofia tende – mais ou menos em todas as escolas – a isolar os problemas, a trabalhar com hipóteses, a se propor objetivos precisos e limitados; a isso corresponde um procedimento narrativo diferente, em geral com um só personagem representado numa situação limite; e isso entre os escritores mais ideológicos, como Sartre e Camus” (p.28-29). Contemporaneamente, o romancista vivencia uma realidade plurilegível, e em alguns romances se verifica uma “necessidade de representações do mundo por meio de aproximações pluridimensionais, quem sabe compósitas, em que a unidade de núcleo mítico, um rigor interno – sem o que não existe obra de poesia –, venha a ser redescoberto para além das várias lentes de cultura, de consciência, de estro e de mania pessoal que compõem seu alcance de visão” (p.32).

do eu e, conseqüentemente, uma complexificação da linguagem e dos modos de *figuração* do romance⁷. É este um romance com forte estruturação psicológica. Essa fragmentação e essa indeterminação significativas para a externalização pela narrativa sobre essas idas e vindas internas (*stream of consciouness*) ganharão forma cada vez mais acentuada no desenvolvimento do romance como se denotasse ainda não somente isso, mas uma crise sobre a narrativa e uma crise também do indivíduo, sua relação e sua posição no mundo. Isso porque, como vimos desenvolvendo, aquilo que se tornou “matriz do romance é o indivíduo e sua solidão, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (BENJAMIN, 2012, p.55).

Para compreensão desses termos é necessário buscar outro texto do pensador alemão em que ele recupera a ideia de experiência como elemento da tradição que, no pós-guerra e no advento da modernidade, contexto no qual está situado seu pensamento, encontra-se ameaçado pela refiguração das relações dos indivíduos entre si e a coletividade; entendendo por experiência como os saberes acumulados pela vivência e transmitidos de geração para geração pela voz outorgada do velho ou do viajante, dois tipos compreendidos por ele como dotados da experiência narrativa. “Experiência e pobreza” (2012) – o texto evocado em questão – partilha do princípio de que a guerra é uma das vivências mais radicais na história da humanidade e, a longa estadia nos campos de batalha condicionou o homem para uma realidade oposta à que ele vivia antes, uma realidade imediata em que o ato de narrar é silenciado pelo ruído das armas; depois da possibilidade de sobrevivência, o trauma, marcado novamente pelo silêncio numa tentativa de postergar mais um instante da vida além do horror. Uma nova forma de experiência é revivida pelo romance; sem o heroísmo da batalha, tal como se dá na narrativa clássica, a experiência marcada pelo fragmento, o resquício, o empobrecimento da vivência. Ao invés de ser algo que quer ser lembrado e repassado quer ser esquecido: “essa pobreza não é apenas pobreza em experiências privadas, mas em experiências da humanidade em geral” (BENJAMIN, 2012, p.125).

⁷ Marca-se, desse modo, não uma crise da representação mas outra maneira do tratamento literário na figuração da realidade pelo romanesco; isto é, tal como sugere Luiz Costa Lima (2003), numa implicância entre sociedade e *mímesis*: “É o próprio modo de produção capitalista que impede a socialização das representações. Em consequência desta dissocialização, o poético ‘elevado’ – aquele que dissemos exigente de si e de seus leitores – tende ao hermetismo e / ou ao texto deixado em estado de esboço para a ‘suplementação’ pelo leitor” (p.231), tal como se manifesta em António Lobo Antunes em maior grau e em menor em José Saramago.

Paralelo a esse estágio, experimentamos ainda a elevação do uso da máquina e do capital como intermediários na relação homem-natureza, homem-homem. O desenvolvimento da técnica será outra ação condicional para o esvaziamento da experiência. É nesse instante em que Benjamin evoca o conceito de barbárie ao entender que a redução da experiencição do homem no mundo o impede do retorno ao passado (como recordação agradável) para ir adiante. O teórico tem na necessidade de retorno não para simplesmente visitá-lo ou recuperá-lo, mas para revivê-lo como um conjunto variado de experiências, compreender as próprias limitações a que estamos condicionados e reavivar no presente a distância de sua desagregação. Posição que segue alheia a noção capital do tempo: não há mais a possibilidade do retorno, porque o passado se mostra numa bruma negra ou está silenciado e reduzido ao *status* de coisa sem valia, há o presente e o futuro que se abre como uma utopia necessária, uma válvula de escape dos escombros ou o novo como uma necessidade de estar reconciliado com o mundo. E quando do alvorecer da utopia não se notar mais nenhuma das promessas acreditadas? Este parece ser o lugar da história onde estamos situados, o desencantamento pela existência. O que nos resta é o pó de tudo para o recomeço em si, numa interioridade, numa tentativa tateante por encontrar nosso lugar no mundo ou conferir outros valores a velhos argumentos que possam voltar a fazer sentido.

Para Benjamin (2012), a pobreza da experiência representa “uma desilusão radical com a época e ao mesmo tempo uma fidelidade sem reservas a ela” (p.125) e ela não pode ser compreendida “como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna” (p.127). A compreensão desse impasse dialoga diretamente como um dos elementos paradoxais da narrativa contemporânea. Isso porque as formas narrativas em grande parte têm sido pautadas não numa experiência vivida e sim pelo critério da criação imaginativa e as vivências experimentadas noutros campos de ação – seja a própria literatura, seja o cinema, por exemplo. Também as *formas de experiência* passam por transformações e ao ampliar-se de sua forma tradicional, a evocada pelo teórico alemão, ampliam-se as *possibilidades* de narrar e de *figuração* de seu tema principal, o sujeito.

A experiência, na concepção benjaminiana, é produto de uma maturação do tempo e antes da preocupação em superar a forma pela forma, é fundamental o reencontro com a maturidade: dela é que brota o novo. A experiência tem incidência direta na forma de contar, reforçando a compreensão lukacsiana em relação à literatura de escritores como

Tolstói; aliás, o próprio escritor russo irá também remeter a esse lugar conduzido por Benjamin – “A arte”, diz o autor de *Anna Kariênina*, “começa quando o homem evoca novamente dentro de si o sentimento já *experimentado*, com o objetivo de transmiti-lo para outras pessoas, e o expressa por meio de determinados sinais externos” (2011, p.96). “Sinais externos”, um termo que pode ser lido, como a linguagem e seu uso. Para essa mesma direção parece caminhar o pensamento de José Saramago. Mesmo atribuindo uma ineficácia da literatura, por exemplo, sobre as mudanças necessárias ao mundo, toda sua obra pode ser lida como uma tentativa de intervenção sobre as ideologias e seus discursos fossilizados, seja o da religião, o da política, seja o lugar dos sujeitos nessas esferas. Embora de natureza menos intervencionista frente a expansividade saramaguiana o propósito da literatura de António Lobo Antunes, se não toda, parte significativa dela, pode ser alinhado nesse mesmo território, ainda que o tom narrativo esteja constantemente invadido por laivos de uma revolta subjetiva iminente, frente a uma ordem desencantada do mundo. No contexto evocado por Benjamin (2012), podemos situar a literatura dos dois escritores, como exame e laboração dos novos sujeitos, criaturas que falam uma “língua inteiramente nova”, totalmente destituída de sua dimensão orgânica e tornada artifício arbitrário “a serviço da transformação da realidade, e não de sua descrição” (p.126). Neles, o novo, portanto, não cumpre uma mera superação pela superação, ou uma reinvenção estética utilitarista no âmbito da arte narrativa, mas uma obrigação de exercer a função de transformador do já existente.

Nesse sentido, o fim iminente para a narrativa apresentado pelo teórico alemão como produto da crise da experiência não deve ser tomado a sério. Há pelo menos duas razões que nascem nessa constatação de sua transformação que discordam diretamente com o desfecho catastrófico interpretado a partir de Benjamin. Mas, antes de enumerá-las e discuti-las é necessário estabelecer quais juízos alcançamos pela terminologia *narrativa* tanto em Benjamin quanto em Lukács, os dois colocados agora numa encruzilhada dos modos de pensar, uma vez que entre eles há muito em comum. Ou o conceito de experiência não tem sua relação com o de totalidade? Ao considerar a experiência como elemento fundamental para a narrativa, Benjamin está diretamente condicionando o ato de narrar à compreensão desenvolvida anteriormente por Lukács (2009): produto de uma correlação entre a interioridade subjetiva e a exterioridade objetiva. A experiência é, desse modo, a outra parte necessária à totalidade da forma narrativa; uma crise da experiência logo solaparia sua existência, visto que a subjetividade isolada em si não exerce, para Benjamin (2012), qualquer interferência na ordem externa

do mundo. Para ele, o escritor carrega consigo uma responsabilidade maior que ultrapassa o utilitarismo do gesto narrativo; como os narradores primitivos que cumpriam pela rememoração da experiência o papel de ordenadores dos seus pequenos mundos, o escritor desempenha a árdua missão – ou por que não sísifca missão – de nos esclarecer da ordem das coisas no mundo ou da humanização como preferiu chamar Antonio Candido, em “O direito à literatura” (2011). Nesse sentido, a constatação benjaminiana é verdadeira. E não apenas pela escassez da experiência – é que num mundo em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmo, recuperando as mesmas palavras de Adorno, em “Posição do narrador no romance contemporâneo” (2003), qualquer tentativa de exploração da vida em sua totalidade, poderá soar estranho, falso e antirrealista. Não há texto literário, como terá pensado Alfredo Bosi em *Céu, inferno* (2010), que, ao ser gerado, não passe antes pelo interior de uma rede de memória social, não há texto literário que não seja fruto do trato singular com as situações vividas e com as pessoas, filtradas isso pela fantasia criadora do autor; ou como considera Antonio Candido em *Ficção e confissão* (2006), o componente estético comporta o social, bem como traz disseminado em seu interior o trato singular do artista.

No caso de José Saramago, este talvez tenha sido um dos seus maiores desafios: assumindo a figura primitiva do contador de histórias através do seu narrador e não se dissociando da história e das questões de seu tempo, o escritor pisa num espaço tênue ao alinhar a voz da tradição e da experiência com a da contemporaneidade, elemento que se presentifica no romance não apenas pelo meio de narrar fortemente ancorado na oralidade, mas nas figuras das personagens; não há adolescentes ou jovens na obra saramaguiana, os que transitam no seu universo ficcional são em grande maioria pessoas maduras e não raras vezes damos com a figura do velho com certo senso filosófico sobre os acontecimentos. Mesmo em *Todos os nomes*, a figura principal do romance, é um senhor de meia-idade, apresentado, assim como à maneira de um ensaio pelo narrador:

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. (SARAMAGO, 1997, p.19)

Nota-se que, ao invés de construir aquilo que designaríamos por uma *consciência em ação* a narrativa saramaguiana assume a posição de acompanhar distanciadamente o indivíduo e sua *consciência*. Logo o seu romance está condicionado em sua forma à natureza clássica da narração: o sujeito assume-se, desde já, sujeito-no-mundo. Por tentar reexperimentar a totalidade do mundo, é que em alguns casos o escritor tenha sido produtor de uma literatura vexatória quando visualizamos o conjunto de sua obra no sentido de que a exterioridade se porta no romance como uma produção falseada, moldada para atingir determinado propósito, como é notória em romances como *A caverna* cujo enredo narrativo é totalmente dirigido para reforçar o entendimento de que o mito da caverna de Platão nunca teve tanta atualidade quanto no modo de vida capitalista. Ainda assim seu mérito terá sido o de não fazer com que tudo se perdesse na linha do panfletismo barato, coisa, aliás, que não se verifica na sua literatura. Já que insinuamos uma caracterização do narrador saramaguiano, é necessário ressaltar que, mesmo se apropriando de elementos que caracterizam o narrador primitivo, aquele de que nos fala Benjamin (2012), a forma e sua recepção pelo leitor são outras. Não é o caso de que o romance saramaguiano tenha se pautado por um mero retorno à *forma clássica*. Não; trata-se de ressignificar um modo narrativo antes condicionado ao limbo das criações literárias. Por exemplo, a utilização da máxima e do provérbio que na constatação benjaminiana são formas nas quais a experiência se situa como autoridade; muito comuns na narrativa de Saramago, elas se apresentam reinventadas, como se fosse mérito do narrador redefinir os sentidos há muito historicizados. Se para o narrador o trabalho é o de demonstrar a mobilidade das verdades instituídas, no leitor, tais reinvenções causam-lhe choque, lhe pressupõe sempre uma falta na experiência e nesse intervalo reside o caráter particularmente revolucionário da novidade – ela é um verniz sobre a forma tradicional. O potencialmente novo na narrativa contemporânea é fazer-se instrumento do inapreensível e restaurar na inapreensibilidade um novo valor e uma nova autoridade do romance. Nesse caso, não lhe compraz uma derrocada do antigo porque ao invés de ler isso como algo inevitável e talvez necessário a uma nova concepção de mundo, quando enfim os indivíduos possam assistir ao fim do velho e a revelação do novo, o escritor lê que somente na busca contínua entre os valores antigos é que se pode encontrar uma saída para uma nova posição no mundo.

Dessa aproximação entre o que compreendem Lukács (2009) e Benjamin (2012) pelo termo *narrativa* podemos apresentar as razões que negam o fim iminente da narrativa tal como passou a ser decretado a partir das leituras do teórico alemão. Os romancistas

realmente compromissados com a literatura, desde Cervantes, o precursor da narrativa moderna, nunca esqueceram ou deixaram de perseguir a grande forma, mesmo ao se mostrarem de costas para a tradição, mesmo ao negarem a dimensão externa no mundo interno da narrativa. Como teria observado Adorno (2003), incapaz de narrar a totalidade, a narrativa converte-se em buscar a essência, “que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais” (p.58).

Fazer-se instrumento do inapreensível não pode ser lido como uma *morte* da narrativa ou do romance, tampouco da experiência. Estamos diante de *novas* formas de experienciar o mundo, o que quer dizer que a experiência ainda pode ser vivida, mas de outra maneira. Como a experiência, o que se observa em relação às formas tradicionais da narrativa – e já compreendemos a segunda razão – é uma transformação nos processos de contar. Isso não se realiza de uma vez por todas em determinado momento estanque da historiografia literária. Nem a tradição é lançada para o limbo do esquecimento. Essa transformação de modos de experiência, de processos de contar (e consequentemente de compreensão sobre o sujeito) é um movimento contínuo; uma forma não é capaz de suplantar outra forma. No caso da tradição ela é incorporada nos fluxos dos novos modos de narrar. A resposta para isso, dizíamos ao comentar Lukács (2009) e ao nos referirmos a Adorno (2003), tem profunda relação com o novo modelo de vida que vimos concebendo desde o alvorecer do tempo da técnica para nos referir em termos benjaminianos.

Não isolando a arte de narrar de outras representações artísticas, Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o romance moderno” (1996), vê que a crise porque passa o romance é produto de um processo que acompanha o desenvolvimento da relação do homem com o mundo. Compreendendo a arte como instância que tem na realidade seu ponto de contato para se realizar enquanto manifestação, a partir dos novos procedimentos narrativos e dos recursos de experimentação extrema das vanguardas, o romance como a narrativa vive de fato, não uma crise que aponte para seu desaparecimento, mas uma “crise criativa” pautada no fenômeno da desrealização. Como na pintura e no teatro, o romance perdeu seu caráter mimético no sentido de ser mera tentativa de reproduzir ou copiar a realidade; agora o romancista continua se aproximando do mundo, mas não para repeti-lo, e sim como instância criativa. Ele reivindica para si os estatutos da criação. Limitado pela incapacidade de alcançar uma totalidade das coisas, o romance perdeu interesse pelas posições generalizantes e evidentemente pela visão única; tem preferência

pelas mínimas coisas e pelo seu paroxismo. A desrealização é sobretudo a negação da visão de mundo única; ela quebra a perspectiva em detrimento do multiperspectivismo, do centrismo pela descentralização, como uma forma de experimentar a cisão entre o sujeito e mundo. E o fundamentalmente novo, dirá Rosenfeld (1996), não é o caso para arte refletir esta posição apenas tematicamente, seja através de uma alegoria ou a afirmação colocada pelo narrador na voz ou no comportamento de uma personagem, mas a assimilação dessa relatividade pela própria estrutura.

De modo que, o romance tal como conhecemos hoje, é esta esfera incapaz de ter para si esses dois substratos – as individualidades do sujeito e o mundo – reunidos como terão se apresentado na epopeia clássica: “Tanto as partes quanto o todo de um tal mundo exterior escapam às formas de configuração imediatamente sensível” (LUKÁCS, 2009, p.80). A constatação não deixará de ser evidenciada quando levamos em consideração que esse processo de crise permanente foi, se não a principal, uma das causas mais relevantes para a formação das correntes mais significativas a se considerar no âmbito do romanesco. Pelo menos na literatura portuguesa contemporânea designando-se pelo que a crítica⁸ considera o fim do realismo na década de 1950 e o entre décadas da renovação, 1960-1970, o romance terá oscilado entre o elevado grau de interesse pelos procedimentos de composição da paisagem histórico-social e sua inteira negação por considerar a narrativa apenas como um artefato hermético totalmente desintegrado das relações externas em detrimento dos procedimentos técnico-formais e estruturais. A tentativa de afastamento do solo histórico-social pode ser atribuída, como dissemos, a uma estratégia de que o romancista se aproxime do que Rosenfeld (1996) terá chamado por “essência absoluta”, do que vive por trás da aparência do que vemos e, portanto, um modo de transgressão artística. Os meios empregados pelo romancista de figuração da realidade é que são diversos porque as formas de compreensão sobre ela também são diversas e determinadas por outras condições. Mas, entre o objetivismo e o subjetivismo, o que varia é, tal como observa Auerbach (2009, p.482), a posição do escritor diante da realidade que representa; assim, numa obra como a de Virginia Woolf (ou como a de António Lobo Antunes), o que prevalece é o oposto do fazem Balzac ou Zola, que “interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva”,

⁸ *A voz itinerante: ensaios sobre o romance português contemporâneo*, de Álvaro Cardoso Gomes, *O romance português contemporâneo*, de Miguel Real e *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, de Ana Paula Arnaut são alguns dos textos considerados aqui que assinalam essa constatação.

“comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos”, isto é, o vaguear e o jogar da consciência, a mediação do mundo pela mudança das impressões.

No lado português todas essas possibilidades terão sido experimentadas pelos romancistas; confiantes no valor das vanguardas, a experiência narrativa terá alcançado mesmo o limite de uma dissolução perigosa depois do fim do realismo, isto é, o limite em que a experiência do narrar deixa de se constituir um elemento integrador na sociedade; é o caso de obras, que, embora cumpram uma experimentação estética inovadora, caem no hermetismo de seu tempo. Ao compreendermos isso como um modo de transgressão artística, notaremos que, talvez o encantamento saliente das novas formas de experimentação da linguagem conjugado à repressão vivida naquele país antes da Revolução dos Cravos, sejam de fato os elementos motivadores para que os romancistas tenham reduzido o romance à quase total separação entre “águas da arte e águas da vida”, nos beneficiando das expressões utilizadas por Nelly Novaes Coelho (1980) para designar essas duas formas de representação da realidade no romance português contemporâneo. Isso se confirma na primeira literatura de José Saramago: para além de dois romances que acrescentaram pouco ao cenário português, a experiência mais bem-sucedida se dá com uma obra que tem nos planos da forma e a da estrutura sua formação. Falamos de *Manual de pintura e caligrafia* obra, por essa razão, distinta daquilo que produzirá o escritor quase trinta anos depois.

É no período pós-25 de abril que a obra mais significativa de José Saramago está localizada. No caso de António Lobo Antunes, a estreia literária se dá em 1979. Temos então dois escritores que estão, por assim dizer, situados num mesmo tempo, quando “as duas águas voltam a se misturar”. O período histórico é de fato enigmático embora não possa ser reduzido como fator determinante para um novo rumo na ficção portuguesa ou uma ilha onde esteja localizado um determinado grupo de escritores, mas o simples fato de desencadear nos indivíduos uma nova maneira de estar no mundo é já componente suficiente que incide no processo criativo ou de representação sobre o sujeito. As oscilações e os trânsitos de tipos linguísticos em *Todos os nomes* ou a abertura descondicionada e indisciplinada da narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura* ganham seus contornos dado à preferência ficcional pelos procedimentos narrativos miscigenados e o entendimento de uma escrita que cumpre o interesse de reavivar o pacto entre a ficção e a realidade histórico-social bem como avançar no

propósito de que a literatura não está reduzida à mera representação desse aspecto como não é forma autônoma no interior dessa relação. Também é conveniente observar, que este seja um interesse recorrente nos cenários em que estão situados seus autores. A ditadura assim como a guerra é instância fragmentadora da experiência, no sentido observado por Benjamin (2012); uma e outra neutralizam, por exemplo, o poder da rememoração, mas o conhecimento produzido pela vivência do trauma, do choque ou do silenciamento é igualmente criador de novas formas de expressão. Isto é, a experiência também é algo que se realiza no interior do homem. Da mesma maneira, outros contextos sócio-históricos se configuram na *reinvenção* ou *inovação* da forma romanesca, uma vez que o romance jamais negou seu “esforço realista” (a expressão é nossa) na busca de traduzir a relação entre a realidade empírica e a realidade ficcional.

São as diferentes possibilidades do desenvolvimento histórico que implicam diferentes maneiras de figuração do romance, como é patente ao longo das observações costuradas por Auerbach em *Mimesis* (2009) e da constatação também do autor alemão em *Introdução aos estudos literários* de que a partir de Stendhal e Balzac, “a vida política, econômica e social entrou na literatura, em toda a sua extensão e com todos os seus problemas” (2015, p.379). Evidente que “um conjunto de fenômenos apresentados com suas causas profundas, sua interdependência, seu dinamismo” se constituem em elementos da remodelagem nos processos narrativos, uma vez concordarmos que haja, seja por nossa própria compreensão, seja pelo escopo teórico que vimos lendo até agora, uma interdependência quase que simbiótica entre os planos da ficção e os da realidade. É no interior desses planos que também se modificam as formas ou os procedimentos de apresentação, representação, compreensão e figuração sobre o sujeito. Chamariamos, a partir da leitura de Kryszewski (2007) de formas implicadas. Isto é, no instante em que o romanesco se transforma, porque é de sua natureza essa vitalidade de refiguração da forma, transformam-se tais modos e procedimentos (essa é uma reflexão que detalhamos melhor no capítulo seguinte).

Se as artes plásticas entraram em transformação acelerada com o advento da fotografia como pensa Anatol Rosenfeld (1996) também o romance, pela competitividade com toda uma parafernália outra de formas textuais, em menor rapidez, porque está limitado por outras condições, terá seguido esse fenômeno. O resultado é que o romance busque força noutros espaços; que a grandeza da forma, aspirada pelo romancista, se dê para além do âmbito da própria forma e se constitua no âmbito da linguagem. Nesse sentido, é que o diálogo e a apropriação da materialidade poética têm lhe servido como

uma saída para o cerco, assim como tem sido a incorporação cada vez maior das narrativas de caracterização subjetiva, como *Não entres tão depressa nessa escura*. A poesia é uma experiência limite do mundo, destituidora das certezas absolutas e geradora de questionamentos e tentativas de respostas; nesse ínterim, o romance ao deixar de ser *mera representação* do mundo para ser um *questionador sobre o mundo e o homem* ou *artefato imaginativo* encontra campo fértil na incorporação do poético na prosa e na dedicação às perquirições de natureza psicológica. Obras como a de António Lobo Antunes que se permite revisitar a experiência da existência e suas complexidades encontram nesse território sua possibilidade de realização. Ao girar em torno das ausências, que o gesto poético é sempre um gesto genesíaco, a fusão entre essas duas formas de linguagem (a prosa e a poesia) é experimentada pela literatura do escritor português não apenas como ressignificação acerca da vitalidade do signo linguístico como instância realizadora do real no universo ficcional – afinal, o romanesco, mesmo que não se confirme como uma *representação* daquilo que lhe é externo nunca terá deixado de ser uma tentativa de compreensão dos protocolos que condicionam o funcionamento dessa externalidade. Por isso os pequenos núcleos individuais ou sujeito como *ilha* no mundo. Incapaz de alcançar uma totalidade do mundo porque agora a ilusão do seu absolutismo está além de nosso alcance e também não nos é mais o suficiente, o romance dedica-se a perscrutar individualidades.

Uma vez avaliarmos a fusão conteúdo-forma, no que se refere ao sujeito, o conteúdo do romance, o fluxo tem assumido desde sempre uma posição paradigmática: num instante, o sujeito é forma totalizadora, noutra sua condição é reduzida. Mas, na primeira é ocasião é também forma particularizada e na segunda é expansão. É essa ambivalência que tem sido negada em parte pela compreensão das teorias sobre o sujeito. Tal paradigma quer dizer que, os núcleos individuais configurados pelo romance estiveram, ao menos no caso do autor de *Fado alexandrino*, diametralmente apartados do contexto histórico social. É que, agora, ao invés de sua eternização descritiva, o que primeiro se eterniza é seu caráter individual e indeterminado, o gesto fundador da experiência. Não é que a experiência, portanto, tenha sido varrida do gesto narrativo, ela foi, isto sim, integralmente fragmentada no torvelinho da existência. Restou-nos buscar abrigo no mundo que se criou dentro de nós. Estivemos fora, como Quixote, por um longo tempo, mas vimos que a realidade é mais gigante que a altura dos moinhos e agora é preferível contemplar o mundo pelas nossas janelas, tal como contemplam Maria Clara,

a personagem de *Não entres tão depressa nessa noite escura* ou mesmo o Sr. José, de *Todos os nomes*, os dois como signos da imaginação investigativa sobre a existência.

Tomando do ponto de vista da estreita relação entre a arte e o mundo, Anatol Rosenfeld (1996) compreende que as movimentações externas nos campos afins, são primordiais para a revolução interna no romance, muito embora não deixemos de descartar que o impulso capaz de nos retirar da condição de entes fixos seja algo propulsor de tais movimentações: da Literatura à Física. Assim desde relação entre o homem e o mundo observada por Protágoras – “O homem é a medida de todas as coisas” – à constituição da visão perspectiva do pensamento cartesiano e sua certeza inabalável do eu frente a todas as coisas, passando pela compreensão do mundo como fenômeno para, por fim, a compreensão da relatividade das coisas, nascida quando da revolução copérnica e a imobilidade do mundo confirmada pelas leis da física de Albert Einstein, nunca *fomos os mesmos*. Terá sido por essa movimentação de tectônicas, produto de uma revisão constante nos modos de ser e estar no mundo, que, desde o alvorecer o romance tenha elegido o sujeito e as subjetividades como tema mais recorrente ou campo de investigação e experienciação?

2. O sujeito ou desde sempre uma das obsessões do romance

A princípio cumpre recuperar a *Odisseia*⁹ que, salvaguardando outros textos, é, juntamente com *Ilíada*, um dos fundadores da literatura ocidental mais bem-acabados dos que chegaram até nós. Aí, daremos com, além da figura principal de um herói, diversas situações que são vencidas pela sua astúcia e perspicácia. O realce na figura de Ulisses enquanto potência em torno da qual giram todos os acontecimentos demonstra que aquilo que faz da narrativa uma narrativa é necessariamente a presença de alguém que age ou é agido. Isso implica considerar que o sujeito é, desde sempre, a figura principal do romance, mesmo tendo em vista que sua formação depende do conjunto de outros elementos subjacentes ao processo narrativo. No caso do poema de Homero não haveremos de negar que o seu herói é, convencionalmente, Ítaca e vice-versa. Quando fora de seu lugar natal, tudo se converte no caos. No palácio, espaço símbolo do estado, impera o esconjuro, o despojamento dos bens, a violação da ordem, torna-se lugar amorfo, despido de beleza, sem lei e grandeza, enquanto Ulisses se debate entre a vida e a morte em mais longos anos de provações na grande viagem desviada de retorno.

É por essa relação de natureza simbiótica entre o homem, os acontecimentos e seu mundo que podemos compreender o conceito de totalidade definido em Lukács (2009). Mas, ao convir a epopeia como tal, ele reduz também o sujeito como uma unidade completa. Nessa compreensão, o teórico não leva em consideração determinadas particularidades das ações vivenciadas pelo herói. Guia-se apenas pela certeza de que Ulisses tem sempre ao alcance os deuses e, aconteça o que acontecer, sua unidade não será abalada; do contrário, a vitória marcada no fim do trajeto com sua chegada ao palácio e a expulsão dos vândalos como um atestado de exuberância, vigor e força física, por exemplo, não põe em xeque a homologia entre as forças humanas e as da natureza: “o

⁹ As menções a outros textos da literatura universal têm por objetivo uma compreensão *na literatura* (cf. KRYNSKI, 2007) sobre o tema do sujeito e a forma sempre inovadora com que o discurso literário o tem compreendido, afinal como designamos este tem sido um lugar que em parte tem contribuído para evidenciar muitas das considerações apontadas como inovadoras por determinados discursos teóricos. Quer também servir de linha cronológica sobre a *forma diversa* com que a *figuração* do sujeito tem sido assumida na ficção literária e até compreendermos o lugar com o qual as duas obras ora examinadas neste estudo estão relacionadas. Pela razão ilustrativa e pelo interesse mais de uma discussão conceitual que a analítica, as menções não são (nem devem ser) lidas como uma leitura exaustiva sobre o material aqui colocado em relevo. Daí, por exemplo, a ausência de citação direta dos textos em detrimento da paráfrase simples sobre o assunto das narrativas; nesse último caso, as obras mencionadas, pela dimensão que ocupam no interior da tradição literária, têm também seus enredos mais ou menos ao alcance comum dos leitores literários.

inapreensível princípio divino rege aqui a vida humana e a sua carência de um complemento que aponte para além de si mesma; essa bidimensionalidade priva o homem de relevo, transformando-o em pura superfície” (p.105). Apesar de concordarmos com o autor de *A teoria do romance*, é necessário rever um ponto específico: o da unidade subjetiva. A luta de Ulisses não está resumida ao seu reencontro com o lar. Como produto de uma cisão não-espontânea entre o herói e o destino para o qual está designado – dizemos isso porque o ato fundador da epopeia é o desvio do trajeto comum por um ainda a se inventar – é também uma luta pela autoafirmação da sua unidade. Não porque seu mundo esteja marcado pela destituição; de fato, Homero não especula nada a respeito e nem Ulisses tem uma consciência acabada sobre si e sobre o que lhe cerca. A multiplicidade enfrentada por ele é aquela produzida a partir de suas próprias atitudes; o limite é sempre o da unidade, mas o herói transita num plano entre o unitário e o diverso.

No Canto IX, encontramos com Ulisses relatando para Alcínoo, rei dos feácios, sua vitória sobre o ciclope Polifemo. Chamamos atenção para o que representa esse instante na assunção da unidade subjetiva do herói. Se desse episódio podemos afirmar que a luta entre o gigante e Ulisses funda também o embate entre o ideal de civilização e barbárie – Polifemo vive num estado primitivo, isolado numa caverna, seguindo o designado pelos deuses a cuidar de ovelhas enquanto o herói homérico incorpora a figura do desobediente, do navegante forasteiro que lhe vence pelo duelo intelectual – podemos igualmente considerar que a assunção da razão como lugar de criatividade do homem sobre a natureza é o lugar de inserção do próprio homem como centro de todas as coisas. Mas, o que prevalece nessa relação do aventureiro civilizado com o gigante bárbaro, isto é, na compreensão do herói sobre o mundo, é o cerne ou o princípio fundador da alteridade – elemento central na constituição de uma consciência do eu sobre si e sobre as coisas e crucial para a análise dos dois romances dispostos para este estudo. Ao se autonegar Ninguém, Ulisses assume um embuste para sua verdadeira pessoa e se utiliza, para tanto, do entendimento de quem o é e de quem é o outro; ainda que não demonstrado pela narrativa épica, o leitor sabe que a ação produtora do desfecho desse episódio só é possível porque o herói, depois de ter especulado, reconhece na incapacidade de articulação linguística do Polifemo sua capacidade de fazer dela a ousadia de vencê-lo.

Uma vez considerarmos esse episódio, chamamos atenção para o que em *Todos os nomes*, de José Saramago, se constitui numa reflexão logo no princípio da narrativa e uma constante na sua literatura: o lugar de representação do nome próprio como peça integrante no extenso jogo de compreensão sobre a desarticulação da unidade do sujeito

contemporâneo. Embora seja esta uma questão analisada com melhor precisão na segunda parte deste estudo, sua menção torna-se indispensável devido a aproximação temática assumida pelos dois textos: o clássico e o contemporâneo. O excerto é de uma reflexão sobre o nome da personagem principal e parte dele foi recordado enquanto refletíamos sobre uma atual *crise* do sujeito na narrativa.

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.19)

Como Ulisses diante do Polifemo, o Sr. José prefere se refugiar na sua insignificância, patente desde a popularidade ou a natureza comum do nome e preferir apenas o primeiro nome em lugar dos sobrenomes, talvez no intuito de melhor relacionar-se com o outro. Ao assumir a variabilidade da *forma* como pode ser apresentado – dependendo da ocasião a que se refira – a personagem saramaguiana também se reveste da mesma natureza de *melhor ser* para si e para o outro. Não estamos diante de uma astúcia como na epopeia, mas é, como no texto de Homero, uma variabilidade da posição-sujeito ou papel diverso assumido por essa posição. Essa dimensão, aliás, ganhará forma no âmbito de *Todos os nomes*.

Agora, antes do episódio com Polifemo e depois de enfrentar a fúria de Posêidon, Ulisses chega à costa da Esquéria; encontra-se com Nausícaa, filha do rei Alcínoo e é recebido por ele e pela rainha no palácio, conta sobre suas aventuras desde a partida da ilha Ogígia, banqueteia junto aos feácios e só depois disso é que o herói revela sua identidade. Outra vez, o embuste como produto de um ato premeditado. A omissão da identidade como preservação de face tal como ocorre nessa primeira ocasião da epopeia é também um ato de assunção de outra identidade tal como na luta com o Polifemo ou de evasão do sujeito a um passado recente cujo interesse é demonstrar sua pretensa autenticidade. O caráter de substituição da apresentação do eu pelo recurso do apelo

propagandístico atesta uma descentralização do sujeito: Ulisses não quer confundir-se com o outro, quer ser ele mesmo, mas para reafirmar essa pretensa unidade, apaga-se a voz do aedo e ele próprio assume-se *quem conta a história* e como sujeito do vivenciado. No caso do embate contra o Polifemo, a estratégia adotada pelo herói a título de sua autoconservação não é mais a da omissão, mas a negação do eu e a incorporação de outra identidade. Como Ninguém, Ulisses passa-se como amigo do gigante, conquista sua confiança, descobre suas fragilidades e no final consegue vencê-lo.

A vitória da força bruta pela astúcia da palavra ou a maneira diversa de *assumir-se* (elo que une os dois textos ora colocados em relação) toca noutra dimensão constitutiva do sujeito – a linguagem. Ao identificar-se como Ninguém, além da despersonalização assumida pelo herói, há aqui o nascimento da compreensão de que a relação com o mundo passa, obrigatoriamente, pela palavra. Nesse ponto de vista, o episódio tem ainda a dimensão daquele das sereias. No caso, a astúcia – pedir para ser amarrado ao mastro da embarcação e permanecer de ouvidos abertos à cantoria das sereias – é também elemento representativo do poder da razão sobre os apetites instintivos e os apelos das potências míticas; a cautela e o controle assumido pelo corpo em face do instinto e do mito é um ato de autoafirmação individual, mas, ao mesmo tempo reafirma um instante de despersonalização do sujeito, tendo em vista estarmos diante de um herói destituído de sua principal característica, a força física. Estratagemas como estes se repetem ao longo da viagem de retorno e na sua particularidade interna escapam do sentido restrito do Ulisses enquanto representação unitária da polis grega ou ainda do mero sentido de necessária preservação do eu sobre o mundo. O que queremos dizer é que não será contraditório e nem anacronismo afirmar a partir destes episódios uma interpretação acerca da bipartição do eu. Embora não consolidada, ou seja, se sequer estamos diante de alguém que tenha uma consciência bem elaborada e articulada sobre si e sobre o mundo, também não estamos diante de um sujeito que tem materializado na sua existência um duelo entre um eu e um outro próprios. Mas, não se pode negar as tentativas de sonegação das identidades como pelo menos um duelo de papéis, como dissemos, para as complexas ações desempenhadas pelo herói. Isto é, no mesmo passo em que Ulisses busca os reforços para uma preservação da sua unidade, ele se vê necessitado a assunção de outras possibilidades de ser.

Essa constatação que reitera a unidade individual do eu, mas amplia significativamente essa visão é construída por uma leitura interpretativa de determinadas situações da *Odisseia* e não apenas de uma visão total sobre a narrativa não está de um

todo reduzida ao mero escopo da interpretação. Ela tem vazão teórica quando concordamos com Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (1985) que as linhas nascentes da razão se estendem mais longe do que supõem os historiadores. Os dois teóricos ao inventariar sua compreensão sobre o caráter dialético do espírito esclarecido creditam à epopeia de Homero como um protótipo ou agendamento do conceito de burguesia e conseqüentemente da noção perspectívica do eu, conceitos só admitidos a partir do fim do feudalismo medieval. Certo de que a noção iluminista sobre o sujeito é uma tentativa de contornar uma crise iminente do eu sobre o mundo, cada vez mais em expansão, é possível creditar que a unidade já apresenta seus sinais de crise, isto é, a gênese das suas linhas de destituição e descentramento subjetivos, não estão primeiramente e nem interinamente ligadas ao advento da modernidade como supõe grande parte das teorizações sobre o sujeito.

Embora estejamos diante do entendimento de que a trajetória do herói é representativa de um processo de autoafirmação individual do eu frente ao mundo, é preciso considerar que o traço destitutivo aqui se interpõe seja pela ordem natural, no desamparo experimentado por Ulisses em pleno mar com qual o eu duela, seja pelas ações astuciosas, como as que enumeramos acima, perseguidas pelo herói ao longo do seu retorno de Tróia. Para esse entendimento, estamos considerando que o caráter de destituição e a multiplicidade é, por sua vez, um elemento constitutivo da subjetividade e não algo externo a ela como se faz crer numa leitura ampla da narrativa clássica. Na fase homérica, ressaltamos, mesmo que não haja uma consciência do herói como sujeito e sobre a sua destituição e a multiplicidade, há um eu que se lança sobre a natureza e suas perigosas seduções a título de lhe tirar maior proveito em favor da racionalidade individual. Isto é, Ulisses carrega voluntariamente o gesto elementar e fundador do sujeito: sujeitar-se. Ao decidir-se por outro itinerário diferente do de costume, o herói não apenas amplia seu campo de atuação no mundo como pressupõe livremente o que pode ser lido contemporaneamente como sua autonomia, instando como criatura cindida interiormente, mesmo que não consigamos na superfície da narrativa visualizar quaisquer sinais de sua vida interior. Desde sua decisão, Ulisses estará entre sua vontade e a vontade dos deuses. Nossas constatações se referem a esse intervalo entre o herói e o mundo, isto é, às suas ações; o recurso do eu para se fazer triunfante no final das suas aventuras é, como assinala Adorno e Horkheimer (1985), *perder-se* para se conservar e está nesse *perder-se* nossa atenção.

A narrativa das aventuras de Ulisses é a proto-história do sujeito. Seu caminho de retorno a Ítaca é a fuga do mundo primitivo, do estado de consciência zero. Ulisses atesta que essa unidade subjetiva só teve pertença ao homem quando da sua condição primitiva de homem; reside, portanto, num lugar anterior à própria história; data de um instante em que homem e natureza juntos formavam uma só coisa. A unidade, portanto, não passa de uma ilusão abstrata, tendo em vista que o sujeito, embora não seja o quem vem primeiro, “ele não é um novo para o Um que a tudo fundamenta” – nos dizeres de Žižek (2013, p.229) a partir de Hegel – ele sempre *foi*, desde as primeiras formas de nomeação. Por essa razão, também o lugar da modernidade e da contemporaneidade como gênese e consolidação de uma crise do sujeito tal e qual confirmam alguns teóricos não pode, para o lugar que ocupamos nessa ocasião, ser considerado a sério. A cisão homem-natureza é produto de uma crise e, logo, toda história do sujeito, principalmente a materializada pela literatura desde a antiguidade, é também a história de uma crise. Nesse ponto reside o caráter transcendental, no sentido de estar além, da literatura: é que ela sempre considerou o sujeito, desde seu nascimento, como produto de uma crise. Evidentemente que essa visão não se sustenta apenas no universo das artes; estas e a literatura constituem uma pequena parte de um processo mais amplo, cuja gênese remonta a condição que parece ser uma definidora do homem desde sempre, a de pouco à vontade no mundo ou de ser incapaz de contentar-se enquanto elemento integrado à natureza.

Permita-nos ainda um retorno à *Odisseia*, a fim de reavaliar a “separação” entre homem e mundo como ensaio para a cisão do sujeito em Homero. Consideramos nessa observação, o conceito de Vida proposto por Giorgio Agamben (2010). O filósofo não compreende esse termo no mero sentido da existência biológica; não há uma coisa chamada vida, ela é um produto construído discursivamente e regulado por diferentes estruturas de poder que legitimam diferentes formas de se distinguir a existência humana da de outros seres vivos. Mas, não o citamos para reiterar quais os fatores que legitimam o fator Vida e nem para buscar numa arqueologia da palavra como ela alcançou esse lugar no centro do que noutra ocasião Foucault (2014) terá chamado de biopoder. É que em *Homo sacer*, Agamben nota que, ainda na sociedade grega não havia apenas uma única palavra para designar o que hoje entendemos como vida; havia, sim, ao menos, dois termos: *Zoe*, para vida privada e animal e *Bios*, para vida política, pública. Isto é, o homem grego possivelmente tinha uma compreensão acerca dos papéis sociais, uma das fases que Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2004) define como significativa para o estágio de fragmentação do sujeito. Se repararmos de perto aquilo que

dizíamos de Ulisses ser Ítaca, isto é, a unidade subjetiva, o que está posto em questão aqui, notaremos que o herói da *Odisseia* é no mínimo dois: é ele próprio, aquele que se lança no desconhecido e desafia os deuses do Olimpo, e o que ele representa; uma reafirmação, portanto, de que literariamente, pela estreita relação entre a criação literária e a vivência do homem no mundo e pela sua liberdade de reflexão sobre essa relação, a chamada crise do sujeito é verificada como condição definidora de sua própria natureza. Noutras palavras, é o que foge às limitações impostas pela razão e a diversidade de formas com as quais os sujeitos podem se assumir o que mantém a existência. A literatura, enquanto outros campos do saber preferiram apostar numa salvação do sujeito em sua unidade e se negaram a compreender essa pulsão destituidora como condição integradora, sempre apostou na não-negação da natureza no homem; não se prendeu totalmente à razão porque seu diálogo com a dimensão da *chamada* irracionalidade mítica foi o campo mais fértil ou o alimento de maior sustança à força imaginativa com a qual se constrói.

No campo do pensamento, a própria atitude de Descartes em *Discurso sobre o método* (2001), ao apresentar o homem como centralidade de todas as coisas é produzida no interior de um estágio de degradação do sujeito. Tal crise tem seu auge desde quando o homem, movido pelo pensamento científico e pelo encanto de ser pensante sobre o mundo desconhecido, dedica todo seu esforço para uma exploração daquilo que lhe rodeia a ponto de esquecer-se quase que totalmente, que no princípio de tudo estava o próprio sujeito. O *Cogito* cartesiano – embora tenha considerado a razão como divisora definitiva entre o homem e a natureza e por isso fundamental num processo que chamaríamos de emancipação do sujeito por tê-lo inserido em definitivo na pauta das discussões – se firma não como um reforço a unidade do sujeito mas como elemento que tenta conter sua crise. A constatação de Cervantes em *Dom Quixote* sobre tudo isso que se apresenta designado propriamente pela voz da teoria, fundamental para uma compreensão da hermenêutica do ser, será mais um exemplo que queremos reiterar nesse itinerário com o intuito de reforçar a compreensão de que a partir do território da literatura, podemos melhor pensar as linhas que se conservam como um *tour de force* na constituição do sujeito como elemento principal no interior das preocupações do romance contemporâneo.

Conscientemente – apesar da alegada loucura adquirida do excesso de leitura de novelas de cavalaria, que para não nos estendermos com interpretações veremos apenas como uma condição retórica do autor no sentido de pactuar com o leitor um *efeito de realidade* e assim justificar todos os atos do herói por mais impensáveis de sua existência que fosse –, Alonso Quijano assume-se Dom Quixote (eis novamente a variabilidade do

nome tal como notamos na *Odisseia* e em *Todos os nomes*) e sai, por conta própria, para reconhecer o seu mundo. Diferentemente de Ulisses, que faz a viagem como um impulso para o acaso, tem os deuses como guia e o mundo se lhe aparece em plena unidade, o herói de Cervantes planeja sua viagem e uma vez fora de casa o mundo não o reconhece mais e a própria aventura feita apenas na companhia de outro mortal ocupa a vivência do esquecimento. Ao se dar conta, depois de tantas empreitadas fracassadas, que ninguém mais, por todos os lugares onde passa, o reconhece cavaleiro, no leito de morte ele nega a identidade assumida e volta a ser o mesmo Quijano pelo qual todos tanto ansiaram o retorno. O herói no *Dom Quixote* é um herói destituído, em crise, e diferentemente do clássico, esse estágio é admitido abertamente pela narrativa quando pactua com o leitor a ideia de *loucura*. Um anti-herói. Na epopeia de Homero, o caráter da crise é velado pela louvação do aedo aos feitos de Ulisses. A dualidade do sujeito manifestada logo no começo da narrativa de Cervantes, mas só assumida quando do seu trânsito de retorno no desfecho do romance, é proveniente do próprio contexto ocupado pelo cavaleiro: o seu mundo surge-lhe como um temível jogo de ambivalências, entre o que é verdade e mentira, realidade e ficção, sagrado e profano, razão e loucura; Dom Quixote está no *front* desses conceitos, não assume efetivamente nem uma e nem outra posição, sua atuação é a de questionamento dessas fronteiras – onde finda um extremo para o princípio de outro.

É necessário dizer que Cervantes ainda está no epicentro de duas outras crises, o da identidade europeia, dilatada pela extensa dominação do velho mundo sobre os novos territórios conhecidos a partir das Grandes Navegações e o da crise do próprio romance, transformado em produto de grande escala com o advento da imprensa. Por razão desta última, o *Dom Quixote* se firma como um dos pioneiros a elaborar como tema o próprio romance e por razão da primeira, a posição sujeito deixa de ser perspectívica para ser relativa: o herói tem uma maneira própria de se relacionar com cada situação vivida. O *eu*, ponto de referência do sujeito, é esvaziado de referentes, da experiência e ocupa uma posição autorrelativa que o herói experimenta como sua unidade. O Quixote perde a conduta do sujeito absoluto, experimentada ao longo dos fracassos em suas odisseias, pela de pessoa comum. Seu *eu* é inventado e sua grande tentativa é fazer das suas verdades as verdades dos que cruzam o seu caminho e dos que estão ao seu redor; beneficiando-nos da leitura de Hegel por Žižek “o Em-si se esquia repetidas vezes do sujeito, todo o conteúdo que supostamente pertence ao Em-si revela-se como algo que foi colocado lá pelo próprio sujeito, de modo que este fica cada vez mais preso à rede de suas próprias fantasmagorias” (2013, p.237). É ao assumir seu fracasso como um resultado positivo,

transformando o problema em sua solução, que o Quixote reconhece, parafraseando da leitura de Žižek sobre o conceito de Saber Absoluto em Hegel, que o mundo não é absoluto, no sentido de único, ilimitado, mas é sim o resultado de sua própria maneira de estar no mundo, isto é, a própria compreensão sobre o termo absoluto deixa de ser o que está acima e abarca a tudo e a todos para ser o que está limitado a tudo e a todos: “é a aceitação da limitação absoluta do círculo de nossa subjetividade, da impossibilidade de sairmos dela” (2013, p.239). Também não é caso de assumir que cada sujeito seja seu próprio mundo e já não mantém quaisquer vínculos com a realidade em si, mas é justamente porque faz parte dela que ele não pode sair da realidade.

Essa compreensão em muito dialoga com a posição assumida pelo sujeito em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes; falamos, evidentemente sobre a figura principal do romance sobre a qual mencionamos no breve excerto que trouxemos para este texto no capítulo anterior. Dizíamos sobre a relação assumida ou tomada por Maria Clara, a narradora, e o pai, figura, aliás, através da qual a filha se dará ao trabalho de perscrutar um a um os do seu grupo numa tentativa ora de compreendê-lo ora de reconstruir a história de sua família e, abertamente, compreender-se nessa aventura empreendida. Também a personagem antuniana assume-se enquanto *eu* desencantado num mundo posto em ruína e reerguido à base de restos de ilusão – aquele pelo qual os indivíduos apostam todas as possibilidades de crença de que o fim de um auge é condição impossível de atingi-los. Além disso, Maria Clara é, como Dom Quixote, habitante de um mundo possível criado pela sua imaginação:

inventei isto hoje percebeu, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro, nem nós de uniforme nem o velho de giz na lapela diante do coreto, um professor assim, o marido de uma inválida no apartamento em Alcoitão acompanhado por uma criada a servir vestida de domingo no género que a Adelaide deve ter sido em nova e um rapazinho abraçado a uma carroça de pau, puxar a manga da minha mãe, obrigá-la a acompanhar-me entre sombras e tremós (ANTUNES, 2008, p.270)

A diferença, logo percebemos, é que, enquanto o Dom Quixote só terá compreensão do mundo imaginado que criou no fim de suas andanças, a personagem antuniana, não, tem plena consciência sobre a montagem do castelo de cartas a que se dedica em toda sua trajetória. No final de contas, essa ilusão ou mundo de aparências – que é também uma ilusão do ser-sujeito – parece ser um elemento que coloca em relação não apenas o romance de António Lobo Antunes e o de Cervantes, mas os dois textos

sobre os quais falamos num primeiro momento deste capítulo. Ulisses e o Sr. José são, por que não, sujeitos projetados em contextos que se revelam como embustes, um mundo (em parte ou totalmente) ambivalência e sombras através do qual se destacam pela relação problemática que desempenham enquanto herói ou personagem ao longo da narrativa. Sua natureza de sujeitos se revela justamente pela maneira como encarnam o seu tempo reconhecendo-se não como indivíduos plenamente integrados ao mundo a que pertencem, mas enquanto testemunhas sobre o doloroso exercício de *existir*. Ressalte-se apenas que, somente contemporaneamente, essa consciência sobre o sujeito na literatura alcançou essa compreensão; também, é apenas quando da cisão entre o romance e a história que *narrar* passou a ser uma contínua interpretação sobre o conflito irreconciliável entre o homem e o mundo ou a ideia que tivemos sobre a existência enquanto totalidade, na concepção sobre a qual desenvolvemos a partir da leitura de Lukács (2009) e Benjamin (2012). Da forma como vimos analisando os sujeitos na literatura são assim *modos* de transgressão (cf. KRYSSINSKI, 2007) pela posição relativa que desempenham e com a qual colocam em xeque todo e qualquer possível absolutismo assumido entre o homem e o outro, entre homem e o mundo.

Por esta razão, situados no território da literatura como estamos, parece justo considerarmos que, mesmo antes de Descartes e a apresentação do sujeito absoluto, Homero com a *Odisseia* estabeleceu as bases para pensar o rompimento entre homem e natureza refundado mais tarde no pensamento do filósofo francês; e depois, Cervantes, com o *Dom Quixote*, aponta a frágil sustentação desse absolutismo. Se no caso de Homero a intenção em elaborar a imagem que elaborou de Ulisses assume uma proximidade com o ideal da verdade histórica, a intenção em Cervantes pode ser lida pela compreensão moderna de que, antes de estabelecer qualquer verdade, a literatura enquanto manifestação estética esteve sempre guiada pelo interesse de experimentação imaginativa sobre o mundo. Na *Odisseia*, o contrato entre o signo linguístico e o que ele representa se dá numa via muito estreita em que a palavra não quer apenas significar uma verdade, mas ser a própria verdade. Quando Ulisses se propõe falar de suas aventuras e depois revela sua identidade para a corte dos feácios, ele escamoteia para o campo do inverossímil aquilo que Demódoco se propôs ao cantar a glória do herói grego e de Aquiles; é notória a preocupação de Homero em *por através de Ulisses* não se distanciar da experiência empírica enquanto forma de traduzir uma sinceridade necessária ao caráter da epopeia. No romance de Cervantes, nada disso se confirma, mesmo que o Quixote tome para si as dores de ter suas aventuras falsificadas e se apresente como o único cavaleiro existente

em terras de Espanha, essa sua verdade inventada sequer tem sustentação para convencer a si mesmo. A universalidade do herói se dilui no interior de si própria; isto é, ainda na linha de pensamento de Slavoj Žižek, “a universalidade inscreve-se em uma identidade particular enquanto incapacidade de tornar-se plenamente si mesma” (2013, p.210). Dom Quixote é um objeto universal (a figura do cavaleiro andante) na medida em que não pode realizar sua identidade particular (os feitos da cavalaria não são mais convincentes). Por essa razão, temos por ele como primeiro modelo do sujeito universal moderno; repetimos Žižek (p.210): é, por definição, “desconjuntado”, “carente de seu lugar apropriado no edifício social”, tal como vimos associar o sujeito na literatura de José Saramago e na de António Lobo Antunes.

O universo pelo qual o Quixote transita é demarcado contextualmente não apenas pela crise da identidade europeia a partir da empreitada das Grandes Navegações e o aparecimento do Novo Mundo; sua ambivalência é produzida no calor da ideia do homem renascentista: “o homem é a medida de todas as coisas”. A luta do herói destituído pela sua aparente unidade, contra a multiplicidade que o destitui; o Quixote se guia por um sentimento de unidade do eu, sua tentativa é a da soberania do eu tal como na *Odisseia*, mas o que ele encontra não é apenas o desconhecido encontrado por Ulisses, é o esquecimento. O Quixote está largado num mundo aberto. O contexto histórico europeu das navegações é uma das razões que levará uma mudança nos modos de ser e estar dos indivíduos no mundo e consequentemente como se veem e se compreendem; agora, diferente de estarem divididas verticalmente, do homem para o divino, as relações que definem os sujeitos, foram horizontalizadas, isto é, se constituem entre o homem e o outro. Esse deslocamento do celestial para o terreno deu ao homem entendimento de centro de todas as coisas; tudo é gerado a partir de si. No mesmo instante, a ampliação do horizonte espacial, dilatou também o horizonte da existência, acentuando claramente os movimentos de desestabilização dos sujeitos. É quando se constitui uma consciência sobre a impossibilidade de alcançar integralmente o mundo.

Mais que revelar novos mundos, essa nova maneira de estar no mundo, o homem pelo homem, dará impulso a conformação da exploração, um dos itens primordiais na gênese do capital e de seu aparelho simbólico que uma vez formado, de uma ou de outra maneira, recebe em si todos os sujeitos, os perpassa e os reduz ao estado de coisa, em manadas específicas que vão os definir não mais pela essência mas pela aparência que ocupam no sistema social. Repetindo Žižek (2013, p.209), “em uma sociedade em que predomina a troca de mercadorias, os indivíduos, em sua vida cotidiana, relacionam-se

com eles próprios, bem como com os objetos a sua volta, como encarnações contingentes de noções abstratas e universais”; isto é, “o que sou, tendo em vista meus antecedentes culturais e sociais concretos, é vivido como contingente, pois o que me define, em última análise, é a capacidade universal abstrata de pensar e/ou trabalhar”. Esse terá sido o ponto alto da modernidade. Não a maquinização, não a construção dos aparelhos burocráticos e dos novos componentes sociais, mas a elaboração de um sofisticado e complexo instrumento abstrato de controle capaz de submeter tudo e todos aos seus comandos; esse será um dos pontos fundamentais na leitura sobre o sujeito no primeiro romance ao que se dedica este estudo, *Todos os nomes*, de José Saramago. No de António Lobo Antunes, as relações para sua compreensão virão através de outras linhas de força, mas não deixaremos de lê-las como produzidas desse contexto de consolidação e atuação dos aparelhos de poder e dos instantes de refiguração do sujeito como peça na extensa engrenagem forjada pelo potentado das sociedades burocratizadas e cujas relações foram mercantilizadas.

3. O sujeito no romance contemporâneo (José Saramago e António Lobo Antunes)

O modo como o romance contemporâneo incorpora as novas formas de ser e estar no mundo é diverso e não cabe a este estudo explorá-lo pormenorizadamente. As relações até agora construídas buscam compreender no amplo contexto dessa discussão o lugar alcançado pela literatura de José Saramago e António Lobo Antunes. Sobre essa disposição do sujeito *entre* uma sociedade cada vez mais instrumentalizada pelos aparelhos burocráticos, a principal característica, notada em alto relevo na narrativa dos dois escritores, é o rebaixamento da letra maiúscula pela minúscula do nome próprio das personagens, isso no primeiro romancista, ou a destituição nominal em favor de um determinante que geralmente está relacionado à profissão desempenhada por elas; e ambos os escritores são mestres nisso. Na primeira forma, essa atitude tem a função de igualar todos na mesma linha de vista e não estabelecer relações de superioridade, como é caso em que se mete pelo texto a presença dos sujeitos designadamente históricos entre os da ficção; na segunda, é patente a ideia moderna de profissão, cuja função é reduzida a um designativo virtual que visa inserir o sujeito como essa peça no andamento da grande maquinaria da sociedade capitalista.

A ideia moderna de profissão, diz Žižek (2013), implica que os indivíduos vivenciam a si mesmos como alguém que não nasceu diretamente dentro de seu papel social, mas é *treinado* desde sempre a alcançá-lo. Suas subjetividades estão diretamente dependentes do intercâmbio entre “as circunstâncias sociais contingentes” e suas livres escolhas. O sujeito contemporâneo será sempre apresentado no âmbito do romance como o que tem ou não uma profissão e é grande parte designado por ela ou sua ausência ou identificado diretamente pela sua credencial curricular. Como no universo exterior ao romance, à pergunta *quem sou eu* muitos irão responder, não por uma matriz existencial, mas actancial, logo depois do nome próprio e da idade, a profissão e seu desempenho através dela. Isto é, a ideia fundamental é que, nas atuais condições sociais de trocas mercadológicas dentro de uma economia global, o serviço que ele exerce e até certo ponto sua definição enquanto sujeito, lembra o teórico, confunde-se com o *status de* mercadoria. Os sujeitos são, assim, objetos produzidos no interior de um conjunto de realidades determinadas – isso porque, o que o define profissionalmente mantém contato com o que o define juridicamente, ou politicamente, ou mesmo individualmente – e se tornam, dessa

maneira, cada vez mais abstrações só visíveis no interior das relações afetivas. É o caso de que, em parte dos romances de José Saramago e de António Lobo Antunes, as personagens só cumprirem sentido no interior das ações; fora daí nos foge qualquer aproximação mais completa.

Em *Todos os nomes*, adiantemos que, apesar de os sujeitos estarem subordinados ao que são na cadeia produtiva, a aquilo que desempenham, à personagem principal, o Sr. José é possível atribuir-lhe um sentido fora das suas ações de escriturário, uma vez que a *forma* como é construído pela narrativa o faz exercer-se como um tipo; o mesmo não podemos dizer das figuras de *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo. Ninguém conseguirá descrever uma imagem sobre personagens como a mulher do médico se não pelo que desempenha no interior da narração: *ser a* mulher do médico, a que não é atingida pela cegueira branca, a que zela para que ao menos os de seu grupo não definham na barbárie etc. Do mesmo modo é a personagem-narradora de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. O que a designa é a de ser quem pouco participa das vivências da família, é um sujeito condicionado pela paralisia da ação, porque ele próprio não sabe ao certo como agir num mundo tomado de ações; nisso, é preferível em grande parte ficar metido nos volteios de seu próprio mundo imaginado. Mas, há na literatura de António Lobo Antunes, outros fenômenos designativos que corroboram com *essas formas-sujeito*: *Que farei quando tudo arde*, por exemplo, é designado como um romance sobre o trânsito das identidades (o travesti Carlos-Soraia, que muda de corpo, o filho Paulo que se vê tomado pela incapacidade de *administrar* sua própria existência e carrega consigo a dúvida sobre se é mesmo nascido do pai travesti). São sujeitos cuja composição *física* estão dissolvidas na caracterização psicológica. Nesses chamados romances da contemporaneidade, não se sabe de quem estamos diante, se de uma personagem feia ou bonita, alta ou baixa e mesmo a identificação de gênero não está acessível ao primeiro alcance.

Tais questões são determinantes para consolidação da nova forma narrativa buscada pelos dois escritores. Decerto, se compreendemos com Žižek (2013, p.229) que “o sujeito é sempre-já relacionado a um conteúdo substancial heterogêneo”, isto é, que o sujeito não é condição uniforme pré-dada, anterior ao conteúdo produzido, mas “negação ou mediação desse conteúdo, como sua cisão ou distorção”, compreendemos também que as transformações externas no cenário histórico-social são produtoras de novas formas de ser e estar no mundo no mesmo instante que são fundamentais para a constituição do sujeito e das novas relações entre si e entre a realidade. E, claro, tais reverberações são cuidadosamente sentidas ou mesmo antecipadas pelo romance, espécie de aparelho pelo

qual ressoa todos os sismos histórico-sociais. Se compreendermos a linguagem como um *entre-si* nesse dialetismo, alcançaremos que as novas formas de ser e estar no mundo passam, obrigatoriamente, pela revisão dos modelos discursivos que consequentemente implicarão esteticamente na arte. No romance dos dois portugueses, a conformação de um mundo, que é na verdade uma *multitude de mundos* – o termo assim posto visa significar o mundo enquanto multiplicidade de ações, onde cada ação pode designar outro mundo – se manifesta de duas formas distintas, mas aproximadas: no autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, cada mundo é uma narrativa que os indivíduos contam para si mesmos sobre si mesmos, com linguagem e formas próprias. Nesse processo é possível que o contexto histórico-social apenas seja um elemento acessório, um pano de fundo para a construção da intriga narrativa. Em José Saramago, por exemplo, é a clara a visão de que há duas realidades contíguas, não individuais, geralmente coletivas, a do mundo ficcional e a da existência empírica, mas ambos não podem mais obedecer cegamente às tênues linhas de separação entre um e outro como se fossem dois contrários; embora possam ser distinguidos entre si, não é possível simplesmente descartar um em nome do outro – se descartamos o da ficção, o da realidade se desintegra e perde sua consistência existencial. Em ambos, entretanto, os sujeitos são produzidos no interior dessa teia de conteúdos. Nesse contexto, com o advento do aparelho burocrático do estado, também os sujeitos estão submetidos e limitados em sua existência aos mesmos dispositivos que sustêm a base estatal acusados em grande parte como uma das instâncias pela qual as fronteiras subjetivas são solapadas.

Um dos primeiros instantes em que a literatura atenta para esse lugar considerado precursor nas novas formas de ser no mundo está no romance de Cervantes, como observamos acima, mas teremos de aguardar alguns séculos mais tarde, até a aparição de *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, para ter uma dimensão mais coerente sobre essa condição. Emma é uma das primeiras personagens em que se desponta o nascimento de uma vida interior fruto da dualidade antagônica entre o sujeito e o mundo. Reapropriando o que compreende Lukács em *A teoria do romance*, podemos afirmar que a forma e o valor próprio do romance de Flaubert é a constatação da existência de uma interioridade. Não que ela se apresente como um mundo novo como em Marcel Proust, Virginia Woolf ou James Joyce, mas, decididamente é o mundo interior quem determina o conteúdo e as ações desempenhadas por Emma no mundo externo; ainda parafraseando Lukács, seu conteúdo é o do sujeito que sai a campo para conhecer a si próprio – mesmo propósito do Quixote de Cervantes – que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova,

encontrar sua própria unidade. É fato que nem o cavaleiro e nem a personagem de Flaubert dão com alguma coisa que valha essa redenção. Os dois são confrontados com o nada. A diferença é que Emma busca a si porque está saturada de vazios da vidinha burguesa, depois de crer que a união com Charles poderia lhe render a maior e melhor das aventuras. Consciente de sua inutilidade frente a um mundo vasto demais, mas agora não aberto ao explorador e sim escondido; por trás do aparelho burocrático também suficientemente vasto de uma sociedade, ela perde-se para a correnteza da imaginação e a partir dela, rompe com o princípio ordenador da vida burguesa – o casamento. Pelo adultério, Emma dá valia a sua pulsão imaginativa. Entra em cena um duplicado seu, o da Bovary-amante, aquele que distante do modelo esperado socialmente, lhe vitima; desfecho conduzido porque seu autor ainda que *permita* uma fuga do modelo normativo da sociedade a qual pertence a ele retorna no intuito de não distanciar o romance do ideal de verossimilhança esperado pelo leitor de seu tempo.

Faz sentido afirmar que em *Madame Bovary* se apresenta como o nascimento do fracasso da família concebida do casamento enquanto instituição, a divisão entre os espaços público e privado, a urbanização, a industrialização, o desenvolvimento de especialidades e funções, a vida urbana, o consumo, todos, elementos que entram no romance com toda sua extensão de sentidos; todos são enformadores sobre um novo tipo de sujeito na literatura, uma vez que tais elementos figurados nas instituições sociais, como a polícia, a justiça, o capital, a marginalidade, o Estado etc. são incorporados e tornados fundamentais no organismo do romance. Não estamos mais diante da figura de um herói em campo aberto na busca de reconhecer e experimentar o mundo em sua vastidão externa, tudo aí é feito dentro de si, num impulso de mostrar um mundo que se esconde. A personagem de Flaubert em muito se aproxima do *degrado do eu* experimentado no romance contemporâneo em figuras como Maria Clara de *Não entres tão depressa nessa noite escura*; elas encarnam o perfil do sujeito solitário, incapaz de encontrar sua unidade, abandonada à falta de sentido no mundo, vítima imediata das forças insurgentes, tragada pelo combate entre a interioridade e a vida exterior. Sua ineficiência enquanto sujeito, a renúncia de toda uma luta pela existência, são gestos que reiteram a insuficiência da objetividade como forma de integração no mundo. O centro do romance não é apenas o sujeito em si, mas o sujeito problemático.

A descoberta de um mundo interior, mais complexo, rico e significativo que o mundo externo e que ganha lugar aqui terá impulsionado um estágio privilegiado para novas formas de experimentação da arte quanto aos modos de construção do sujeito;

também deu a subjetividade um dos lugares de importância no romance. As personagens, por exemplo, nas mãos dos autores, deixam o lugar de seres dependentes ou manifestações objetivas suas para obterem um domínio próprio sobre o fato narrativo e sobre si (cf. SEGOLIN, 1978). Se no princípio das representações há uma forte linha que institui os lugares da voz narradora e da voz narrada ou mesmo não há voz, ela é tomada pelo lugar do narrador; se mais adiante, esse narrador tem ora pleno domínio sobre a personagem ora ele interpõe na composição ao controlar suas volições psíquicas, depois, o romance terá optado pela independência dos refluxos da consciência e se aperfeiçoado ao ponto de vislumbrar os caminhos facilmente trilhados pelos seres nos recônditos *do si*. A essa independência figurada pelo universo psicológico da personagem tomará forma e serão cada vez mais comuns as estruturas narrativas tais como a de António Lobo Antunes, cuja personagem confunde-se com o narrador. Essas formas de apresentação da personagem no romance são vistas como produtos de um largo processo de criação estética em que a aproximação do homem com o que está ao seu redor e suas formas de compreensão sobre seu lugar e suas ações no mundo têm total incidência na construção da forma romanesca.

Sem se descuidar dessa observação, outra ressalva parece necessária: a de que, tais construtos não são posicionados em relação contrária uns aos outros e, mesmo tendo sido cada um deles comuns em determinada época, não são procedimentos que se sobrepõem a outros, como se a partir de agora a questão do romance (ou a forma como se apresenta) fosse uma somente: a de matriz subjetivista. A questão não é essa; é que a partir de determinado momento, por uma série de questões referentes às transformações do homem e da sociedade (cf. ROSENFELD, 1996) o romance passou a privilegiar determinadas formas de figuração e não outras. Na atual conjuntura, aliás, eles convivem entre si e têm servido sempre como campo de experimentação para o romancista. Prova maior disso está na literatura concebida pelos dois escritores lidos neste estudo. Os romances *Todos os nomes* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por exemplo, convivem num mesmo território literário e provavelmente foram concebidos num mesmo intervalo de tempo e cada um se beneficia de procedimentos formais distintos quanto ao enforme de suas personagens bem como explora o tema do sujeito *e o manifesta* de maneira diversa. Enquanto José Saramago se apropria do narrador tradicional e percebe o sujeito (sua forma) como uma unidade mais ou menos acabada, isto é, revela certa onipotência sobre suas ações, sobre o tempo e o espaço por onde circulam suas personagens, António Lobo Antunes se beneficia de um narrador que é sua própria

personagem, mesmo estando esse romance no rol daqueles cujo distanciamento da memória pessoal e, portanto, do pendor autobiográfico, se faz mais raro que na leva dos primeiros textos do romancista. O gesto de apropriação do narrador tradicional pela escrita saramaguiana, entretanto, não oferece nenhuma garantia de preservação das suas fronteiras; do contrário, a constante intervenção filosófica ou o atraso e adiantamento do tempo e das ações, por exemplo, o subverte e o indexa no mesmo rol dos que tomam o romance pelo seu psicologismo, como é recorrente no segundo escritor cuja prevalência da construção psicológica está diretamente contaminada pelos fluxos de narração poética. Nos dois casos, e parafraseamos Michel Zérafra em *Pessoa e personagem* (2010) quando se refere aos procedimentos narrativos para a construção das personagens em Marcel Proust e William Faulkner, os autores atestam a impossibilidade para o sujeito de participar num mundo em que a “prosa das relações sociais” (no sentido utilizado por Hegel) jamais teve um império tão grande, jamais oprimiu tanto a existência de cada um. Nesse mesmo sentido, *Todos nomes e Não entre tão depressa nessa noite escura* são frutos de uma mesma constatação que tem sustentado o romance contemporâneo: “a vida do espírito humano e as formas do mundo moderno são inconciliáveis” (ZÉRAFFA, 2010, p.23, grifos do autor); e realizam ambos os romances o mesmo desígnio, exprimir essa contradição do sujeito e do mundo, sem tender para qual dos polos é necessariamente o mais correto ou verdadeiro. Cada romancista apenas elege um ponto de vista narrativo (tratado pela teoria literária como *focalização*) que pode aproximar-se ou distanciar-se da realidade evocada, compreensão que recupera o designado por Auerbach (2009) na leitura sobre Virginia Woolf e sua forma de *realização* da narrativa.

Ainda na relação entre o que se passa internamente o que se passa externamente, o distanciamento desses dois lugares é o grande movimento de tensão experimentado pelo romance. Os modos de concepção de si e do mundo são cada vez mais individuais e individualizados, distantes do ideal de coletividade, tendidos para a fragmentação; nesse contexto, os sujeitos estão mais suscetíveis ao choque e ao conflito. O mundo cujos próprios modelos institucionais elaborados para as novas formas de funcionamento da sociedade se apresentam como mecanismos independentes, apartados, ora além ora aquém do próprio homem, como é notório no mundo engendrado por Franz Kafka; é um mundo aparente, em perpétua crise e sem saídas para grande parte dos impasses motivadores da chamada civilização. Por isso, cada vez no interior desse estágio, o sujeito se integra como categoria problemática; embora nem tudo se resuma a ele, muitas das questões contemporâneas passam obrigatoriamente pelo seu eixo. Agora, esse estágio em

que a subjetividade alcança um limite sobre a objetividade não pode ser visto como um triunfo do indivíduo sobre o mundo. Em *A teoria do romance*, Lukács (2009) compreende como um gesto de fria resistência de um organismo que não é mais significativo para o mundo exterior, “plenamente atomizado ou amorfo, ou em todo caso, vazio de todo sentido” (p.119). Consequentemente o indivíduo é também uma forma cujos valores da existência estão tragados pela horda da objetividade. O preço da elevação desmedida do sujeito é, diz Lukács, “a renúncia a todo papel na configuração do mundo exterior” (p.123). Num gesto um tanto mais otimista, Adorno (2003) vê, que a abertura do romance para a subjetividade é mais que isso; é um modo de resistência da arte à reificação do mundo.

O sujeito é, como perseguimos, um largo território de possibilidades criativas para o romance, mesmo que, alguns casos, tais possibilidades tenham colocado e ainda coloquem o gênero em dissolução, quando a forma, por exemplo, subestima o estado contemplativo do ato estético. Ao compreender o sujeito não apenas como tema mas como matéria criativa, o romance não está condenado a considerar o mundo particular e/ou se distanciar dos contextos coletivos, mas aproximar-se daquele ao limite de torná-lo universal; é seu interesse captar o ainda não captado, o que passa despercebido aos sentidos comuns, por compreender que o mínimo detalhe participa no enforme da existência. A solidão do indivíduo no romance é a solidão da humanidade. Ao recorrer ao sujeito como tema e material para experimentação, o romance refunda seu interesse na comunidade humana; agora, não mais para mostrar o mostrado mas mostrar o que se esconde. Num instante em que a sociedade é regida pelos aparelhos ideológicos, o romancista concentra-se naquilo que não é externo, a consciência, para pôr nu o brilho falseado do mundo pela ideologia. É uma reação contra a hostilidade, a alienação e a opressão impostas pela viva burocracia; é uma oposição à coisificação do homem e da realidade, aquilo tem sido a força dominante da vida nas sociedades regidas pelo capital. Contemporaneamente, o sujeito, mesmo impotente e vencido não pode mais fugir da condenação em ser unidade cindida; compreender-se enquanto estilhaço é a primeira maneira de revisitar as ruínas do presente. Isto é, sua tentativa não é mais a de tentar restabelecer-se, mas a de compreender-se nessa nova configuração para a qual foi arrastado. No romance imprimem-se as marcas desse desassossego e esse é seu instante de reconciliação: o mundo deixa de ser algo que está fora em rotação ao eu centro das coisas para se tornar a própria substância constitutiva do sujeito.

A vida social da personagem, ainda tão colorida em romances como *Dom Quixote* ou mesmo como em *Madame Bovary*, no romanesco contemporâneo é tornada como uma só coisa de cor informe; tudo é *tragado pela* consciência como ocorre em António Lobo Antunes, ou, tudo aquilo que daria um centro no qual o ser poderia nele se apoiar é dissolvido nas relações sócioafetivas de cada uma das personagens, como é notório em parte dos romances de José Saramago. De fato, o romance tradicional sempre esteve atrelado aos aspectos sociais e históricos, e depois, com a recusa da personagem em ser elemento determinado por um sistema, isto é, quando surge uma preocupação de não mais impô-la à imagem e semelhança desses aspectos, seja no rompimento com as convenções e os costumes, os tabus e os preconceitos (na figura do anti-herói), seja na transformação de uma categoria problemática e paradoxal. É quando aponta para uma viragem da concepção de sujeito que este será alçado à condição de viragem estética no romance? Não necessariamente, porque como vimos, a literatura sempre se pautou em tratar o homem em sua força ambivalente; o que prevalece é, em nome dos protocolos de relação mimética¹⁰, uma ressignificação dos modos de construção e apresentação da personagem, a fim de que, correspondam e avancem enquanto *figuração* de outros modos de ser e estar no mundo. É nesse sentido que em José Saramago e António Lobo Antunes, suas personagens principais têm pela realidade e pela verdade uma relação sempre indireta derivada de um jogo diverso de visões e interpretações que em grande parte são confrontadas; suas personagens têm interesse apenas pelo sentido da experiência e este sentido preserva sempre um carácter interrogativo já que tudo na vida lhe parece sempre em aberto. Desse modo, os dois escritores ao mesmo em tempo que são contemporâneos dialogam especificamente com o grande romance moderno; têm convicção de que o romance ao não se desenvolver no plano da história desde quando foi concebido como artefato artístico na sociedade burguesa – mesmo quando se referem diretamente a ela como é notável nos dois escritores – propõe-se a ser um organismo instável, com interesse não no reforço da ordem, mas na interferência dos registros, e nesse ínterim o sujeito não é uma categoria estanque, explicada e explícita, são aberturas e na maioria dos casos,

¹⁰ Embora o termo tenha sido visto pela ordem de “uma cópia da cópia, logo uma degradação da verdade” (COMPAGNON, 2001, p.127), quando nos referimos a mimesis temos em conta o sentido de conhecimento acerca do externo ao texto para sua “reconstrução” no âmbito da esfera criativa. Isto significa dizer que o carácter do romanesco nunca foi o de reprodução da realidade; reconstrução ou recriação são pressupostos para a realização de outra forma, simultaneamente integrada e diversa do conjunto de forças externas ao universo do romance.

como é notório em António Lobo Antunes – mais que em José Saramago – são a própria forma romanesca.

O que não é verdade, e nos colocamos à frente do que pensou Lukács no seu *A teoria do romance* (2009), é que toda essa primazia concedida ao sujeito se constitua numa forma perigosa que ao tragar no seu interior a objetividade do romance dele esteja escamoteada qualquer possibilidade de aproximação com a realidade histórica pondo em risco, inclusive, o *status* do romanesco, ou fim da narrativa, como quer Walter Benjamin (2012). Talvez o teórico húngaro tenha apostado como fez o Classicismo numa objetivação do subjetivo como tentativa de superar as contradições da vida real ou mesmo como imperativo da arte em reconciliar-se com mundo. Mas a persistência dessas contradições e o esvaziamento da narrativa não deu outra escolha ao romance senão a aproximação com o desprovimento de sentido da vida. Afastar-se do *fato enquanto tal* pelo princípio da indeterminação é colocar-se diante da realidade como interpretação. Se é não intervir como se num esforço coletivo pela unidade perdida, também não é admiti-la. É um princípio outro, como crê Adorno (2003), que visa afastar-se do mero palavreiro. Quando tudo fora do universo romanesco não faz mais sentido, quando a própria vida humana está em mãos escusas e o homem preso num labirinto, sufocado por um modelo autoimposto que mais o confunde que mostra uma saída dessa posição, não é justo para o romance colocar-se diante de uma *realidade pura*. O romance e o sujeito no romance tomam para si o princípio da indeterminação como resistência àquilo que fora de suas fronteiras se mostra uma força capaz de soterrar por definitivo o lugar da experiência artística. O princípio da contemplação pela contemplação foi subvertido pela inquietação, pela recusa do real, pela falência do eu e sua dispersão como será natural à narrativa moderna e contemporânea.

A grande virada do romance se dá – como bem observa Zéaffa (2010) em *Pessoa e personagem* – não com o abandono mas com a desvinculação da imagem de um homem apenas construído pela história coletiva e claramente definível em suas relações consigo mesmo e com o mundo. E em Portugal isso parece ter acontecido muito tardiamente do resto da Europa; basta que se diga que até meados da década de 1950 e com forte penetração nas duas décadas seguintes ainda sopravam os ventos neorrealistas (cf. GOMES, 1993), movimento estético cuja atenção esteve concentrada na elaboração dos tipos sociais. É fato que não reduzimos este que foi um dos períodos mais férteis da produção literária portuguesa ao mero efeito retardador de inovações. Cada um à sua maneira esteve também compromissado com a reinvenção da linguagem e da forma

literária; tinham por ela e pela escrita um caráter ideológico e se viam capazes de, pelos universos alternativos produzidos pela ordem artística, introduzirem novas maneiras de ser e estar no mundo, quando do lado de fora o que se via era o emparedamento a que todos estavam submetidos. Desse lugar, aliás, José Saramago foi o herdeiro direto, não apenas porque esteve entre as produções literárias desse período, mas porque incorporou na escrita esse gesto revolucionário da arte. A literatura saramaguiana herda desse período a compreensão sobre a possibilidade de se constituir numa espécie de contrapoder frente à visão dominante promovida pela manipulação dos aparelhos ideológicos, frente aos fatalismos da história, ao comodismo individual e coletivo das massas; tem como papel o compromisso de libertação e emancipação dos indivíduos. Isto porque a palavra, única arma do escritor, não é apenas artefato estético, é artefato ideológico. Entretanto, o sujeito em Saramago não é movido por um determinismo psicossocial, é um indivíduo que se perde, se despersonaliza e não está associado a um grupo específico, estado ou pátria que o defina. Mesmo naqueles romances de maior presença do elemento histórico – *Levantado do chão*, *Memorial do convento*, *História do cerco de Lisboa*, entre outros – aí se articulam um eu problemático e contraditório ora bloqueado historicamente ora para além do cerco até alcançar o limite do simbólico ou do alegórico como expressão entre a esperança e a angústia de um cotidiano tomado pela repressão e pelo absurdo.

Por conseguinte, António Lobo Antunes renega essa posição intermediária entre a condenação e a esperança e localiza-se entre o isolamento e a fragmentação da consciência como lugar de investigação sobre o que ficaram das experiências dramáticas da história e dos traumas individuais. O sujeito antuniano experimenta o instante mais agudo da ruptura, plasmado na narrativa pelo discurso esquizofrênico que não enxerga à frente mais que um mundo em ruínas e desprovido de qualquer valor coletivo; seus seres são fiapos líricos que brilham no escuro, elementos sensíveis à desagregação, efeito comum proveniente de uma sociedade eminentemente urbana, integrada aos fluxos do capital e pautada numa tradição cínica e hipócrita, tal como aquela constatada no realismo, agora, simultaneamente solapada pela violação da dignidade da vida e dos corpos. O tempo todo parecem se perguntar, no interior dos gestos, como viver num mundo isolado ou dele prisioneiro sem poderes para mudá-lo. Em Saramago, sua forte inspiração no homem operário, faz do sujeito o que luta até o último instante para, se não superar as forças cerceadoras do poder e o estágio de alienação a que está continuamente submetido, ao menos abale sua ordem; mesmo que não se faça presente um desenho concreto de uma consciência de classe, há um espectro dessa noção em ronda constante.

É, em linhas gerais, o que lhe distingue do sujeito no autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura*; aqui, o homem saído de uma burguesia falida onde todas as noções de ordem e de valor em todos os domínios estão numa crise contínua faz dele sujeito desencantado com o mundo, amalgamado por altas voltagens de rancor por tudo, como se nem mais um tipo de esperança tivesse sentido; o sujeito está aprisionado num mundo incoerente e por isso estão sempre à escuta da consciência, entre o presente e o passado, como se perscrutassem o lugar onde estão e onde principiou o fim.

O que tais gestos validam é um reposicionamento do sujeito no âmbito do romance. Não apenas isso, os novos modos de ser e estar no mundo são responsáveis por uma revisão formal do próprio gênero. Se na realidade externa o eu perde sua fixidez ou o potentado cartesiano de centro de todas as coisas pela relativização einsteiniana; se fora do romance, parafraseando Zérafra (2010), “a alma universal” padece da mesma pressão da realidade externa; restará ao romanesco não apenas sua problematização. Não é suficiente inventariar as novas complexidades do eu. Num gesto herdado da premissa realista, o romancista, numa tentativa de aproximar-se da realidade a ponto captar na superfície da narrativa suas reverberações e traduzi-las, reestrutura o próprio romance ora posto em confronto com a norma que o delimita e o regula ora pela fragmentação e afrouxamento das estruturas de coesão textual, ora pela renovação das correntes sintáticas e morfológicas, ora pela ruptura das fronteiras institucionalizadas pelos gêneros, ora ainda pelas novas maneiras de focalização daquilo que consta ao seu redor. É o caso do monólogo interior, por exemplo, no auge a partir de Virginia Woolf, onde o que salta, ainda nos reapropriando de um termo de Zérafra (2010), é o sujeito enquanto uma “aparência esclerosada”. A personagem, categoria a que estamos sempre nos referindo neste percurso, além de não possuir um acabamento ou ser forma informe, aparece definida como um contorno produzido pela não fixidez dos diálogos e das ações; ela converte-se em aparência, numa impressão do narrador sobre o mundo. A vida social, conforme observamos numa ocasião anterior, define-se pela consciência de si no anseio de também ser uma consciência de nós.

As formas de figuração do sujeito encontradas no romance contemporâneo é produto de uma extensa vivência literária transformada numa rica variedade de expressões; nesse ínterim, não é mera criação de novas formas artísticas. Como não nos é de bom grado o fim da narrativa, também não vemos com bons olhos as tentativas de desvinculação do romance de seu lugar social e compreendemos que esses novos modos de representação do sujeito são em grande parte tentativas de internalização pelo romance

daquilo que designamos constituir uma realidade social desumanizada, cada vez mais sem um sentido coerente e centrado no aparente, unitário e não-universal, e como terão bem demonstrado romancistas como Franz Kafka, uma realidade absurda e sistematicamente *aperfeiçoada* pelos aparelhos burocráticos. Compreendíamos isso na leitura de Adorno (2003) sobre o narrador moderno; e também Zéaffa (2010) corroboramos nessa mesma direção: “esse trabalho destruidor, que torna ‘bergsoniana’ a consciência da personagem” – diz o estudioso, “de um lado é orientado para uma forma e para um sentido da pessoa, de outro desenvolve-se num mundo social e histórico real” (p.158). Do ponto de vista adotado pelo olhar dos dois romancistas – um demasiado distante e outro próximo – *Todos os nomes* e *Não entres tão depressa nessa noite escura* dão conta do sujeito sob duas formas distintas, uma marcada pela observação real da existência e outra produto de uma visão de mundo. Mas, não é surpresa encontrarmos nos dois uma abstração característica da vida social e afetiva, componentes da natureza individual do sujeito contemporâneo. Situados no interior dos modos de figuração adotados pelo romance, os dois escritores compartilham das novas formas como os indivíduos se comportam e se relacionam consigo, com seu destino e seu ambiente social.

O romancista também é um ente que se compreende limitado no mundo. Aquela totalidade lukácsiana necessária de recuperação está, de um todo, soterrada, ainda que ensaiada por alguns contemporâneos da forma romanesca de Tolstói, o último dos romancistas a alcançar esse limite da representação nos dizeres do autor de *A teoria do romance*. Se a totalidade pressupunha a universalidade, e aquela não é mais concreta, esta também passa por um amplo processo de abstração e só tem valor naqueles indivíduos que têm nela sua identificação. Como ressalta Slavoj Žižek numa leitura conjugada entre Marx e Hegel acerca desse processo, “os indivíduos não identificam mais de maneira plena no âmago de seu ser com sua situação social particular: vivenciam-se sempre como ‘desconjuntados’ em relação a essa situação” (2013, p.109). A limitação dos sujeitos no romance é também a limitação do romancista e não apenas isso será aí incorporado, essa impossibilidade da totalidade ou individualização da universalidade, por exemplo, se manifestará numa narrativa com forte traço subjetivista cujo interesse não aparece alinhado com o equilíbrio comum; o indivíduo é sempre condicionado pelo vazio e identificado pela autorrelatividade do ponto de vista.

É válido citar um exemplo da literatura de José Saramago, que é perfeitamente coerente em relação ao romance antuniano. Trata-se de um texto que tem como título *O*

conto da ilha desconhecida e a partir do qual inventariamos em diversos textos¹¹ uma compreensão para a rede de metáforas inerente aos acontecimentos da história narrada. Situado num tempo suspenso, há um homem que sai de casa e vai ao palácio real em busca de um barco para dar valia ao desejo de encontrar uma ilha desconhecida – desconhecida não apenas dos mapas, mas de si próprio. Muitas das leituras empreendidas sobre essa busca deram contas de se tratar da grande busca interior que tem dado movimento ao mundo, “quem sou eu?”. Não estão erradas as leituras, mas se formos averiguar mais de perto a proposição desse texto, compreenderemos que a pergunta principal é, de fato, outra, “que fazer para ser?”. Há nessa constatação a compreensão de que o romancista não tem mais só o interesse em saber do ser, mas daquilo que o constitui (seus interesses, ações, volições), sobre o que de fato o define enquanto ser. Trata-se de fazer com que a vida individual seja alçada ao lugar de experimentação no périplo sobre a vida coletiva. Tem sentido o lugar definido por Zérafra sobre a significação do romance contemporâneo: “a experiência literária não tende mais essencialmente a descrever a expansão de um Eu à procura de sua identidade, ou de um acordo ‘refletido’ com o mundo”. (2010, p.286).

A subjetividade no romance contemporâneo cumpre uma posição bifronte: no instante em que se refere à condição de abandono do sujeito no breu da existência quer compreender pela individualidade os matizes da coletividade humana. O sujeito não é um elemento pré-dado, ele é intermédio, se constrói numa relação de embate entre ele mesmo e o mundo e essa relação é mediada pela linguagem. O romance, por sua vez, é uma das atividades práticas de uso da linguagem, e por isso, não somente do ponto de vista estético-formal, mas discursivo, aí se mostram os ligamentos constitutivos dos modos de ser e estar do sujeito em determinado contexto histórico-social. Essa constatação e suas implicações foram muito bem observadas por Bakhtin ao longo de suas reflexões sobre a linguagem e sobre o romance. Para o teórico a própria subjetividade é produto de um extenso jogo de configurações discursivas; o sujeito não exerce, mas é exercido, é

11 Os diversos textos a que nos referimos foram produtos de um estudo breve acerca do Ser em *O conto da ilha desconhecida* (2008); o estudo lê essa narrativa de José Saramago como um texto permeado da residualidade do Existencialismo, movimento estético filosófico preconizado por Jean-Paul Sartre entre os anos 1940 e 1970 e busca refletir sobre a constituição do ser tendo por matéria os movimentos operados pela personagem central do referido conto. Depois de observar o *work in progress* da personagem, compreendemos não somente essa figura, mas o texto saramaguiano como uma metáfora sobre a constituição do Ser, o que, se tivermos em conta as reflexões sobre personagem patentes em Zérafra (2010), é decerto outro inventário possível na extensa rede de reflexões sobre os modos de figuração do sujeito no texto literário.

constituído na relação de dependência com outro – isso está claro, por exemplo, nas primeiras incursões sobre o herói em *Estética da criação verbal* (2003) ou mesmo na análise sobre o enfoque da personagem pelo autor e as formas de organização do discurso (monologismo e o dialogismo) na obra de Dostoiévski desenvolvidas em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010a) ou ainda na leitura que faz de Rabelais em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2010b).

Assim como Lukács (2010) se define pela obra romanesca de Tolstói como um dos últimos exemplares vivos do romance enquanto totalidade do mundo e diante do qual reduz as outras produções literárias, o grande equívoco de Bakhtin (2010a) terá sido o de preferir a obra de Dostoiévski como modelo a partir do qual todas as demais, “acusadas” de monologismo, estão também inferiorizadas quando postas na roleta das comparações. Se Lukács (2010) não atentou que o subjetivismo do romance poderia ser uma forma que, ao invés de se juntar aos modelos de atuação das ideologias cerceadoras se constitui em resistência e intervenção a elas no todo social, Bakhtin (2010a) esqueceu-se de observar que o monologismo é não somente um método ou uma atitude criadora mas uma modalidade da narração. Ao refutar a subjetividade do romance, Lukács (2010) também ignora o sujeito enquanto categoria complexa e produto de uma vivência de si em detrimento do seu lugar histórico e social e dos modos de atuação sobre o mundo. Em posição semelhante, Bakhtin (2010a) considera apenas a relação entre o sujeito e o outro e rebaixa a relação do sujeito consigo próprio. Esquece-se que, mesmo reduzido a uma unidade semântica que relega o monologismo ao segundo plano, ela é afinal mediada por esse outro que é enunciado por ele; isto é, mesmo que sujeito não renuncie sua subjetividade, ele implica e é implicado pelo universo fora dele.

O sujeito no romance nunca será manifestação do acaso, será sempre produto de uma relação entre a realidade romanesca e a realidade externa a ela, mas sem que isso seja algo correlativo, espelhar, uma vez que interfere o processo criativo que, ao sujeito, destinatário e destinador do real, investe materiais idiossincráticos que o colocam numa relação de conflito com o mundo realizado. No caso da personagem, desde o Quixote, defronta-se nela e em torno dela, pelo menos um *pró* e um *contra* nem sempre ajustável, nem sempre coerente, sempre assumindo um instante de negação a ordem comum. A personagem encarna o desencanto do mundo, mas não compactua com ele. É que na epopeia, a essência do herói era a luta para fazer triunfar sua verdade ou fazer dela uma realidade única e acabada, ainda que esta estivesse no limite do impossível, no romance prevalece o fracasso, quanto mais a personagem busca ser mais tem consciência de seu

não-ser, a realidade não é nem única, nem dialógica, é cacofônica. O sujeito não é um ente dilacerado, mas em dilaceração constante como observamos no romance de António Lobo Antunes na terceira parte deste estudo. Incapazes de suportar o peso do mundo, seu futuro sempre será o de adiamento da vida para um além-distante do seu alcance, seja pela interrupção violenta e trágica, seja num gesto de lento suicídio, seja ainda num alheamento ou isolamento da ordem social a que está submetido. E se no romance o sujeito pode ser um mero eco é preciso compreender que no mesmo instante em que ele é deformado pela cacofonia do real é por ele que a realidade é transformada num todo mais ou menos ajustado. Isto significa dizer que, no romance, herança da epopeia, o mundo é ao mesmo tempo causa e efeito.

Desde o rompimento com sua relação totalizadora, como averigua Lukács (2009), o romance é um ato individual que busca acomodar-se, mas sem se reduzir a tanto, como produto de uma coletividade; Bakhtin terá compreendido que (2003, p.205) “o ato estético engendra a existência num novo plano de valores do mundo; nasce um novo homem e um novo contexto de valores – um novo plano do pensamento do homem sobre o mundo”. Será? É possível que esta seja uma constatação excedente porque, afinal, mesmo que desconheçamos outras possibilidades de compreensão sobre o sujeito e seu lugar, aquilo que referirmos a partir do texto literário é que desde sempre o homem é périplo, é interrogação e não é, portanto, uma unidade, tampouco uma natureza uniforme. No romance, o lugar do sujeito não pode ser lido como simples compreensão ou produto de uma interpretação do real tampouco como uma proposição sobre um novo plano de valores; o sujeito é vislumbrado e se vislumbra pelas frestas da ficção; o que quer dizer ser essa sua condição de elemento deslocado no mundo contemporâneo, por exemplo.

Isto é, contemporaneamente, a narração é um discurso do sujeito e é um dispositivo pelo qual a visão subjetiva é objetivada. É nesse sentido que Adorno (2003) fala sobre a posição do narrador no romance moderno: o narrador também se assume como uma protoforma subjetiva e pode fazer da narrativa um gesto testemunhal sobre si e sobre o mundo. Produto de uma nova forma de ser e estar no mundo, mas também construído ao longo das transformações por que passou o romance, aperfeiçoada principalmente no interior do mais substancial dos processos de construção romanesca – como bem terá notado Auerbach (2009) – o realismo. Ou não é a narrativa em primeira pessoa, por exemplo, também uma tentativa de aproximação do que se quer como *verdade*? Seus traços, aliás, estão já na *Odisseia* – naquele instante em que herói grego assume-se como Ulisses, estamos diante de um gesto que faz sua narrativa particular se

sobrepôr no jogo entre o acontecido e o inventado. A forma aí é outra: que o mundo é unificado ao sujeito, ente destituído de qualquer experiência interior.

No romance contemporâneo, embora não seja este um modo ao qual possamos reduzir ou filiar toda a literatura, o sujeito se mostra ora como ente separado mas não dissociado do mundo ora distante dos seus semelhantes. Mas, ao assumir-se dessa maneira, o romanesco não reforça *o que ele é presentemente*; ele se coloca como uma via pela qual o homem se veja no que tem se transformado e sobre a sua limitação, insignificância ou objetualização num mundo cujas relações autenticamente humanas foram apagadas pela elevação da técnica e do capital. Não há mais devir e a história não é mais que o espaço presente da própria vida; o romance mantém “os parâmetros da realidade negada, ou no caso da radicalidade, em exacerbar seus parâmetros” (LIMA, 2003, p.231). Este parece ser o grande achado em Franz Kafka ou de Samuel Beckett, respectivamente, e suas narrativas do contrassenso e do absurdo – *O processo* e *Esperando Godot*, para recorrer a dois exemplos imediatos aos quais podemos associar os dois textos analisados neste estudo. Nos dois textos em questão, são preservadas a cacofonia do real e a submissão involuntária do sujeito a ela, mas não se pode dizer que nelas esteja uma conformidade como o mundo sistematizado. Os romancistas reconhecem o atual estágio a que estamos reduzidos, mas ao colocar seus seres numa ordem que permitem experimentar livremente, seja pela ação, seja pela imaginação, eles também estão colocando em evidência a necessidade de intervenção sobre o organismo amorfo do real, muito embora em Kafka, mais especificamente a saída esteja ainda na vitimização, condenação e sacrifício a título de *fazer valer* a estrutura desumana do mundo e a existência limitada do sujeito, ente sufocado pela ausência de esperança e uma radical impossibilidade de salvação, uma despersonalização sem apelo, para nos utilizar *ipsis literis* dos termos propostos por Zérafra (2010).

Nesse contexto, voltemos numa panorâmica acerca do sujeito em José Saramago e António Lobo Antunes, para observar que, no caso do primeiro romancista, o homem, de fato está imerso nesse lugar que o separa do mundo, mas é sua condição histórica que possui uma força impulsiva capaz de levá-lo a ação no intuito de sair desse estágio, ainda que esta saída pouco ou nada represente à primeira vista porque de novo poderá estar condenado a retornar ao lugar de sempre; em concomitância com a estrutura externa, o poder tem uma força acachapante. Mas as tentativas ensaiadas por esses sujeitos, como dissemos, não têm de todo um propósito falhado. Elas representam um pequeno passo suficiente para por essa estrutura dominante em causa, sugerindo que, depois de várias

tentativas, talvez seja possível reinventar sua ordem. É por isso que existe em Saramago, então, aquele movimento dialético da luta de classes que não se reduz ao modelo mecânico da infraestrutura e superestrutura. O autor de *Todos os nomes* nutre-se de certo espírito revolucionário de quem viu pela insistência dos marginalizados muita coisa ter cambiado o rumo ao longo da história e há nos seus sujeitos uma motivação social e espiritual que demonstra suas raízes desde o seu romance mais tímido e o segundo na tábua bibliográfica, *Claraboia*. Que o diga, o sentido do gesto de desmantelamento em parte dos regimes autoritários e seus modos de imposição sobre vida e o cerceamento das liberdades individuais: a colonização, o latifundiarismo, a ditadura, a atuação do sistema religioso, político e econômico como instâncias de repressão e dominação, tudo marcado ao longo de sua obra e de um modo ou de outro colocado em questão. O social nos é apresentado como um sistema de equilíbrio instável, mantido pela massa de sujeitos que o estrutura e o desestrutura.

No caso de António Lobo Antunes, o sujeito não tem grande força para remodelar os quadros da história. No entanto, esta não é descartada nem mesmo nos romances de natureza mais subjetiva, como é o caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. A história ainda aparece em toda parte, seja como memória seja como vivência, mas ela é sobretudo ruína, espécie de fim, de apagamento dos rastros da tradição, a ponto de não deixar que o sujeito, por trás dos monturos, veja qualquer possibilidade ou saída. Neste autor, se desmente que o homem possa salvar o homem, e por uma razão muito simples, o homem é, antes de um ser social, um ser individual; neste autor se desmente que a história possa compensar a morte de Deus; o homem é aquilo que ele faz e o que ele faz lhe constrói para ao mesmo tempo lhe destruir. Não é apenas uma ordem social externa cada vez mais obscurecida e nem é apenas os monstros internos que o sujeito antuniano tem de combater, os restos da história é o elemento que obscurece suas vistas, é o monstro exterior com garras abertas, impessoal, ingovernável, incompreensível. O tempo do romance de Lobo Antunes é o do dia seguinte ao fim da guerra e da ditadura (mesmo nas narrativas finais de sua obra). É o tempo das cinzas. Dos *paradoxos terminais*¹². O sujeito

¹² Este termo que será recorrente ao longo deste estudo foi proposto por Milan Kundera em *A arte do romance* para designar o tempo ao qual pertence a literatura de escritores como Franz Kafka, Jaroslav Hašek, Robert Musil e Herman Brock. Trata-se um tempo cuja compreensão sobre o homem e a existência se desfaz no impasse, a verdade e o sujeito, este, construção cunhada na modernidade, são forças relativas e cujas fronteiras são imprecisas, a crise é uma permanência para subsistência do capital, o mundo é já um extenso aparelho burocrático e o fim da civilização humana é sempre uma iminência. Sempre transformação em curso, é uma era da incerteza e da surpresa permanente.

antuniano padece da dúvida – *passou, e agora?* Mas essa dúvida vem como um fardo, uma angústia, uma maldição. Como se já não houvesse mais qualquer possibilidade de renovação. Aqui, a própria noção de sociedade não está mais subjacente. A história é fumaça, penumbra, resquício, e o que restou foi apenas a situação e o sujeito como um ente vacilante, sujeito a ela e a si. Aquilo que Walter Benjamin define em “Experiência e pobreza”: os homens não aspiram a novas experiências, “eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar, tão pura e tão claramente, a sua pobreza externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso” (2012, p.127). Essa compreensão benjaminiana vem em boa hora para esclarecer que a crise do sujeito é também a crise da experiência, mas suas complexidades fazem a categoria passar não por uma morte há muito anunciada, sequer um esquecimento; afinal, se bem repararmos, notaremos que o esfacelamento da categoria noutros campos do pensamento terá fortalecido sua presença e seu sentido no romance contemporâneo.

Ainda com olhos para o sujeito no romance de António Lobo Antunes, percebemos que todos os efeitos de destituição têm servido a não um rebaixamento do ser, mas sua elevação: o sujeito alçado ao valor de experimentação da escrita e ao mesmo tempo extenso campo labiríntico a servir de percurso para o romancista, como se averiguasse pela tortuosidade das sendas da vida psíquica, o que de fato ainda sobrou nesse deserto de homens e coisas, o que ainda há de experiência que diga dessa notória pobreza da história individual e social. Nesse ínterim, o indivíduo que alcançou seu ápice histórico no idealismo romântico, como observa Lukács (2009), é reinventado; porque ao invés de ser um ente portador de mundos transcendentais ele é a encarnação da própria existência com seus significados alcançados contemporaneamente. De modo que, não há mais mundo exterior, este estará reduzido a objetos esparsos, espaços em ruínas, que não oferecem qualquer outro sentido senão o de reforçar os instantes de degradação do sujeito. Este se apresenta como um apelo ao tempo, não como enigma individual, mas enigma do tempo coletivo; ele quer apreender a história como quem apreende um olhar sobre si, daí a fragmentação necessária das temporalidades e interpolação de situações que não tem um passado, um presente ou um futuro exequível.

O romancista, mais que qualquer outro, sabe perfeitamente que a postura do saber absoluto, herdeira do historicismo (*também absoluto*) não se constitui, em definitivo, em motivação para o romance e a arte; o romance, e a literatura, terão sido os pioneiros a duvidarem de todas as formas fechadas ou dos transcendentalismos. Seu limiar é a invenção, mas fora dela tudo pode ser lido com um grande jogo ilusório; isso significa

dizer com Luiz Costa Lima que o discurso do romance só é reconhecido – e logo só se *realiza* – “quando o receptor encontra no texto uma semelhança com a própria situação histórica”, é esta que “funciona portanto como o possibilitador do significado que será alocado no texto” (2003, p.81). Por isso a impossibilidade de, mesmo admitindo a realidade e suas formas não deixarmos de ter pela ficção também um estatuto de realidade. O mesmo é válido na sua posição contrária. Isto é, o que há são formas diversas de realidades e a imaginada é uma delas. No interregno das formas não será espanto nenhum se nos depararmos, tal como Narciso diante de seu reflexo, com o sujeito no romance mais semelhante ao que de fato somos, mais verdadeiro do que achamos ser e temos como posição efetiva – conforme averigua Antonio Candido (2007) a relação pessoa e personagem. Recuperando Slavoj Žižek “o mundo do sujeito é resultado de seu próprio *pôr-se*” (2013, p.237, os grifos são do autor) e é nesse *pôr-se* o lugar de atuação plena do romance. Como produto do imaginário e nunca ausentado do seu contexto, sua natureza finda por ser a de *antecedente* e simultaneamente a de *questionadora* sobre o mundo. Assim, a elevação da subjetividade no romance contemporâneo não é para obter esclarecimentos sobre sujeito como tal, afinal é sua tarefa *interrogar-se* sobre as coisas, não as determinar e conceituá-las. O romance quer alcançar um limite de *figuração* em que ao olharmos para dentro dele possamos nos deparar com o abismo da vida interior da pessoa e aquilo que a define em relação com o mundo (o nosso e o do outro).

Tal como compreende Joel Birman em *O sujeito na contemporaneidade* (2012), num cenário de iminências, o sujeito “não consegue se regular nem se antecipar aos acontecimentos, que como turbilhões jorram de maneira disseminada ao seu redor” (p.7). Tudo lhe é inapreensível, imprevisível, intempestivo: “o efeito mais evidente disso, no sujeito, é a vertigem e a ameaça do abismo” (p.7). Em grande parte, é o que não prevíamos o que prevalece; fomos reduzidos, no atual contexto, em ponto vacilante, cada vez mais sem pré-determinações. Tudo o que nos orientava no mundo, nos dava senso de direção e certeza de nosso lugar no mundo como aparentemente sucede ao herói na *Odisseia* foi deslocado de sua posição e os valores tornado outros; muito deles até desapareceram ou perderam a força simbólica com que atuavam sobre nossas existências; que o diga Dom Quixote. O sujeito está condenado ao império do efêmero e do vazio; foi o que fizemos da capacidade de pensar: tornamo-la condição inferior pela necessidade da ação. Apesar de mais passivos ante ao que aflige as coletividades e ao outro, tornamo-nos em indivíduo coagido por esse imperativo do agir. Nossa passividade é mesmo produto do excesso de atividades que nos cobram ou cobramos-nos. Age-se sem se pensar no que desencadeará

o ato ou que ele representa para a existência coletiva. Sequer sabemos dizer o que nos leva a ação. O informe, então, cada vez, nos agride; a ação, nos impede não apenas a capacidade do pensamento, mas a do sonho e a do desejo. Sem essas três, estamos destituídos do poder de antecipação e sujeitados ao aumento desregulado das intensidades; por isso, dor e pesadelo tornam-se designativos constantes sobre a existência. O sujeito está sempre diante de algo que ele não pode conter e nem dar conta; sua posição é sempre reduzida a da impotência e da incapacidade perante o mundo. Eis uma constatação que se verifica essencialmente na literatura de António Lobo Antunes. Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por exemplo, a decisão de Maria Clara em perscrutar os objetos escondidos pelo pai durante toda a vida resulta, numa confluência com as anotações que trazia no seu diário de menina numa tentativa de ruptura com o estágio de apatia e *inação* do qual nunca deixará de ser acusada, porque o mundo sempre lhe pareceu um contínuo amontoado repentino de atividades.

Nessa condição, o romance se apresenta como uma centelha – se nos revela cercado pela aspereza desértica do real, sendo engolidos pelo pesadelo de existir, se nos revela nus na ausência de qualquer horizonte possível, é para nos colocar em choque com o que vimos nos tornando: seres presos às miragens de um eterno presente, numa repetição contínua que nos faz objetos entre objetos no grande monturo da vida. Ao enunciar a emergência sobre o perigo do fim da história, como acontece em José Saramago, enuncia criticamente, realçando o seu interior mais sombrio; ao apostar na afasia da existência e a impossibilidade de sua realização plena, como em António Lobo Antunes, o que romancista quer é silenciar a ordem e fazer-nos ouvir nela. E por isso, em grande parte dos seus romances, ainda que a história ventile boa parte dos acontecimentos, ela é apenas uma lufada, como se o autor suspendesse o mundo terreno ao lugar de coisa aparente. É o efeito da história o seu interesse; é o seu limo, aquilo que é substância enformadora do sujeito. Isso e ainda que o caos da realidade alimente sua narrativa, o romance não se abstém de sua totalidade, como viu Lukács (2009); afinal, o que define o todo do romance – uma interpretação e avaliação da vida, uma perspectiva do mundo – não se perde na esclerose proposital da narração. O que não propõe o romancista é uma saída pacífica desse estado de anarquia da existência, porque isso nunca foi seu objeto ou propósito. É preciso ver que o caos é uma ordem por decifrar. O mundo tal qual ele é, a multiplicidade vazia do sujeito, tudo aí se mostra pelo sentido da interrogação, o que de fato é o próprio desvelamento da realidade.

O romance de António Lobo Antunes, por exemplo, não deixa de ser um rabisco na nova cartografia dominante porque ousa conhecer e possuir aquilo que nos escapa, isto é, sua relação com a linguagem é a de poder chegar ao cume da experiência absoluta, a modelada não pela vivência (como se manifesta na maioria das vezes em Saramago e mesmo no Lobo Antunes da primeira fase) mas criada a partir dela. Se José Saramago atenta para o limiar da barbárie no lado externo do sujeito, isto é, como ela se manifesta no mundo contemporâneo, marcado pelo perigo iminente dos poderes dominantes que pautam sua ordem na ditadura da cultura de massa, na vigilância, domesticação e silenciamento dos corpos – ou a promoção da *Zoe* e o apagamento progressivo da *Bios* nos termos propostos por Agamben (2013) – o autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura* enuncia esse limiar no lado interno do sujeito. O seu romance é um adendo para o que Mattei em *A barbárie interior* (2002) denomina por *i-mundo*, que é esse lado do sujeito em si invadido pela mesma violência da barbárie do mundo externo averiguado pela literatura saramaguiana. É o sujeito integralmente destituído e isolado. Como se sustenter nesse cenário quando se está condenado à impossibilidade de interlocução, se as bases de sustentação do eu estão sempre no outro, como pensou Bakhtin (2010a), e os códigos dessa relação foram totalmente transformados? Fechados em si, os sujeitos têm no outro seu potencial rival; é tomado pela necessidade de estar sempre superior ao outro, sem que para isso nutra qualquer remorso. Não há lugar para a solidariedade, quando há, como é demonstrado em várias ocasiões no romance saramaguiano – pensamos na personagem da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, a que, no primeiro romance renuncia sua visão quando todos terão, de fato perdido a sua, e no segundo é transformada em bode expiatório para o levante dos brancosos frente aos desmandos do governo – ela é posta abaixo.

O sujeito esvaziado de suas forças é o correlato de um mundo que encantado pela rapidez das formas perdeu-se do seu sentido. Há pressa para se resolver tudo e qualquer coisa: pressa em descobrir quem de fato somos, quais são nossas fronteiras seguras, pressa em definir sobre nossa existência e o que devemos fazer dela para se manter vivo. E na pressa não descobrimos ainda qual é nossa face nesse deserto do real, o que nós significamos *aí*; numa ânsia pela completude, o que nos é emitido não nos alcança, nem o que emitimos produz qualquer reflexo ou eco. De fato, parece que estamos presos a um permanente simulacro; destituímos nesse jogo a ordem pela desordem, e ainda não aprendemos o que *ser* para *existir*. A incompletude é o que nos define, mas o que fazemos com ela? Tal como observa Žižek “não podemos *criar valores novos*, só podemos ser

Leão que, num surto de niilismo ativo, limpa a mesa e, assim, *cria liberdade para a nova criação*” (2008, p.65, os grifos são do autor).

Na contemporaneidade, o sujeito está imerso numa escuridão e é confrontado diretamente não com uma realidade pura e simples mas com uma protorrealidade obscena e espectral de si como objeto. O romance mantém-se em movimento ao preço de redizer, reencenar possibilidades, como se nessa relação esquizofrênica entre o sujeito e mundo, entre o mundo já forma realizada em planos diversos e o sujeito residisse a mina da criação; esse parece ser o seu princípio cujo intuito é o de estabelecer com a realidade um diálogo que primeiro diga da sua ausência de sentido e faça dessa ausência forma plena de sentido para o romance. Diminui-se em seu horizonte a esperança de que o sujeito retorne ao tempo da comunhão entre si, sua consciência, e o mundo. O olhar do romancista, entretanto, ainda é o mais agudo, suas funções perceptivas terão ganhado novas formas, seja pela aproximação com o espírito poético, seja pela renovação dos jogos da imaginação. E, na composição narrativa o sujeito se desenvolve num conjunto especular cujo princípio efetivo é reintegrá-lo no horizonte simbólico da existência.

SEGUNDA PARTE
SOBRE O SUJEITO EM JOSÉ SARAMAGO
(A propósito de *Todos os nomes*)

Sou um homem invisível. Não, não sou um espectro como os que perseguiram Edgar Allan Poe; nem um desses ectoplasmas dos vossos filmes de Hollywood. Sou um homem de carne e de sangue, de fibras e de humores – e poderá mesmo dizer-se que possuo um espírito. Eu sou, como digo, invisível porque as pessoas se recusam a ver-me.
Ralph Ellison, *O homem que ninguém via*

O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade.
Jorge Luis Borges, *Ficções*

Não adianta entender-me, se amanhã
serei mudo, serás amanhã mudo.
Desconversemos. Logo, percebeis
entre essa noite algum vestígio humano?
Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*

bem certo é o que se diz, que o melhor guarda da vinha é o medo de que
o guarda venha, portanto aconselha-se a começar por vencer o medo,
depois logo se verá se o guarda aparece.
José Saramago, *Todos os nomes*

o que dá verdadeiro sentido ao encontro é a busca e que é preciso andar
muito para alcançar o que se está perto
José Saramago, *Todos os nomes*

Sozinho no escuro / qual bicho do mato, / sem teogonia, / sem parede
nua / para se encostar, / sem cavalo preto / que fuja a galope, / você
marcha, José! / José, para onde?
Carlos Drummond de Andrade, “José”

Que possa trajar ainda / Esses tácitos disfarces / Pele de rato, plumas de
corvo, estacas cruzadas.
T. S. Eliot, “Os homens ociosos”

1. E este *Todos os nomes*?

A obra de José Saramago se constrói como uma elaboração crítica acerca das instâncias erguidas como sustentação dos sistemas que constituem as conjunturas culturais e simbólicas da sociedade contemporânea, quais sejam, a história, a economia, a política, a religião, a ciência, bem como a relação que estabelecemos com essas estruturas e elas em relação a nós, os jogos de poder que aí vigoram e a constante reelaboração de suas fronteiras, uma vez múltiplas e complexas. São narrativas que oportunizam a problematização sobre os lugares de desestabilização do sujeito e, logo, os modos de ser e estar do homem no mundo, abrigando-o em dois polos, não excludentes, mas complementares: o do indivíduo sufocado pelo peso da história ou o destituído dela, o sujeito das margens, aqueles cuja história oficial tratou de forma diversa por silenciar.

Logo, na literatura saramaguiana, o sujeito se configura em elemento fundamental para refletir sobre sua institucionalização. Embora esta não seja uma preocupação deste estudo, revelá-la é uma maneira de dizer que estamos ante uma obra em que o tema se configura enquanto caixa de ressonância através da qual toda uma série de questões que dizem respeito ao homem e sua relação com o outro, ao homem e o seu lugar no mundo estão aí manifestadas. Evidentemente que essa consideração respeita o que vimos pensando do sujeito enquanto uma construção, sobretudo discursiva, produzida no interior de um conjunto de relações diversas; isto é, esta é uma compreensão que considera a estrutura romanesca enquanto artefato do discurso ou como afirma Michel Zérafra, em seu *Romance e sociedade* (1971), o romance é uma construção complexa, produto de um conteúdo filosófico, histórico, social, psicológico, ideológico diversos, dos quais o escritor é testemunha. Na relação que Saramago construiu entre o romance e o ensaio, por exemplo, é visível essa estratégia de refazer o romanesco como campo através do qual diversas questões de outros campos do saber atuem aí plenamente, ou ainda a ideia do romance enquanto artefato de investigação sobre uma determinada tese de ampla reflexão. Não obstante, o escritor sempre concebeu a literatura como um discurso cuja feitura é governada pela imaginação criadora e pelas ideias; foi sua vontade penetrar, primeiro o passado e indagá-lo, depois o indivíduo e sua condição no mundo.

Todos os nomes está entre os romances escritos por José Saramago que se filia ao extenso diálogo sobre o conturbado cenário social de meados do século XX e início do

século seguinte, sobretudo os que tematizam o sujeito¹³ e sua não menos prolixa relação com a realidade em dimensão diversa; seu motivo determinante é o mesmo das narrativas que possivelmente melhor apresentam a questão do sujeito num mundo adverso e burocrático¹⁴ como são os romances *O homem duplicado* e *Ensaio sobre a cegueira* –

¹³ É conveniente destacar a importância de outros textos aos quais, pelo viés temático e uns porque discutem especificamente sobre *Todos os nomes*, este estudo se filia: são as dissertações *A caverna, de José Saramago: lugar de enfretamento entre o sujeito e o poder*, de Karina Luiza de Freitas Assunção, *O estranho caso do Sr. José. Uma questão de identidade em Todos os nomes, de José Saramago*, de Maria de Fátima Ramos Costa e *Todos os nomes: a trajetória de um sujeito moderno*, a tese de doutorado *Viagens da literatura: construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago*, de Vanessa Cardozo Brandão e os ensaios “Da história do indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de José Saramago: do *Evangelho segundo Jesus Cristo* a *Todos os nomes*”, de Agripina Carriço Vieira e “O novo (outro) eu: identidade e desdobramentos do sujeito em *Todos os nomes*”, de Lilian Barbosa e Nefatalin Gonçalves Neto. No primeiro texto, a partir da perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, dos dispositivos de subjetividade e poder estudados por Michel Foucault, a autora observa a figura de Cipriano Algor, personagem do romance analisado, como sujeito discursivo; Costa compreende a partir de uma leitura intertextual o tema da identidade figurado a partir do exercício de busca do Sr. José, percurso de saída do vazio ao preenchimento da existência; na outra dissertação, ao adotar uma perspectiva da literatura em diálogo com a história, mas sem se restringir a essa relação, a leitura observa o tema do sujeito pelo prisma da contradição como referência sobre o despertar da modernidade e o seu desenvolvimento no tempo presente a partir da trajetória da personagem Sr. José e sua busca pela mulher desconhecida. A tese de Brandão não se detém necessariamente sobre o tema ou categoria do sujeito, mas deslinda a sua formação pela literatura quando busca compreender sobre a viagem na obra saramaguiana. E os dois ensaios trilham basicamente pela mesma linha sobre o tema ao tratar um a ideia de indivíduo na obra de Saramago e outro a ideia de identidade numa leitura mais atenta ao conceituado pelas Ciências Sociais sobre esse termo. Embora as perspectivas aqui enumeradas findem por adquirir alguma feição neste estudo ora em construção é preciso assinalar que elas tomam outra forma, conforme já apontamos desde a apresentação da tese, visto que a ideia de sujeito aparece aqui como *figuração* sobre o homem num mundo tomado pelos aparelhos de poder; nesse sentido, o estudo de Brandão é o que certamente melhor se aproxima de nossa perspectiva, mas não compreendemos que seja apenas a obra saramaguiana particularidade no extenso jogo intelectual sobre o homem mas tarefa da literatura como um todo. Uma de nossas convicções ainda é que o tema sujeito não é uma construção determinada pelo espírito moderno (ao menos quando nos referimos ao *figurado* pela literatura); as condições de busca, como são analisadas aqui, estão integradas novamente a uma constante literária (novamente nesse ponto este estudo e o Brandão se tocam) mas não o temos como produto de determinado momento da história do homem. Também não é a ideia de indivíduo pelo que de fixidez sugere o termo e nem a perspectiva de corte das Ciências Sociais sobre o tema o suficiente para uma compreensão mais diversa sobre um elemento igualmente diverso no texto literário. Está nessa relação a aproximação e o distanciamento (também conforme dissemos de forma indireta na apresentação deste estudo) que o termo assume na leitura agora desenvolvida.

¹⁴ Há uma informação da ordem de feitura desse romance que dialoga com essa constatação embora esta não tenha nascido daí pela relação extensa com que se afirma. Saramago atribui a existência de *Todos os nomes*, numa das entradas para os *Cadernos de Lanzarote*, que o romance existe graças a outra busca, essa empreendida pelo próprio escritor, a pelo registro sobre o irmão Francisco que morreu aos quatro anos: “Curiosamente, é também de uma busca que se tratará *Todos os nomes*, um romance que com certeza não existiria (caso venha a existir, nunca se sabe...) se, banalmente, burocraticamente, o averbamento da morte de meu irmão constasse dos registos da Conservatória da Golegã. Digamos que o Francisco de Sousa, falecido na idade de quatro anos

designadamente um ciclo literário no qual as narrativas adquirem uma feição universalizante quanto à problemática sobre a qual buscam tratar. Mesmo que essa designação da obra em ciclos tenha suas deficiências, o efeito, neste caso, não passa do mero recorte a título de uma organização do conjunto da obra. Dizemos isso porque os elementos tomados como definidores de um ciclo são facilmente verificáveis em outro. Por exemplo, se diz que os romances escritos entre *Levantado do chão* e *História do cerco de Lisboa* pertencem a uma segunda fase de sua obra cuja memória e a história portuguesa são o *forte* das narrativas¹⁵. Mas, basta nos determos no primeiro romance para verificar que o contexto tomado, o período de gesta dos movimentos de revolução que culminarão para o desmantelamento da Ditadura de Salazar, pode ser lido não apenas como referência ao cenário português, mas ser tomado como uma metonímia para uma situação de cunho universal, visto que, de uma forma ou de outra a história dos povos têm sido marcada em grande parte pela subjugação e pelo comandado ditatorial, escravagista ou de acelerado processo de subestimação da condição humana pelo próprio homem.

Processo contrário pode ser compreendido a partir de romances designados como da terceira fase. Desde quando a alegoria da cegueira branca, por exemplo, patente em *Ensaio sobre a cegueira* ou do voto branco em *Ensaio sobre a lucidez*, que dizem da atual situação crítica em que se encontram os valores e as instituições definidoras da comunidade humana, é uma mera condição que exonera os portugueses dessas condições criticadas? Não seria, aliás, do contexto português onde se abre as observações argutas do escritor para a elaboração de sua ficção, expandindo-as, evidentemente, como representação global? “Nem Lukács nem os continuadores da sua obra consideram que exista um hiato entre a obra romanesca constituída e as condições objectivas da sua

e dois meses, será co-autor de um livro que começou a ser escrito setenta e dois anos depois da sua morte...” (1999, p.259).

¹⁵ Horácio Costa em *O período formativo* é o primeiro estudioso da obra de José Saramago que buscou construir um esquema organizador sobre a literatura do escritor português. Muito depois, talvez até influenciado pelo texto de Costa (Saramago costura menções muito animadas sobre a recepção do estudo em várias entradas dos seus *Cadernos de Lanzarote*), o próprio romancista, que sempre negou ser autor de um projeto literário (cf. lê-se em *Diálogos com José Saramago*, a longa conversa que manteve durante algum tempo com o professor Carlos Reis), esmiuçou essa condição de sua obra, a começar com o discurso de Estocolmo “De como a personagem foi mestre e seu autor aprendiz” em que esboça sua trajetória literária sempre pautada pela atenção da gente simples, e depois, em Itália, numa conferência editada no Brasil como “Da estátua à pedra”, mais claramente, pela metáfora entre a pedra e a estátua designando que sua obra estaria marcada por dois grandes ciclos: um, dedicado a explorar a superfície da estátua (o homem e sua relação com o material da história etc.) e outro, um mergulho na pedra (isto é, no interior do homem e sua relação com o interior da comunidade humana).

produção” (1971, p.65) – nos dizeres de Zérafra não importa a que se refira a forma como os temas são elaborados pela literatura, eles sempre nascerão da atitude de relação do escritor com a sociedade onde vive, não são mera especulação apartada do real pela fantasia e pertencente apenas à natureza da fabulação.

E ainda, pensando no conjunto da obra, o que dizer dos romances situados no período formativo, o que antecede esses dois até agora designados? Uma vez que se verificam em suas narrativas todas as sutilezas temáticas desenvolvidas com maior rigor nos romances posteriores bem como as tentativas da elaboração de uma estilística própria, e é só nisso que tais romances se diferenciam dos demais, por que então considerá-los meros textos de formação? O que este termo quer designar? Apenas uma “formação” do escritor? E não seria o escritor alguém em formação contínua? Enfim, estamos cientes das limitações de toda classificação. E apesar de não ser um propósito discuti-las agora, é necessário ao menos questioná-las *fora* da função que elas desempenham: além de organização do recorte crítico-analítico (por que escolher para a leitura *Todos os nomes* e não outra obra, conforme respondemos nas determinações deste estudo), a determinação das obras em fases específicas melhor esclarecem aos leitores a organização de certa unidade da literatura de um escritor cuja escrita se designa prolífica, como neste caso. E uma vez tocarmos no assunto, o interessante talvez seja considerar que um momento e outro do trabalho literário de um escritor não são unidades acabadas; há um fluxo dialético entre uma fase e outra e algumas de suas preocupações o acompanham na *formação* de toda obra. No caso de Saramago, essa necessidade do romance em dizer algo à coletividade e os recursos diversos dos quais se beneficia na reiteração de situações recorrentes à mesma pauta: a de renovação dos discursos e das vivências.

O escritor, depois da aparição de *A caverna* em 2000, admitiu por variadas vezes que *Todos os nomes*, publicado em 1997, compunha com *Ensaio sobre a cegueira*, de 1995, um pequeno conjunto de obras designado como uma “trilogia involuntária”, condição que compreendemos, apesar da radical diferença, sobretudo de elaboração temática, constatada entre os três romances. Eles não são marcados por uma continuidade da ação, nem da biografia de uma personagem ou grupo social que dá unidade a criação, mas estes romances têm como centro de exame da narrativa o homem enquanto ser social e sua conflituosa relação com meio onde vive ou o homem confrontado com o processo de degradação dos valores. Mas, pelas duas razões, acrescentaríamos ainda *O homem duplicado*, de 2002, *Ensaio sobre a lucidez*, de 2004, e *As intermitências da morte*, de

2006, assinalando assim não uma trilogia, mas uma heptalogia involuntária¹⁶. Uma vez percebido pelo escritor os fios condutores de uma ação temática entre as obras, o primeiro romance é, depois de *Todos os nomes* o que melhor diz de uma crise do *eu* recuperada na narrativa pelo mito do duplo; o outro, o de 2004, cumpre um propósito claro de, sendo um retorno a alegoria do *Ensaio sobre a cegueira*, ser um fechamento das questões aí levantadas, designadamente, a da destituição do sujeito num mundo tomado pelo apagamento da capacidade de agir sobre as determinações do poder; e, *As intermitências* questiona novamente aquilo que também é recuperado, de certo modo, em *Todos os nomes*: as fronteiras entre a vida e a morte, como sugere Silva (1999, p. 250): “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.” Aliás, no romance de 2006,

¹⁶ O termo aqui é problematizado, mas as circunstâncias de sua aparição são bastante peculiares; ele foi dito, dentre as várias vezes, a Cassiano Elek Machado, da *Folha de São Paulo*, em novembro de 2000 – ano de publicação de *A caverna*. Nessa época o escritor estava a caminho dos 80 anos e nessa idade ninguém pode saber se terá vida para escrever outros romances como, por sorte, teve Saramago. Acreditava, portanto, que parasse por aí. Agora, insistimos pela terminologia para referirmo-nos ao caso de, mesmo os romances mantendo certa proximidade temática, não ter sido sua obra, mesmo esta da maturidade, como admitiu diversas vezes o escritor (*Diálogos com José Saramago*, de Carlos Reis, 1998), planejada antes: “É uma trilogia involuntária. Quando estava a escrever *Ensaio* não tinha ideia do que faria depois. Só quando estava fazendo *A caverna* que me apercebi que havia uma certa unidade entre eles. São livros com temas completamente diferentes uns dos outros, mas que de qualquer forma permitiriam que o leitor soubesse o modo como o autor desses livros entende o mundo de hoje. Não quer dizer que o leitor seja obrigado a partilhar da minha visão. Ele sabe como o mundo lhe parece”, dizia na já referida entrevista à *Folha*. E designamos como heptalogia pela relação indireta de temas suscitados pelos romances desse ciclo, conforme assinalado pelo próprio escritor; é, por outro lado, uma designação que rompe com a negativa que Saramago tentou várias vezes plantar em relação a afirmativa do passado; a Cassiano Elek Machado, no caderno *Ilustrada*, da *Folha de São Paulo* (2004): “A trilogia começou por ser involuntária, isto é, não pensada antes. Também não se tornou voluntária, no sentido de corresponder a algo deliberado e planificado. As ideias surgem quando surgem, valem o que valem, e os livros vão aparecendo. Há um nexo entre eles, evidentemente, mas recuso-me a usar palavras como trilogia, tetralogia ou pentalogia... A expressão caiu no gosto dos jornalistas, por isso voltam sempre a referi-la. Deixemo-la, não merece tanto”. Mas, não é ruptura gratuita. A já designada trilogia tinha uma função crítica importante para a compreensão do projeto literário de Saramago; na altura, o escritor demonstra a consciência de que entrava na exploração de um novo horizonte que ficou designado melhor como a fase da pedra (“Da estátua à pedra”) ou o ciclo das alegorias: “Quando publiquei *Ensaio sobre a cegueira* não estava ainda completamente consciente de que havia começado uma nova etapa literária. Disto fui adquirindo consciência real enquanto escrevia *Todos os nomes*, e, com *A caverna* e *O homem duplicado*, a evidência deste fato revelou-se-me de forma total e absoluta” (2013, p.45). É quando, para recuperar as observações de Fernando Gómez Aguilera no prefácio a este livro, “Saramago intensifica o diálogo literário com o seu tempo, verte as suas preocupações e mal-estar, e apresenta um processo reflexivo ligado à perturbadora natureza das sociedades, o padrão da vida e as pessoas da modernidade tardia. O romance converte-se num lugar de interrogação e análise, onde o narrador coloca perguntas, formula denúncias e coloca a época diante do seu espelho, incômodo e implacável, mas não isento da ternura e compaixão pelas desvalidas criaturas humanas” (2013, p.56-57).

Saramago recupera uma personagem do romance que estamos analisando e uma situação colocada ao fim da sua narrativa: a reorganização determinada pelo conservador do grande arquivo dos nomes, colocando num só lugar os registros dos vivos e dos mortos, sem distinções. Particularmente compreendemos que nesses romances se formam uma consciência de que o homem e as instituições têm se tornado mais plenamente materiais e, ao mesmo tempo, mais artificiais, espectrais e estranhas.

Todos os nomes pertence, assim, ao universo literário cuja forma se constrói pela instalação de um episódio insólito, ao acaso, uma anomalia capaz de desencadear nos indivíduos que a protagonizam uma inquietação sobre o modo de vida que levam e capaz de levar a própria estrutura romanesca a se fiar num jogo contínuo de deduções e desdobramentos marcados por certo esquematismo que reforça no leitor um sentido pedagógico do narrado, como se fosse do feitio do romance, tal como é recurso da fábula, a preocupação em, pela metáfora, pela parábola e pela alegoria, reeducar o seus sentidos e a suas percepções. No caso desse título, é possível designar que aceitar lucidamente a existência é reconhecer que estamos submetidos ao acaso e condicionados pela casualidade, mas somos, ainda assim, os construtores da vida, porque nossa condição é determinada pelas escolhas e pelas entregas que fazemos – esta é, portanto, o que nesse território fabular designaríamos como a moral do romance.

Como dissemos *en passant*, em *Todos os nomes*, o narrador perscruta todos os volteios psicológicos e físicos acerca da obsessão de uma personagem (se o romance se confunde com a fábula, é também praticamente uma novela de aventura, quase um *bildungsroman*); o Sr. José, um escriturário que trabalha para a Conservatória Geral do Registo Civil, onde ficam registrados os dados dos nascimentos, estado civil e das mortes de todas as pessoas. Como é comum noutras personagens saramaguianas, seu principal distintivo se dá numa fuga da rotina, para as mais diversas e variadas aventuras: de assinar papéis e colecionar figuras famosas, por exemplo, o Sr. José passa a cometer toda espécie de burla para dar pulsão a um trabalho silencioso e detetivesco de localizar uma figura designada apenas como mulher desconhecida. Se a profissão exercida por ele o coloca na galeria onde estão o obstinado Bartleby, de Herman Melville, ou os copistas enciclopédicos de Flaubert, Bouvard e Pécuchet (cf. observa Leyla Perrone-Moisés), seu comportamento ladeia o do José do poema de mesmo nome de Carlos Drummond de Andrade sobre o qual nada mais sabemos que o filtrado pela especulação indagadora do eu-lírico mas cuja continuidade do perguntado diz também de uma obstinação; o seu

modo de vida, sob a vigilância panóptica do chefe da Conservatória, bem como seu universo burocratizado, também o coloca entre figuras como Joseph K., de Franz Kafka.

Mas, obstinação que o faz lembrá-lo ao lado de determinadas personagens clássicas da literatura é também uma característica que o faz diferir de outras; uma vez que citamos a proximidade com a personagem de *O processo*, lembramos que o Sr. José se distancia no que se refere aos modos como os sujeitos são desenhados pela literatura do escritor tcheco: este Sr. José é o que luta, no mesmo mundo em desencanto e kafkiano, por um não-apagamento, não se fazer um desaparecido. Esse distintivo também o faz diferir da ordem das impossibilidades e, mesmo sendo criatura passível de nova forma desde quando se põe às investigações sobre o passado dessa desconhecida, não se deixa ruir totalmente, nem ser sugado pela força das correntezas que teimam arrastá-lo. Mesmo que não saia à luz porque sua natureza está para de um homem do subsolo – sem a veia amarga e desestabilizadora do tipo dostoiévskiano –, pelo exercício da busca é produtor de pequenos solipsismos em torno da ideia da condição do homem contemporâneo, este condenado à vida rotineira e sem sentido, onde parece não existir sentimentos de ordem emocional ou experiências que enriqueçam o transcorrer da existência. Tais questões ganharão forma à medida que avançarmos nas análises sobre este romance.

Basta compreender por enquanto que o Sr. José se confirma como um tipo entre o fracasso e o sucesso das intenções humanas quando submetidas à prova da experiência. E o interesse que temos pela reunião de ações – compreendendo-as como uma construção orgânica e astuciosa do escritor português, se deve ao fato de que, através de suas aventuras se manifesta continuamente o mesmo traço do que buscamos analisar como linha constitutiva do sujeito imerso no território de forças sociais, o mesmo traço que alinhava o típico caráter do homem contemporâneo, visto que temos em consideração o romance enquanto revelação dos traços essenciais da vida humana. A maneira como o narrador desse romance se dedica a mostrar a vida da sua personagem principal prima pela desconstrução da ideia de insignificância do sujeito; de perto, nenhuma existência é medíocre e toda vida, uma visão muito clara do humanismo do escritor português, tem seu significado e seu valor; cada um de nós somos de valor inestimável e com um destino individual não-determinado e sem limite para o que podemos conseguir. A trajetória do Sr. José é a da construção de sua autoafirmação como sujeito; por isso, buscará deixar a vida comum, desafiando a rotina, num movimento cuja empreitada se confunde com a peregrinação em busca desse ideal, tal como fizeram à sua maneira Ulisses, Dom Quixote ou Madame Bovary.

É notório, portanto, a reabilitação de um tema que nasce na literatura de José Saramago desde seu romance considerado o primeiro da sua obra, *Manual de pintura e caligrafia*. O pintor de retratos designado apenas pela inicial H., pertence à mesma ordem das figuras medíocres (caracteriza-se como tal ao ponto de querer abandonar a profissão pela escrita); H. é significação sobre o sujeito em crise, no instante em que, para reafirmar-se como ser autêntico, passará, não por um retorno ao mundo como faz a personagem de *Todos os nomes* mas por um exame da própria consciência tal qual Maria Clara em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. E é, pela escrita, razão emancipadora da personagem de António Lobo Antunes e a certa altura desse próprio Sr. José, que reflete sobre sua vida e sua relação com o mundo ao qual pertence até verificar-se como criatura que se esvaía pela repetição de uma vida sem perspectivas e poder reinventar-se como artista e, claro, definir-se para si e para o mundo, num claro gesto de reafirmação individual e subjetiva ante a realidade. H. é uma linha entre o mero indivíduo obcecado por si mesmo, que luta com seus pensamentos, e o artista que pela faculdade da criação converte suas vivências e pequenos problemas sociais em preocupações universais. É coerente notar com Horácio Costa que, “da abulia à participação, da insensibilidade ao amor, da acídia à actividade, a personagem H. funda uma linhagem de heróis que se distribuem de maneira reincidente ao longo da obra romanesca saramaguiana” (1999, p.209); para visualizar melhor sobre essa afirmativa corroborada ao longo das leituras nos seis capítulos seguintes, basta citar, além do Sr. José, o revisor, seu parente mais próximo, Raimundo Silva, de *História do cerco de Lisboa*. Nos três romances, Saramago reproduz ainda à mesma maneira outra característica nesse périplo, o papel das figuras femininas como portadoras do poder de recondução desses homens à vida: M., a mulher desconhecida e Maria Sara, respectivamente.

Mas, antes de irmos detalhadamente ao romance, permita-nos, uma vez mais, levantar melhor alguns pontos iniciais sobre nossa breve compreensão até agora ensaiada sobre o sujeito saramaguiano. É Walter Benjamin (2012) quem compreende a obra de Franz Kafka como um amontoado de simbologias cujos sentidos estão sempre atentos para os modos de opressão totalitarista; mesmo alheios ao misticismo evocado pelo pensador, não deixaremos de creditar que as atmosferas construídas por narrativas do tipo de *O processo* estejam relacionadas ao baixo instinto dos estados burocráticos e mesmo ao pesadelo histórico dos campos de extermínio. Essa constatação dialoga até certo ponto também com o texto de José Saramago visto que em parte do exercício romanesco onde se inscreve *Todos os nomes* aparecem acentuadas as artimanhas sombrias do poder; a

literatura saramaguiana designa um tempo de fim das utopias, assinalado pelo levante de outra forma de barbárie, uma na qual não é possível designar as formas do mal – os inimigos não vestem fardas e nem se mostram definidos. Enquanto isso, a gente comum é enredada muito facilmente em situações kafkianas.

O tempo descrito por Saramago é dos espectros; nunca conseguimos saber quem, de fato, são os do poder e quando o sabemos, como é caso em *Todos os nomes*, não alcançamos saber quais artifícios de controle são suas artimanhas. Mesmo que haja a instituição e quem a represente há algo que parece estar acima de tudo. No romance que analisamos, o trágico desfecho da busca debaixo dos olhos do poder reafirma ainda uma vigorosa ação de apagamento da memória e do eu, bem como a impossibilidade de, primeiro saber quem é o outro, matéria pela qual nos constituímos, e por fim, quem somos nós e o que buscamos. Distanciando-se de uma questão filosófica sobre o ser, tais questões aparecem agora determinadas por outros componentes mais complexos do que apenas um exercício de fabulação do pensado. Novamente o cerceamento está em curso, operado por outras vias, mas ainda em curso. Sendo a Conservatória o centro do mundo, nesta ordem de papéis e de burocracias, a posição subalterna e de anonimato do Sr. José o faz pertencer à posição de um exilado, de um coagido, à primeira vista, sem saber que o é, pela atuação silenciosa dos rigores do poder.

Pode parecer que, ao tratar dos modos de figuração do sujeito no romance a partir da personagem, tenhamos a convicção limitada, por sinal, de que haja essa possibilidade pela correlação com o referente externo da pessoa. Entretanto, entre as definições, há um elemento primordial acerca da função desempenhada pela personagem na narrativa que além de ampliar os limites de figuração, amplia esses referentes comumente condicionados aos seres ficcionais: a de que são elas as *propulsoras*, no sentido de agentes, da ação, responsáveis, portanto, pela narratividade. Essa condição é feliz porque compreende a natureza de que os escritores, nem sempre condicionados pela necessidade de honrar com essas limitações teoricamente estabelecidas, buscam sempre romper determinados modos e podem tomar como personagem qualquer elemento e torná-lo prestável a este o caráter de *agente*. Essa ressalva leva em conta o romance ora colocado em análise que repete algo corriqueiro na obra romanesca de Saramago: a atuação de seres inanimados ou ainda desprovidos de uma dicção verbal que os coloque, fora da imaginação criativa, como par numa relação entre pessoas.

Em *Levantado do chão*, por exemplo, a certa altura, a voz narrativa é tomada pelo olhar de uma formiga; no outro extremo, em *A viagem do elefante* é o elefante que, mesmo

desprovido de voz e pensamento, se constitui diretamente como a força anímica da narrativa. Ora é um elemento da paisagem, como a estátua de Camões em Lisboa em diálogo com a consciência de Fernando Pessoa n’*O ano da morte de Ricardo Reis* – como se uma conversa fabular entre objetos à maneira de Machado de Assis em “Um apólogo”, narrativa construída entre a fala da agulha e da linha; e o próprio Saramago é autor de um conto em que as coisas, tal como no texto do escritor brasileiro, tomam a forma de seres animados e os seres animados são tornados coisas – falamos sobre “Coisas”, de *Objecto quase*, embora nesse conto, a relação seja sobre a submissão do homem ao objeto no instante em que a narrativa subverte as posições de um e de outro na cadeia da existência. Ora, para citar o romance em questão aqui, o diálogo que o Sr. José não raras vezes desenvolve com um duplicado de sua consciência, como se estivesse o eu diante de um outro, o de sua consciência com o teto do espaço onde mora a personagem. Em todas as situações, esses seres tomados de vida não apenas participam das ações na narrativa, tornando-se personagens, como conduzem a revelação de determinadas nuances de outros seres, isto é, são sujeitos e motivos determinantes na constituição de outros sujeitos. Nesse sentido, é que antes de nos dedicar a uma leitura sobre o Sr. José e outras personagens, é que temos por conveniente pensar acerca da Conservatória do Registo Geral, que mesmo sendo não uma personagem e sim o espaço principal onde se dão parte das ações do romance, adquire pela voz do narrador, diversas vezes, como se numa dimensão naturalista, os contornos de uma humanidade, além de assumir, claramente, a função de protagonista da narração.

2. A Conservatória do Registo Geral ou sujeito vai para o espaço

Um romance cujo título é *Todos os nomes* e não apresentaria nenhum nome não fosse a presença do Sr. José, o único nomeado, não é construído para por em destaque essa figura individual; tampouco está relacionado a uma temática de problematização dos nomes, como à primeira vista parece ser. Apesar de ser uma questão das recorrentes na literatura saramaguiana, inclusive nesse romance, não chega aqui a se constituir em tema principal; é mencionada numa breve reflexão em torno do nome do Sr. José e tudo não passa de uma discussão breve e irônica sobre uma caracterização do funcionário. Isto é, mesmo que o título da obra chegue a desempenhar uma relação ainda que irônica com o fato de as poucas personagens que aí circulam serem destituídas de nome próprio ou de despiste alegórico, ser um título cujo sentido aponta para uma via quando se relaciona, de fato a outra, não ser um romance cuja ideia central está em tratar do processo de nomeação, requer uma observação. Resta-nos compreender que esse título se relaciona, sim, não a outra coisa, mas à Conservatória Geral do Registo Civil onde estão registrados *todos os nomes*, os dos vivos e dos mortos. Mesmo a certa altura da narrativa, quando o Sr. José se afasta do seu lugar de trabalho para uma visita ao Cemitério – outra face do primeiro espaço – os termos são utilizados para designar a fronteira ou divisa entre o Cemitério e a cidade: “a divisa não escrita deste Cemitério Geral é Todos os nomes, embora deva reconhecer-se que, que na realidade, à Conservatória é que estas três palavras assentam como uma luva” – e emenda “é nela que todos os nomes efectivamente se encontram, tanto os dos mortos como os dos vivos, ao passo que o Cemitério, pela sua própria natureza de último destino e último depósito, terá de contentar-se com os nomes dos finados” (SARAMAGO, 1997, p.217-218)¹⁷. Bom, ainda poderíamos atentar, pela experiência da nudez dos nomes próprios, situação corriqueira na literatura de Saramago, nudez que primeiro assinala um anonimato das personagens e segundo os integra como qualquer um, os termos *todos os nomes* assim reunidos inscrevem também a presença de uma ausência – afinal, este talvez seja, de fato, o sentido fundamental do romance. Não estamos, pois, em parte alguma distantes de um modo particular de figuração do sujeito, instância tão escorregadia quanto o sentido de presença na ausência.

¹⁷ A partir de agora, e em todos os capítulos seguintes, todas as referências feitas sobre este romance adotarão apenas a numeração da página visto que nos referimos sempre a mesma edição ora nomeada.

Espaço de conservação de todos os nomes, a Conservatória se institui como se um grande cérebro, “mundo e centro do mundo”, um organismo determinante de quem, de fato, é possuidor do direito de existir e não existir; imagem acerca da burocratização do ato de ser e estar no mundo¹⁸, apêndice da memória e da história social – dois temas, aliás, muito caros à literatura saramaguiana. O termo imagem é aqui utilizado não no sentido exclusivo de visualidade, mas como figura para metáfora ou metonímia, uma vez que, este espaço e sua organização desenhados milimetricamente pelo narrador logo na abertura da narrativa se constituem como se uma forma para falar sobre outra coisa – função própria da primeira forma de linguagem; e sua configuração, conforme iniciamos, se apresenta alinhada como se uma miniaturização do aparelho social, isto é, instância que guarda em seu interior toda a ordem daquilo que se passa fora de suas fronteiras, como se mais um daqueles aparelhos simbólicos de que nos fala Pierre Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas* (2007).

Presente em toda parte, se não como entidade física, como abstração, um deus que tudo vê, mas só se interessa pelo nascimento, pelos relacionamentos e pela morte das pessoas, e pelas razões iniciais que vimos enumerando até agora, compreendemos o espaço neste romance distante de ser elemento assessorio da narrativa. Sua forma é da ação; categoria dotada de expressão, conteúdo e forma. Sua posição na narrativa é fundamental na compreensão das representações sobre o sujeito bem como sua elaboração estrutural chega ser definidora até do modelo de narração adotado, todo ele centrado no detalhe, no desenho calculado das formas de agir e pensar do Sr. José, por exemplo; o espaço enquanto uma *ideologia formalizadora* para a compreensão da natureza dos eventos, das ações, e a construção dessa personagem que, numa linguagem simples a chamaríamos de antagonista, o outro no centro das atenções do narrador.

Todos os nomes se constrói, assim, por dois movimentos em um só: o de narração e o de reflexão. E, embora não seja possível precisar isoladamente e categoricamente esses movimentos dada sua forma, podemos distinguir que um está identificado mais à figura do Sr. José e outro à Conservatória, respectivamente. Juntos, eles revelam um método narrativo bem elaborado, que não se deixa evidenciar a olho nu, mas pertinente para descrever e analisar a estrutura e a forma intrincadas da natureza do poder. A ideia

¹⁸ Buescu (1999, p.46) compreende ainda que “Esta Conservatória Geral do Registo Civil pode, assim, ser entendida como um microcosmos, uma miniatura da sociedade humana: a disposição social reflecte uma disposição hierárquica imemorable e aparentemente inquestionável, distinguindo grupos que coabitam num mesmo espaço”.

de poder nesse romance se filia com bastante precisão ao que Michel Foucault desenvolve em *Vigiar e punir* (2004): como potência normalizadora, a Conservatória se constitui num sistema de mando, que garanta a sujeição constante dos indivíduos e de suas forças, impondo-lhes uma relação de utilidade e uma docilização dos corpos. Sua presença no desenvolvimento da narrativa é, assim, tão significativa que, no passo em que nos encontramos, percebemos sê-la, conforme deduzimos acima, mais uma personagem do romance – ao que acrescentaríamos: a Conservatória divide a cena com o Sr. José, compondo assim nos únicos dotados de uma nomenclatura própria.

Também carece cuidado a maneira com que utilizamos o conceito de forma, ainda mais quando esta se constitui como elemento estruturador da obra analisada. Não nos referimos a forma com a noção de fixidez, ou estrutura externa que apenas determine a narração. A forma em *Todos os nomes* é algo em processo, em *formação*. Se compreendermos o espaço da Conservatória, por exemplo, como metonímia da organização social, compreendemos também que as relações de força entre o ficcional e o que ele evoca se constituem enquanto um jogo dialético – não há fixidez na dialética. O social e a forma representada coexistem enquanto forças bipolares – com aproximações e distanciamentos entre um polo e outro.

É notável que, para José Saramago, a história pressupõe as transformações da temporalidade humana e vice-versa; situação palpável no acompanhamento dessa obsessão do Sr. José, a princípio funcionário exemplar, dos mais trabalhadores e obedientes à esfera burocrática da instituição a que pertence – condição esta notada no espaço onde habita, uma casinhola que é extensão da Conservatória e pelo diálogo que estabelece com a senhora do rés-do-chão direito num dos primeiros esforços na busca pela mulher desconhecida –, para depois, silenciosamente, se rebelar contra a ordem quando esta sufoca a plena realização de seu querer. É esta condição de rebeldia silenciosa que dará ao poder se não uma modificação sobre suas ações para com o Sr. José, ao menos numa mudança de postura estratégica na sua arquitetura. A história, como a memória, não é tendencialmente linear e comporta rupturas e esquecimentos. É sintomático ainda o interesse desse narrador pela vida de um sujeito condenado a anomia e a sua conduta de tornar para si significativa uma existência igualmente colocada à margem da existência.

No caso do espaço da Conservatória não é errado dizer que nele se configuram vários tipos de representações, quais sejam a do lugar do passado na atual conjuntura social, da imagem do homem, da construção da memória, da circularidade fechada do tempo, da distância hierárquica e intransponível na qual as personagens são apresentadas,

do nome como configuração essencial na constituição das identidades, entre outras questões que virão à superfície dessas análises à medida que avançarmos com a leitura do romance. Em *Todos os nomes* o espaço é também uma conjugação dialética; vincula, por exemplo, o estático e o dinâmico, ora sustém a noção de progressão temporal, ora é ainda massa através da qual o narrador pode combinar ações distribuídas em temporalidades discrepantes e em princípio oriundas de planos diversos. Isto é, também existe aqui entre as noções de unidade e de pluralidade, apresentadas como intrínseca ao processo de formação e transformação do poder.

Essas considerações podem melhor ser precisadas, para princípio, na leitura de uma mínima parte do romance ou do que poderíamos chamar de primeiro capítulo, quando o narrador se esforça numa descrição em detalhar o *cenário-personagem* principal das ações. Outras passagens do texto que se apresentem como esclarecedoras de alguns gestos de interpretação conduzidos são igualmente importantes nesta leitura e elas serão recuperadas ao seu tempo. Talvez por serem poucas, o olhar do narrador não se detém tanto nas qualidades externas –

Por cima da moldura da porta há uma chapa metálica comprida e estreita, revestida de esmalte. Sobre um fundo branco, as letras negras dizem Conservatória Geral do Registo Civil. O esmalte está rachado e esboicelado em alguns pontos. A porta é antiga, a última camada de pintura castanha está a descascar-se, os veios da madeira, à vista, lembram uma pele estriada. Há cinco janelas na fachada. (SARAMAGO, 1997, p.11)

– ou porque seu interesse está no espaço interior, no funcionamento da Conservatória, sobre o seu sistema de trabalho e nos envolvidos em dar andamento às ações –

Logo depois da porta aparece um alto guarda-vento envidraçado de dois batentes por onde se acede à enorme sala rectangular onde os funcionários trabalham, separados do público por um balcão comprido que une as duas paredes laterais, com exceção, em uma das extremidades, da aba móvel que permite a passagem para o interior. 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 no fundo, nos confins escuros do edifício, há uma linha de quatro mesas. Estas pertencem aos oficiais. A seguir a eles vêm-se os sub-chefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano. (p.11-12)

– mas, desde o primeiro instante em que narra sobre a Conservatória são ressaltadas as características que reforçam o peso da tradição e da soberania de uma instituição cujo poder é o de *organização* de uma memória-arquivo, ou o domínio sobre os dois extremos da vida, o nascimento e a morte. Os traços de antiguidade – o esmalte rachado esboicelado em alguns pontos, a porta com a pintura a descascar-se a ponto de deixar à vista os veios da madeira – não são elementos pejorativos ou desqualificadores do espaço, mas averiguações que ora ressaltam pelo mimetismo o realismo da forma ora atestam para os valores de autoridade secular conforme corrobora noutra ocasião o narrador ao se referir sobre a estreita ligação antes existente entre os funcionários e a Conservatória, “um princípio de muitos séculos atrás” quando estes que aí trabalhavam residiam no próprio local de trabalho; “Não propriamente dentro dela, em promiscuidade corporativa, mas numas vivendas simples e rústicas construídas no exterior, ao longo das paredes laterais, como pequenas capelas desamparadas que tivesse ido agarrar-se ao corpo robusto da catedral.” (p.21).

Atenção ao detalhe que escorrega para uma comparação entre “os veios da madeira, à vista” e “uma pele estriada”, entre a estrutura das “paredes laterais” e um “corpo robusto”, para citar apenas dois sintagmas dos excertos apresentados; são paralelos ou metáforas que conferem uma aproximação maior do leitor com a descrição a ponto de, pela imaginação, reforçar um *status* de realidade da ficção, mas que, simultaneamente, conferem uma condição humanizada da Conservatória. Interessado em acompanhar o que dá pulsão de vida ao espaço ou nos movimentos que produz esse organismo de papel e poucos funcionários, a partir daí elabora-se uma narração cujo foco de interesse da descrição também varia – está entre o olhar atento do narrador e sua postura sobre o que vê. Varia, assim, o interesse pela conformação do espaço: tem lugar, então, um multiperspectivismo; ora o narrador descreve de longe, como uma objetiva panorâmica, ora se aproxima, contornando os detalhes da forma. É nesse processo que compara e analisa, de maneira a não apenas perder-se numa apresentação gratuita, mas a compreender o espaço como matéria produtora de sentidos.

A princípio, escapa aos olhos do leitor um zelo ou preocupação em demasia com o registro tendo por este como um gesto de oposição severa ao esquecimento – alimento de um medo igualmente antigo, perturbador, individual e coletivo, o da perda da memória ou esquecimento do eu. Ao compreender a memória como retentiva (cf. LIMA, 2009), sua crise pela ranhura dos elementos cumulativos, os mesmos que na tradição são a

experiência que dão ao sujeito uma potência de unidade, se mostram como uma das forças de sua deterioração. Adiante notamos que essa obsessão pela ordenação e catalogação – e notem como a escrita do Saramago neste *Todos os nomes* observa isso pela descrição espacial e pela obediência a que submete toda a construção da personagem – irá se tornar, de fato, na conformação de um poder institucionalizado e burocrático na designação do eu-ser cujos atributos desinteressados são os de preservação das identidades pessoais. Não daquilo que constitui os homens enquanto sujeitos, mas do que os define enquanto peças numa extensa engrenagem burocrática, definidos ou por estágios de permanência e ou de ausências.

A Conservatória – atente para a dinâmica do nome – opera como um catalisador ou grande cérebro social, conforme dizíamos; e, acrescentamos, um cérebro hierarquizador das identidades. É espaço que se abstrai de sua forma concreta enquanto grande vão onde estão inscritos os que nascem, os que se casam / se divorciam e os que morrem e torna-se olho que tudo vê, que vai a toda parte, uma supermemória: “É uma condição fundamental se se quiser ser funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil, o meu chefe, por exemplo, só para que a senhora fique com uma ideia, sabe de cor todos os nomes que existem e existiram, todos os nomes e todos os apelidos” (p.62) – diz o Sr. José em diálogo com a senhora do rés-do-chão direito; “A Conservatória Geral do Registo Civil conhecia-os a todos, sabia como se chamavam, onde tinham nascido e de quem, contava-lhes e descontava-lhes os dias um a um” (p.70) – emenda noutra ocasião o pensamento da personagem.

As “precedências hierárquicas” de que dá conta o narrador primeiro na descrição da organização do espaço, depois na organização do trabalho –

A distribuição das tarefas pelo conjunto dos funcionários satisfaz uma regra simples, a de que os elementos de cada categoria têm o dever de executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte. Isto significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca. (p.13)

– perfazem os movimentos de uma memória “tenaz”, “lenta a esquecer, tão lenta que nunca chegará a olvidar nada por completo” (p.80); a apresentação da orgânica desse espaço de armazenamento de identidades torna palpável uma série de representações que evidenciam os aspectos de estruturação e organização do poder, que afinal é isso uma das direções críticas apontadas pelo narrador. Que os fenômenos da memória como quer

Jacques Legoff, não são meramente “resultados de sistemas dinâmicos de organização” (1996, p.424), não se constituem como produtos de um organismo à parte e sim produzidos simultaneamente enquanto sistema e fenômeno, são condições suficientes para creditar o espaço da Conservatória e sua forma de organização como uma memória artificial ou a memória como aparelho de poder instruída para atribuir naturezas e, logo, controlar ou submeter os sujeitos à padrões específicos e modos de ser e estar.

Ainda que o espaço – pela função que cumpre – seja suficiente para atestar essa interpretação, recorramos a outra figura do romance: o conservador, encarregado maior na pirâmide hierárquica, quem está no controle dessa máquina. Só esta posição reforça essa natureza da memória enquanto poder. Pela capacidade semidivina de ter consigo todos os registros da Conservatória é ele próprio uma extensão dessa memória. Enquanto extensão assume, desde já, uma personificação do espaço; afirmação que encontra eco na própria narrativa: “O cérebro de um conservador é como um duplicado da Conservatória” (p.62). O caráter dessa integração entre personagem e espaço responde pelo valor institucional assumido pela Conservatória. Reforça-se por ele, uma centralização do poder e, claro, sua abstração e sua capacidade de integração aos fios condutores da natureza dos sujeitos; mesmo o olhar do narrador que nada vê além das fronteiras labirínticas da Conservatória, das linhas, lugares e pessoas que interagem com Sr. José, esses elementos são denunciadores dessa *forma invisível* ou *espectro* que determina posturas e consciências. Esse silenciamento é definidor de que a anomia da qual padecem os que trabalham na conservatória não é caracterização própria, mas estado permanente da sociedade a que se refere *Todos os nomes*.

Fiquemos ainda no instante de atuação da Conservatória. Do mesmo modo que padece da permanência simbólica desse espaço como instrumento de controle, o Sr. José, em certa altura, numa conversa com a senhora do rés-do-chão direito, identifica a capacidade de centralização do poder representado pela instituição de todos os nomes, referindo-se uma vez mais ao conservador enquanto “um duplicado da Conservatória”: “Sendo, como é, capaz de realizar todas as combinações possíveis de nomes e apelidos” – diz ele, “o cérebro do meu chefe não só conhece os nomes de todas as pessoas que estão vivas e todas as que morreram, como poderia dizer-lhe como se chamarão todas as que vierem a nascer daqui até o fim do mundo” (p.62).

Se devíamos atentar para o sentido exercido pela terminologia “Conservatória”, agora é também necessário observar a relação com o termo “conservador”; aqui experimenta-se que, na literatura saramaguiana os nomes não são meras reproduções das

representações fixas instituídas pelos dicionários. É evidente que “conservador” figura como designativo para a função exercida pela personagem, o de ser o encarregado da conservação do arquivo; mas, no romance em questão é notável que esse sentido passa por ampliações. Pela forma manifesta do lugar pelo qual é responsável, bem como de sua capacidade fantástica de acomodação de toda arquivística da Conservatória, como vimos aferindo, conservador está para o lugar daquele que conserva, que é favorável à conservação, hostil às formas do novo, mantenedor e zelador da mesma ordem. Poderia ser um mantenedor da tradição, mas não é. Se é, sua concepção de tradição é fixadora, repetitiva, determinista e invariável. Nessa condição, o conservador é, portanto, um burocrata; como personificação da Conservatória é a própria instituição, “o verdadeiro senhor dos arquivos”. Ao passo que a Conservatória não é somente um órgão altamente burocrático: é também uma instância centralizadora, um aparelho de controle.

Ao reunir em si todos os nomes – e sendo o nome um distintivo que nos ofusca do anonimato e atesta juridicamente nossa existência enquanto sujeito – ela toma o instante de uma soberania, ultrapassa as fronteiras do mero acúmulo de registros e se instala como potência simbólica que afere vida e morte, a qual os indivíduos sempre a ela têm de se agarrar como testamento sobre ser e estar no mundo. Por esta posição que ocupa de ser um instrumento de controle, a Conservatória está a serviço da verdade instituída, registrada; dotada do ciclópico poder de atuação sobre os sujeitos, dispensando a existência enquanto historicidade, tornando-a estatística, individuações. A Conservatória, vê-se, se constitui como senhora da memória individual e do esquecimento; é por isso uma instituição de poder alinhada a interesses muito particulares de classes de dominação – como sugere Le Goff (1996) acerca do estabelecimento da memória como uma instância de poder. A isto podemos denominar livremente de empoderamento; este se constitui não só pelo papel que cumpre a Conservatória, mas por aquilo que lhe dá forma enquanto instituição. E para demonstrar isso no romance, voltemos ao instante em que narrador, depois de observada a fachada do prédio, avalia sua constituição interna. Atentemos primeiramente para aquela homologia de formas – o interior da Conservatória como uma correspondência das relações sociais de poder, como apontávamos numa ocasião acima:

Logo depois da porta aparece um alto guarda-vento envidraçado de dois batentes por onde se acede à enorme sala rectangular onde os funcionários trabalham, separados do público por um balcão comprido que une as duas paredes laterais, com excepção, em uma das extremidades, da aba móvel que permite a passagem para o interior. 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 a estética e a 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 veem-se os sub-chefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano. (p.12)

Esse excerto – como outros citados – demonstra muito bem o que vimos afirmando. De certa maneira, o traçado muito claro da hierarquia de posicionamento dos funcionários quanto às funções que mantém a Conservatória em pleno funcionamento é como uma visão por lente de aumento sobre a geografia das relações sociais. Muito se aproxima, apesar da unidade centralizadora que assume a figura do conservador, do que Michel Foucault conceituou como microfísica do poder; o poder não apenas como uma instância superior e hierarquizada, mas como elemento em constante ação em todas as formas de relações subjetivas. Notemos que a fragmentação do poder conceituada pelo pensador francês não significa um apagamento da hierarquia como modelo pelo qual esse poder circula, mas um deslocamento das instâncias ativas e passivas. No caso de *Todos nomes*, se à primeira vista o lugar ocupado pelo conservador, é o intocável, essa não é uma condição permanente. As ações desempenhadas pelo Sr. José, todas elas transgressões à ordem instituída, são apenas um adendo que questiona essa ordem e, até certo ponto, a reinventa, isto é, reside nelas a força do romance em se apresentar como instância não apenas de reflexão sobre a ordem externa, mas de responder a ela com uma nova posição, sua existência. É característica definidora do romance saramaguiano, além da reflexão, a proposição de outro paradigma a partir da ruptura com certas determinações instituídas como discursos de verdade.

Apesar de se estabelecer como funcionamento da burocracia que é receber os dados dos que nascem, acrescentar as informações civis às fichas dos vivos, anotar os dados dos que morrem e depois disso fazer a separação entre as “duas grandes áreas, a dos arquivos e ficheiros de mortos e a dos ficheiros e arquivos de vivos” – processo, aliás, de repetição contínua – a hierarquia é insuficiente para fazer cumprir os mandos da burocracia. Entretanto, se o papel da burocracia é o de manter o caos sobre controle, ela não se sustenta com essa função e a literatura saramaguiana demonstra de variada forma isso; no romance em questão, conforme ficaremos sabendo depois, os arquivos dos

mortos padecem de um verdadeiro caos e estão entregues à sorte do tempo, de traças e ratos, entregues à escuridão da Conservatória. A hierarquia e a burocracia são redutoras do que nos designa como sujeitos. Os que trabalham nos arquivos têm suas existências reduzidas à mesma natureza do material com que lidam; são apêndices, destituídos de sentido, existências anônimas, presenças anódinas, subordinados aos chefes e cuja função é tão somente repetir e repetir, como máquinas, os movimentos, suas ações e outros designativos possíveis que vierem ser atribuídos.

A Conservatória assume a função metonímica do mundo como se este também fosse um grande livro onde se inscrevem toda sorte de narrativas. Nesse ínterim, o contorno cerceador dos sujeitos tornados coisa ou barrados pela ordem da hierarquia e da burocracia, atesta também para o processo histórico, diríamos, de sua redução à matéria ou forma institucionalizada desde o advento da modernidade e o alargamento de sua crise na contemporaneidade; o absolutismo das formas, em contradição com a desorganização da arquivística dos mortos, como se a não alteração ou o absolutismo caísse na sua própria cilada de assim se portar, se confunde com aquele esforço duvidoso conduzido por Descartes conforme vínhamos pensando na primeira parte deste texto. Registre que a redução do sujeito ao lugar de coisa entre coisas é recorrente na obra saramaguiana desde os contos de *Objecto quase* conforme dissemos acima. Permita-nos apenas citar mais um dos textos aí incluídos porque suas fronteiras estabelecem um diálogo muito próprio com o princípio dessa leitura de *Todos os nomes*. Como esses subordinados da Conservatória, em “Embargo”, é este o conto em questão, há uma personagem sem nome próprio (de novo os nomes!) que, depois de chegar ao trabalho no seu carro, evento repetido mecanicamente todos os dias, descobre-se fixado à poltrona, o que o condena a uma peregrinação pela cidade a fim de encontrar uma possibilidade de fuga dessa transmutação homem-máquina. Situação kafkiana – repetimos o termo porque logo nos lembra *A metamorfose*, narrativa do escritor theco, da qual *formou-se* o termo em referência às condições insólitas como essas – que se repete de maneira semelhante no desfecho do romance que estamos lendo, com a leviana diferença de que nesse caso a decisão em fundir-se homem-espaco é a princípio do próprio sujeito e não condição surreal imposta pelas tiradas do destino.

A observação irônica do narrador sobre a forma “harmoniosa” da hierarquia, seja na ordem de distribuição das tarefas e das ações dos funcionários – ponto sobre o qual voltaremos adiante –, seja na rigorosa linha de chegada de cada um ao trabalho, tudo refletido na organização espacial da Conservatória que “do ponto de vista geométrico”

“serve para provar que não existe nenhuma insanável contradição entre a estética e a autoridade” assume um sentido crítico de que, nem todo mando e nem o poder são demonstrados pela postura do terror. A submissão à ordem, o estabelecimento de subserviência dos sujeitos e sua transformação em ventríloquos, passa por outra dimensão que não a da brutalização ou uso maciço e generalização da força do mal e sua transparência sobre a qual fala Jean Baudrillard (1990). O poder de dominação na contemporaneidade se estabelece por vias ocultas; vem pela via de um grande disfarce. Isso, a literatura desde Kafka tem revelado, ainda que, muitas das vezes, também por uma estreita sutileza. A obra saramaguiana, que está longe de se utilizar de sutilezas quando o tema é o de objetualização do homem e da sua força, produz situações em que se reflete com maestria sobre essas formas mais potentes de dominação – tomem para o caso, o romance como que vimos analisando, *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, para ficarmos com três exemplos mais próximos ou em relevo de uma literatura que de ponta a ponta tratou sobre tais jogos de poder e temos a justificativa sobre o caráter de sua literatura. Na obra de António Lobo Antunes é que essa *dessubjetivação* é atravessada ou produzida pela ordem de outros fatores, como a experiência do trauma; mas, mesmo aqui, visualizemos que muito antes, essa formação tem sua base na mesma estética fria da hierarquia ou do complexo arcabouço de uma crise da relação homem-mundo / homem-sociedade, matéria desde sempre para o romanesco cujas formas apresentam-se ainda mais acentuadas contemporaneamente.

Ressaltamos ainda acerca do mimetismo da forma ou o modo como o olho do narrador pelo multiperspectivismo injeta *anima* à Conservatória. À medida que decalca não a estrutura espacial, mas a natureza da instituição, manifesta como onipresença – “A Conservatória Geral do Registo Civil conhecia-os a todos, sabia como se chamavam, onde tinham nascido, e de quem, contava-lhes e descontava-lhes os dias um a um” (p.70) – avoluma-se uma série de outras figurações sobre esse espaço-forma. Sua capacidade de estar em toda parte é também a da burocracia; dela, ninguém está livre, em nenhum lugar; não há nessa conjuntura uma redoma onde seja capaz do homem se ver livre do mundo burocratizado e em contato com aquilo que o mundo é em si mesmo; a burocracia, atesta *Todos os nomes*, infiltrou-se no tecido da vida.

Desse modo, o romancista retorna uma série de temas muito caros à essa reflexão: liberdade, vida privada, tempo, aventura e combate – os mesmos designados por Milan Kundera (2006) a partir de *O castelo*, de Franz Kafka. Assim, ninguém, nem nenhuma instituição, se a Conservatória dá ao Sr. José algumas proibições são no âmbito do

trabalho, não tem o alcance de lhe impedir os afazeres construídos à revelia do poder. Mas, o que fazer com essa aparente liberdade quando não se é possível reinventar certas questões administradas pela obediência quase cega dos outros indivíduos a um sistema; como não se limitar ou como ter uma *vida sua*, se ele (e todos) é seguido em toda parte pelos olhos da Conservatória são algumas das questões produzidas pelos dois primeiros termos. Quando um homem se coloca em oposição a outro, lembra-nos Kundera, são dois tempos iguais que se opõem, o tempo da vida mortal. Mas somos confrontados com as administrações não com o outro; e sobre a Conservatória dissemos, aquilo que está entre o princípio, o meio e o fim da vida, não lhe interessa; isto é, não lhe interessa o que se passa no tempo humano. Em releitura de Agamben (2013), o homem e a administração vivem dois tempos diferentes. E são estes dois tempos os recuperados no romance; na sua forma, o narrador se cria igualmente obsessivo, metódico, burocrático, mas não se corrompe pela sisudez dos indivíduos que transitam sob seu olhar e firma-se mesmo pelo riso e pela ironia como contraponto a eles e não são raras as vezes que, em oposição a este universo, assume o tom da galhofa, do riso zombeteiro como quem ri da desgraça da sua personagem. Junto a ela realiza-se na procura pelo amplo e pelo pormenor; não perde, nesse extenso labirinto de formas, de dizer sobre uma conjuntura social em decadência, produzida não somente pelo descaso do homem com sua coletividade mas pela extensão da burocracia:

A distribuição das tarefas pelo conjunto dos funcionários satisfaz uma regra simples, a de que os elementos de cada categoria têm o dever de executar todo o trabalho que lhes seja possível, de modo a que só uma mínima parte dele tenha de passar à categoria seguinte. Isto significa que os auxiliares de escrita são obrigados a trabalhar sem parar de manhã à noite, enquanto os oficiais o fazem de vez em quando, os subchefes só muito de longe em longe, o conservador quase nunca. A contínua agitação dos oito da frente, que tão depressa se sentam como se levantam, sempre às corridas da mesa para o balcão, do balcão para os ficheiros, dos ficheiros para o arquivo, repetindo sem descanso estas e outras sequências e combinações perante a indiferença dos superiores, tanto imediatos como afastados, é um factor indispensável para a compreensão de como foram possíveis e lamentavelmente fáceis de cometer os abusos, as irregularidades e as falsificações que constituem a matéria central deste relato. (p.12-13)

O funcionamento dessa pirâmide reitera as fronteiras constituintes do organismo social que se movimenta dentro e fora da Conservatória. É esta uma clara alusão de que toda engrenagem da história se sustenta a custo de um extenso esforço e do exercício de civilidade de uma coletividade composta dos mais simples; constatação desenvolvida

pelo escritor português desde *Levantado do chão* e *Memorial do convento*. A história do sujeito em Saramago não é feita por uma individualidade, porque sozinhos não são produtores de grandes transformações. Isto é, há na sua literatura não uma natureza integralmente individual do eu; este é uma construção fortemente atravessada pela dinâmica social. Que o diga toda a quantidade de “irregularidades e falsificações” do Sr. José construídas na calada de sua solidão às barbas do ir e vir burocrático e incorruptível da Conservatória. Não que tais gestos se dispam de quaisquer valias, mesmo porque a história da coletividade também passa pela reinvenção dos sujeitos, mas os gestos assim isolados não se firmam como capazes de introduzir novos rumos na ordem dominante. O sujeito, parece crer Saramago, é construída por um cerzir contínuo entre o eu e o coletivo, como é caso nas ações dos trabalhadores rurais contra o latifúndio em *Levantado do chão* ou mesmo o trabalho conjunto entre Blimunda, Baltasar, Bartolomeu e Domenico Scarlatti na construção da passarola em *Memorial do convento*, claro signo de contraversão ao poder dominante.

O que essa estrutura hierárquica de *Todos os nomes* denuncia é o trabalho de grande monta centralizado numa camada de sujeitos invisíveis – os que suportam as dores e as alegrias do mundo, os que por suas mãos passam os nascimentos e as mortes; conforme apresenta o último excerto, todos aparecem igualados, cada um em sua linha, pelas tarefas que executam e presos cada qual às suas circunstâncias; nivelados como se não se diferenciasses um do outro. Os designativos, para não esquecer a razão dos nomes neste romance, assim apontam: são auxiliares de escrita, oficiais, subchefes, todos sem nomes, todos designados apenas pela função que executam e perfilados numa ordem que parte de uma base cuja importância, apesar da grande leva de trabalho pelo qual são responsáveis, é insignificante. O poder, de fato, apesar de estar em toda parte, como designa Foucault (2004), não se afasta de estar preso a um polo; vem da figura principal nessa cadeia que é o conservador, o que se constitui pelo peso da autoridade auferido pela Conservatória, o de “inabalável convicção”, o que traz consigo “o peso absoluto da sua autoridade”, quem carrega a “certeza de que qualquer ordem saída da sua boca seria cumprida com o máximo rigor e o mínimo escrúpulo, sem risco de caprichosas sequelas ou de arbitrárias derivações por parte do subalterno que a recebesse” (p.25). Tem rigor nessa divisão fechada e institucionalizada uma representação acerca do trabalho especializado e individualizado ou a constatação sobre a neutralização das relações conflitivas do mundo do trabalho; cada qual executa as tarefas que lhe são designadas a ponto de permanecerem incapazes de sair do círculo em que foram alojados; preso ao

olhar atento do conservador e dos que dividem consigo a Conservatória, o Sr. José, pelas saídas do seu lugar, por exemplo, está sempre submetido aos interrogatórios a título de justificar os incômodos que o reduzem da produtividade no trabalho. Destino e trabalho são uma mesma coisa: não são mais signos de uma fraternidade possível nem meio de luta para romper com a condição humana. Vemos como essa necessidade é recuperada na gente simples de *Memorial do convento* no ato de construção da passarola; em *Todos nomes*, de contexto indefinido, marcado apenas pela certeza de ser este um “país civilizado sem determinadas práticas absurdas”, essa possibilidade não é mais visível. Só o apego ao trabalho e ao cargo que ocupam, como é notoriamente visível na figura do conservador e dos seus subordinados, acabam por ser a única possibilidade de designativo das atitudes e da personalidade.

É conveniente citar, ao tratar das relações de trabalho como um dos elementos intrínsecos ao processo de uniformização dos sujeitos e, conseqüentemente, uma das vias possíveis para se pensar sobre sua desestabilização, o romance *A caverna*. Nele, ao criar um jogo dialético entre tradição e modernidade, campo e cidade, através de experienciar as mudanças inquiridas pelo modelo social que vimos construindo desde o avanço sistemático da industrialização, estabelece-se uma clara reflexão acerca de uma objetualização do homem – isso que verificamos em *Todos os nomes*. No centro dessas representações se constrói um testemunho ocular sobre uma transformação social no interior da modernidade ao longo da qual as pessoas são *retiradas* do âmbito das formas sociais da sociedade enquanto coletividade. Em seu lugar, estão formas da sociedade industrial – essas que nos definem como classe, estrato, família, gênero, posição no trabalho. Desse modo, a obra de Saramago se filia ao rol dos textos literários que se constituem como testemunha sobre uma profunda transformação nas relações sociais substituídas, cada vez mais, por uma individualização; os sujeitos também aparecem alheados ou numa ruptura com a continuidade histórica e tomados por uma constante desintegração dos modelos tradicionais de classe e de referências, tais como a comunidade, a família.

O fechamento das relações à ordem homem-trabalho está associado à brutalização e apatia da existência; alguns outros vínculos que melhor participavam na definição do homem, como os familiares, de vizinhança ou mesmo os modos mais artesanais de vida, são quase ou totalmente desfeitos pelas relações profissionais. Desde o levante da industrialização, que a literatura, no trabalho de dizer uma nova imagem do mundo, que o homem passou a ser evocado pela sua condição social de peça numa extensa

engrenagem; este, em grande parte, está marcado por critérios excludentes entre um e o outro, como a competitividade, a especialização, a disposição segmentada da ambiência ou uma homogeneização em que tudo é forma só, tal como são designados em *Todos os nomes*. No caso desse romance, essa constatação aparece marcada pela figura da Conservatória e essa condição participa ativamente na principal causa do estágio de solidão e distanciamento a que estão submetidas as personagens – pensamos no próprio Sr. José e seu modo de vida ou nas situações quando tem necessidade de se aproximar de outras pessoas na busca por informações sobre a mulher desconhecida: na forma como ele é recepcionado no primeiro encontro com a senhora do rés-do-chão direito e os vizinhos dela ou mesmo os contatos entre as personagens ao longo do romance.

A hierarquia na Conservatória atenta para um processo de estratificação assumido como modelo social – mesmo sendo o espaço uma instituição *paralisada* no tempo, alheia aos recursos de última geração o que a coloca entre as representações das primeiras formas de institucionalização dos sujeitos. Saramago atesta que as distâncias na hierarquia estão condicionadas por outras extensões que não apenas a da tecnologia. É uma relação mesmo de força, claro, concretizada ainda mais pelos efeitos do capital que forjam quase que obrigatoriamente formas e situações existenciais individualizadas, que obrigam os sujeitos colocarem sua própria existência em sacrifício à manutenção da ordem. Esse propósito é tão castrador que limita não só os modos de ser e estar no mundo, mas suspende os fundamentos vitais da existência – o pensamento, a narração e a história. O trabalho assim regulado por um centro de poder que determina desde o modo de se vestir, de se portar – como é dado no romance – não permite ao indivíduo sequer elaborar uma consciência sobre si no mundo. Nas formas de vida destradicionalizadas ou excessivamente individualizadas, a relação eu-outro tão cara e necessária ao processo de identificação do eu torna-se enferma; aquela libertação com a qual sonhamos desde sempre se torna, cada vez mais labiríntica, escura; a existência se cobre cada vez mais da monotonia, do vazio, da apatia, da náusea, para recuperar uma expressão tornada conceito pelo francês Jean-Paul Sartre (2006).

O que se observa nessa denominada crise dos sujeitos – citamos Ulrich Beck em *Sociedade de risco*, texto no qual o pensador alemão põe em revista algumas questões sobre o advento, estabelecimento e rumos da modernidade – são as “contradições de uma modernidade partida ao meio no projeto da sociedade industrial”, que desde sempre dividiu os seus indivisíveis princípios, “a liberdade individual e igualdade por sobre as limitações de nascença” (2011, p.110). Na conjuntura da hierarquia, prediz Saramago, já

não há sequer classes sociais; há o indivíduo e é ele próprio um protótipo social, uma unidade engrenada por uma sorte diversa de determinações impostas pela sua condição no mundo, o que não chega a ser, ressalte-se, uma restauração do eu como centro do mundo, mas aquilo que dizíamos e verificamos em *Todos os nomes*, uma denúncia acerca da institucionalização, padronização e submissão dos sujeitos a modelos predeterminados não por uma força divina e indeterminada mas pelos determinações dos aparelhos sociais.

Novamente pensando mais adiante, e agora sobre os sujeitos em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, estamos diante de sujeitos marcados pela perda de pertencimento ao grupo, ao menos no sentido tradicional, fenômeno que se repete em Saramago e fora da literatura; aqui todas as relações são mediadas por outras condições que não as biológicas, naturais ou culturais. O sujeito é como peça dependente de uma complexa conjuntura econômica. As posições individuais estão, pois, presas a uma estrutura invisível e peculiar de controle – tal como se mostram presos os quinze funcionários dessa Conservatória. Nesse caso específico, estamos à vista – ainda que à distância porque sabemos que o propósito do narrador no romance ora lido está em acompanhar os passos de uma revelia ao sistema – de uma juridicização do homem, agora transferido para o lugar de ente institucionalizado; nascer, casar-se, divorciar-se, morrer não são mais ações naturais, são ações burocráticas que se processam entre o preenchimento de um formulário, uma assinatura, um carimbo, tudo outorgado por outro indivíduo igual ao do grupo que é o responsável pelo *destino do sujeito*.

Ao colocar a tradição como um instrumento a serviço da uniformização do sujeito (ainda estamos refletindo sobre a Conservatória), a literatura saramaguiana não apenas reflete como propõe que a solução não está num retorno a ela e nem dela depende como condição para uma nova ordem posterior à crise social; quando muito talvez uma revisão. Que a crise é um estado de permanência – conforme observamos no excerto a seguir. É uma ordem da qual a própria ordem se alimenta para se manter *ordem*; o necessário, avança o romance, é romper com a repetição. Mais: a tradição foi tornada institucional – notemos que a Conservatória, por exemplo, se torna *abstração*, forma que está em toda parte, onde estão os vivos e os mortos; a tradição desde sempre também se tem constituído como uma forma ou mesmo instrumento de poder, tão limitador como qualquer outra forma de domínio. E ao igualar domínio e poder, estamos de acordo que ambos são alinhados como forças interdependentes. Isto é, todo domínio emana do poder e todo poder se constitui uma forma de domínio. Nessa conjuntura, mesmo a tradição *é tornada* uma forma de poder de atuação dominante.

Voltemos ainda à “contínua agitação” dos oito escriturários que ficam no balcão da frente na Conservatória, esses “que tão depressa se sentam como se levantam, sempre às corridas da mesa para o balcão, do balcão para os ficheiros, dos ficheiros para o arquivo, repetindo sem descanso estas e outras sequências e combinações perante a indiferença dos superiores, tanto os imediatos como afastados”. Estas corridas de ir e vir, de sentar e levantar tão depressa reafirmam a disposição segmentada da ambiência, expressão favorável ao isolamento do qual padecem os sujeitos da contemporaneidade. As personagens designam o papel de figuras indistintas, reduzidas apenas ao papel que desempenham. Dessubjetivizados, se movimentam conforme os trâmites de funcionamento do espaço que habitam e por onde se circulam. A indiferença com que as atividades são executadas acentua a inexistência de uma relação de alteridade pela qual os sujeitos possam se afirmar enquanto existências autênticas; é gente anônima, submissa à correnteza das atividades, meros exercitantes de suas obrigações.

Referimo-nos ao que Marc Augé (1994) denominou por não-lugar – conceito onde se inscreve o extenso jogo das identidades, e por extenso, as posições dos sujeitos, se tomarmos que a crise sobre a qual vimos destrinchando é também produto de uma fissura do lugar antropológico, termo que, por oposição à denominação do teórico, remete a uma construção concreta e simbólica do espaço onde todos estão inseridos. O lugar antropológico, define o pensador francês, se identifica pela presença de três características comuns: a possibilidade de compreender a identidade de quem o ocupa, as relações que aí se estabelecem e a história que lhes é comum. Por homologia se considera o não-lugar como espaço destituído dessas três características definidoras do lugar antropológico. Os indivíduos aí não desenvolvem quaisquer formas de relação duradoura e suas identidades estão reduzidas ao anonimato. Tudo propicia ao desencontro; é mesmo “um factor indispensável para a compreensão de como foram possíveis lamentavelmente fáceis de cometer os abusos, as irregularidades e as falsificações que constituem matéria central deste relato”. O esfacelamento das relações de alteridade ou mesmo a burocracia são lidas como a condição ideal que justifica o teor de verdade narrado, isto é, sobre as ações improváveis praticadas pelo Sr. José. Antes disso, relegar ao outro a um segundo plano, o faz não mais que uma presença anódina na paisagem; a subversão dessa ordem, propõe o narrador, deve sempre vir do interior de sua organização, entre as ações desinteressadas e reproduzidas sob o olhar da indiferença.

Todos os nomes problematiza um cenário onde todos estão afastados, inibidos da possibilidade de interação, enclausurados na bolha de suas próprias existências e

marcados pela perda da experiência em detrimento da ação repetitiva do trabalho; estrangeiros em seu espaço social – recobrando pelo termo a compreensão desenvolvida por Zygmunt Bauman em *Ética pós-moderna* (1997). Para o sociólogo polonês o espaço cognitivo se constitui no lugar de viver com outros, de ter consciência de que existem outros como nós; entre o eu e o outro deve haver um espaço de interação permanente, cuja função não é outra se não um exercício de busca de si pelo outro. Os que estão nessa redoma da Conservatória, por razões da ordem a que estão submetidos, sequer estabelecem contatos dentro do que Bauman chama por espaço estético, aquele no qual se vivencia o outro a partir de uma cartografia afetiva, onde se exercita o valor do olhar. Aquilo que poderia intercambiar experiências está ao alcance de ninguém; ninguém tem interesse por nada que se passa com outro. E o olhar aí só se dá pela vigília ao cumprimento das atribuições (cf. CASTAÑEDA, 2009)¹⁹. Haverá, nesse percurso, alguns desvios sobre os quais comentaremos no momento oportuno, mas adiantemos que tais desvios estão longe de introduzir mudanças profundas e suficientemente significativas; talvez, não seja apenas necessário esse levante na forma interna dessas engrenagens para romper com essa condição de sujeito apartado do outro e do mundo.

A noção de sujeito está estreitamente ligada à de alteridade e de coletividade. Sua existência se constitui através da relação que mantém um com o outro. Sem esta rede é impossível se falar sobre uma unidade identitária. Ganha reforço nossa interpretação de que dizer desse estágio de hierarquização e desidentificação são formas de compreender sobre uma crise dos vínculos sociais e da própria sociedade. Essa estratificação do sujeito, vai se configurando, portanto, como um extenso conjunto de desajustes intensificados pelo advento de um modelo esquizofrênico de comunidade humana. A aproximação de tais modos de figuração em *Todos os nomes* dialoga com a problematização do chamado tempo dos paradoxos terminais – o mundo em perpétua crise, sem saída à vista para o impasse que poderá significar um reposicionamento na ordem do atual e falido modelo

¹⁹ Em “Espacios vividos, espacios narrados. Don José como sujeto social”, Graciela Margarita Castañeda coloca em relevo a partir da perspectiva de Z. Bauman o que aqui reafirmamos a figura do Sr. José em relação com os espaços pelos quais transita e as implicações assumidas na constituição das duas categorias (personagem e espaço) a partir dessa dialética. Ao citar a importância desse texto para as leituras aqui desenvolvidas, coloca-se em relevo ainda o conjunto de textos organizados por Miguel Koleff e María Victoria Ferrara sobre o romance *Todos os nomes*, obra na qual aparece inserido o texto de Castañeda. Algumas das revelações produzidas pela leitura sobre o sujeito nesse romance saramaguiano, tais como esta relação com o pensamento de Bauman, a relação com o pensamento de Marc Augé, e outras nuances indispensáveis à composição dos *frames* da figuração têm como ponto de partida e intersecção esses textos.

das utopias. Isso muito se aproxima do universo em degenerescência onde habitam os sujeitos de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes.

Mas, quando se fala em tempo dos paradoxos terminais e em crises do sujeito na contemporaneidade, é necessário retornar a outra questão que citamos *en passant* acima e é recobrada por *Todos os nomes*: a fragilização da memória como elo / tessitura *uniformizador* da existência; essa relação contínua entre o passado e o presente mediada pelas formas de experiência do qual nos fala Walter Benjamin (2012). Por isso, devemos voltar ao ponto quando afirmamos que a Conservatória é também figuração da memória ou transformação da memória não em repositório (LIMA, 2009), tampouco em vivência, mas forma para atuação do poder (cf. LE GOFF, 1996). No desenvolvimento dessa compreensão, vamos ao romance, no instante quando o narrador, entre o olhar frio e analítico descreve o espaço-personagem; depois das designações dêiticas (do alto, de baixo, de fora, para dentro, de frente, por trás) é a vez da localização sobre os arquivos dos vivos e dos mortos, assim como a disposição dos ficheiros, descrições sempre tomadas do comentário jocoso, irônico e sarcástico e que contraria a objetividade fria e precisa inicial do olhar:

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. 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 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. Apesar do incómodo problema da parede fundeira a que já se fez referência, 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 o 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. Estas armações de estantes são as que suportam o peso dos vivos. Os mortos, isto é, os papéis deles, estão metidos lá para dentro, menos bem acondicionados do que deveria permitir o respeito, por isso dão o trabalho que dão a encontrar quando um parente, um notário ou uma agente de justiça vêm à Conservatória Geral requerer certificados ou cópias de documentos doutras épocas. A desorganização dessa parte do arquivo é motivada e agravada pelo facto de serem precisamente os falecidos mais antigos os que mais próximos estão da área denominada activa, logo a seguir aos vivos, constituindo, segundo a inteligente definição do chefe da Conservatória Geral, um peso duas vezes morto, dado que é raríssimo preocupar-se alguém com eles, só de longe em longe se apresenta aqui algum excêntrico pesquisador de miudezas históricas de escassa relevância. Salvo que venha a ser decidido algum dia separar os mortos dos vivos, construindo noutro local uma nova Conservatória para recolha exclusiva dos defuntos, não há remédio para a situação, como se viu quando um dos subchefes, em hora infeliz, teve a lembrança de propor que a arrumação do arquivo dos mortos passasse a ser feita ao contrário, mais para lá os remotos, mais para cá os de fresca data, em ordem a facilitar, burocráticas palavras suas, o acesso aos defuntos contemporâneos, que, como se sabe, são os autores de testamentos, os provedores de heranças, e portanto fáceis objectos de disputas e contestações enquanto o corpo ainda está quente. Sarcástico, o conservador aprovou a ideia, sob a condição de ser o próprio proponente o encarregado de empurrar para o fundo, dia após dia, a massa gigantesca dos processos individuais dos mortos pretéritos, a fim de poderem ir entrando no espaço assim recuperado os de recente defunção. (p.13-15)

A memória que a Conservatória recobra não é a individual de um sujeito, mas a memória individual de um povo – incógnita em *Todos nomes* como se um designativo universal, mas também por ser transformada em aparelho burocrático, instrumento de controle para a modulação do dado estatístico sobreposto à história de vida dos indivíduos. Sem nos deter profundamente sobre o tema e os sentidos que aí atuam, porque conforme tem se estabelecido, nossa preocupação e viés de leitura são outros, busquemos estabelecer as relações devidas entre esta interpretação, sua consolidação como instrumento e poder e sua influência sobre os modos de uma crise do sujeito, a fim de que possamos ampliar os diversos fios de que se compõem essa constante.

Recorremos, então, uma vez mais, a Benjamin (2012) sobre a crise da narrativa para lermos que seus efeitos não têm implicâncias apenas na revisão sobre as posições do narrador (cf. ADORNO, 2003) ou no fenómeno da desrealização da narrativa moderna em relação à forma tradicional (cf. ROSENFELD, 1996 e AUERBACH, 2009). A crise de narrar é resultada também de outras crises igualmente recorrentes na sua teoria, a da experiência e a da memória; aquilo que foi reiterado na primeira parte deste estudo, que

tais crises apontam para um declínio da tradição e não apontam necessariamente para um fim iminente da narrativa. Mesmo a iminência tem seu efeito de permanência tais quais as crises que atuam em diversas frentes da existência no tempo dos paradoxos terminais. O que não devemos descartar é que a *impossibilidade* de narrar tem suas implicações diretamente sobre as fronteiras do sujeito, visto que, como vimos descrevendo, este é uma construção discursiva e compreendida de maneira diversa em diversos campos do saber e não matéria física sobre a qual seja possível estabelecer outras medidas; isto é, onde pisamos, o *ser-sujeito* não está livre das zonas da interpretação e as da linguagem – se não nos esforçamos aqui por dar esta segunda esfera seu tratamento devido é porque lidamos noutro campo, o da figuração. Tais impossibilidades são depositárias de um longo processo ora voluntário ora involuntário de uma dessignificação da memória. “É principalmente na narrativa que se articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade” – relembra Paul Ricoeur (2007, p.108). Essa observação destrinchada pela teoria alcança seu limite de compreensão na leitura da Conservatória, primeiro, como representação desse estágio porque passa a memória desde o *rebaixamento* da tradição por outras formas institucionalizadas pelos novos modos de vida na sociedade capitalista, segundo, sua posição panóptica do poder.

O lugar da memória é reforçado pela função inicial que desempenha este espaço no romance, o de ser uma labiríntica organização de um arquivo com dados dos vivos e dos mortos; a sua dessignificação é representada pelo parco interesse pelos dados dos vivos enquanto os dos mortos, mais grave ainda, padecem no caos e na escuridão da Conservatória – sublinhamos:

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. 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;

Estas armações de estantes são as que suportam o peso dos vivos. Os mortos, isto é, os papéis deles, estão metidos lá para dentro, menos bem acondicionados do que deveria permitir o respeito, por isso dão o trabalho que dão a encontrar quando um parente, um notário ou uma agente de justiça vêm à Conservatória Geral requerer certificados ou cópias de documentos doutras épocas.

– e ainda pela natureza institucional alcançada ao longo da narrativa, quando *se torna* mais que um espaço, mas como vimos, uma personagem do romance. Ou mesmo essa imagem de circuito cerebral a que todos estão, de uma maneira ou de outra, submissos. Dessa maneira, é possível observar, ainda pelo lugar da crise, a Conservatória como representação de uma instrumentalização da memória, agora reificada, relegada ao estágio de coisa a partir do instante em que o presente se inscreve enquanto temporalidade *ad aeternum* sobre o passado – passagem visível nessa tomada de iniciativa de reformulação da organização dos arquivos, separando os nascimentos das mortes, dispondo estes depois daqueles: “Os papéis daqueles que já não vivem encontram-se mais ou menos arrumados na parte traseira”; “Os mortos, isto é, os papéis deles, estão metidos lá para dentro, menos bem acondicionados do que deveria permitir o respeito”. Tem lugar uma destituição da memória enquanto matéria atuante na criação, a operação da *fantasia* (cf. sublinha Lima, 2009); condição reivindicada mais adiante pelo Sr. José e pela Maria Clara, a personagem do romance de António Lobo Antunes. Tal circunstância evidencia o apagamento de dois outros elementos constituintes do sujeito: o passado, agora tomado pela força do esquecimento – não o esquecimento comandado pelo apagamento da ordem do tempo, mas o esquecimento produzido pelo excesso ou acumulação da informação, da repetição exacerbada da imagem sobre a narração e da sobrevalorização do presente; elementos que são em simultâneo uma atrofia ou institucionalização da memória.

A validação do presente sobre o pretérito justifica a fragmentação do sujeito; se não há passado, porque mesmo aquilo que atesta sua existência, a morte, adquire outro sintoma, o de ser retirado da vista dos vivos, o de ser jogado para um limbo de esquecimento como se uma forma de resguardar o eu do império do tempo, como haver o presente e como haver uma unidade do sujeito? *Todos os nomes* atesta que a necessidade, a todo custo, de acumulação é o que levou abominar-se o contar por palavras e a valorização do dado estatístico. A estatística é um modo de uniformização da existência. Esta só se constitui enquanto tal como fato biológico, condição entre estar e não estar, juramentado pela escrita nos anais da Conservatória.

Não é forçar a interpretação considerar esse extenso arquivo que se personifica como um monstro disfarçado de lugar como a necessidade forjada entre as margens da nova ordem social de um sujeito coletivo ou sujeito no estado-nação – uma realidade indubitável produzida nesse efeito de igualação dos indivíduos sob as fronteiras da estatística e na consolidação de uma estereotipia que define a todos por uma imagem única. Note o esforço a que todos estão submetidos, nesse lugar imaginado por Saramago,

em estar com a aparência consoante a um ideal de saúde e vitalidade incorporado pelo conservador. A especial atenção, podemos assim dizer, com que o narrador olha para o Sr. José, quem até o presente vai se firmando como antagonista desse espaço-personagem, mesmo que pelo tom da ironia (sim, quase não há piedade nesse narrador saramaguiano às voltas como seu anti-herói) é um esforço de renovar o interesse para com o estatuto ontológico da existência, mesmo que esse sujeito saramaguiano seja tornado homem destituído de passado e futuro e tudo circule muito em torno do aparente – condição que teremos melhor oportunidade de compreender mais adiante, embora possamos adiantar como sendo mais um elemento dos modelos sociais recentes o que a coloca na esteira da crise da coletividade e do sujeito.

Por dizer isso, esse espaço-personagem no romance assinala ainda outro instante muito particular da atual civilização: o de uma nova aptidão da mnemotécnica tornada cada vez mais exteriorizada, sintética e artificial. Se ainda o conservador carrega na memória todas as listas dos nomes inscritos na Conservatória, denotando um estágio tradicional de uso da memória, este espaço se caracteriza pela recontextualização do dado memorizado. A amplidão dos usos individuais da memória se constitui em outorga para um empoderamento do indivíduo: “A memorização pelo inventário, pela lista hierarquizada não é unicamente uma atividade de organização do saber, mas um aspecto da organização de um poder novo” – como sugere Le Goff (1996, p.436) ao se referir sobre a recontextualização do dado verbal, do oral tornado código escritural. Quem detém a memória detém um poder sobre o outro. A sobrevalorização do presente sobre o passado é, portanto, produto dessa nova reconfiguração dos lugares da memória para satisfazer não sua preservação mas sua ampliação. Perigosa reconfiguração, portanto, porque prima por um poder de suplantação da tradição tal como alerta Walter Benjamin (2012) ao discutir os efeitos da impossibilidade da narrativa. Além de denunciar uma institucionalização da memória, ao tratar da organização da arquivística da Conservatória, o narrador acaba por dizer, na sobrevalorização do presente, para onde de fato vão-se as lembranças de nós mesmos: “dado que é raríssimo preocupar-se alguém com eles, só de longe em longe se apresenta aqui algum excêntrico pesquisador de miudezas históricas”.

Ainda acerca do passado sobreposto pelo presente, é necessário sublinhar a força expressiva com que o narrador saramaguiano acentua o disparate, particularidade da obra do escritor português – “Os mortos, isto é, os papéis deles, estão metidos lá para dentro, menos bem acondicionados do que deveria permitir o respeito”. Para Saramago, quando se trata de descrever, analisar, representar ou expressar sobre um dado, um

comportamento, uma situação, uma expressão, a linguagem é o lugar definitivo no qual tudo se revela; e fazê-la via de escape da reificação é exercitar seus músculos ao ponto de torná-la força expressiva. Reconhecer a linguagem como meio através do qual se movem os sentidos é compreender que a realidade é, em grande parte, determinada por ela, isto é, que os desdobramentos da linguagem não têm relação apenas com a comunicação mas com a percepção e uma posição do sujeito sobre o mundo. É isto que dá a narrativa saramaguiana o caráter de um extenso canteiro de obras cujo interesse é o da expressão, mobilidade, plasticidade, simbolismo, tudo para despir-se do mero exercício técnico e formal. No romance saramaguiano, a linguagem oscila com segurança entre a essência e a aparência. Os efeitos da mimese não são os de uma mera reprodução, mas de problematização e produção de realidades. Eis aí também uma possibilidade de romper com o estágio de anomia a que foi reservado o sujeito; que uma crise de narrar é resultada de uma crise da memória e por sua vez, uma crise nos modos de ser sujeito. Conforme temos visto esta é produzida por uma atrofia do discurso.

Voltemos à última citação: a expressão *os mortos* não pode dirigir o olhar de quem lê para a matéria a que se refere dado o contexto onde se imprime, mas ao se beneficiar de um reforço – *isto é, os papéis deles* – essa possibilidade não é só trazida à superfície da linguagem como se acentua ainda mais na escala de valores a subvalorização em relação à memória, tornada aqui *papéis metidos lá para dentro* ou arquivo “duas vezes morto” aos olhos do poder instituído. A ironia do narrador saramaguiano produz, pela ampliação do sentido, a leitura de pela ignorância da morte uma ignorância da memória. Tudo culmina na decadência da própria existência ora presa num angustiante labirinto sem qualquer sentido. Isto é, essa observação sobre o trato linguístico, ou a força da expressão no processo de descrição do espaço considera que, Saramago procura a partir dos sistemas já constituídos construir um sistema que revigore a plenitude de seus valores a ponto de servir de *meio para* reflexão. A narrativa organizada entre o ato de narrar e o de refletir precisa, em definitivo, a ficção como um exercício de refuncionalização do discurso, da linguagem e do próprio estatuto da memorização: tornar palpável os sentidos e os lugares dos sujeitos na história ou melhor ainda uma revisão sobre a ideia de passado enquanto acumulação do que ocorreu sem nenhuma hierarquia ou ordenação prévia.

A organização do interior da Conservatória ao passo que recobra uma história do ofício da catalogação representa de maneira diversa a forma pelo qual tem se forjado um esquecimento do passado ou de como a história individual tem sido subestimada pela contínua conquista de um passado coletivo – passado este que é, em grande parte,

designado pelo crivo de uma verdade oficial, a verdade da História, conforme compreende Le Goff (1996). Significativo nesse processo de reordenação dos mortos na extensa galeria a eles destinada – “um dos subchefes, em hora infeliz, teve a lembrança de propor que a arrumação do arquivo dos mortos passasse a ser feita ao contrário, mais para lá os remotos, mais para cá os de fresca data”; mais significativo ainda é introdução de um elemento fantástico quando, depois de encontrar, meses depois, um pesquisador que havia se perdido no complexo labirinto de papel, o conservador designa que, de então, não será mais permitido ir à galeria dos mortos sem o uso do fio de Ariadne. O uso da expressão pelo narrador para além de uma tomada do poético e mítico pela narrativa, ou do surreal como estratégia de representação, atesta com segurança essa outra via de interpretação que alcançamos, ao considerar a Conservatória como uma metáfora possível acerca da burocratização da memória; sobre a representação dessa incursão mítico-fantástica do fio de Ariadne, por exemplo, é ponta para uma associação às bases definidoras do próprio termo memória que recuperamos como desfecho para esse extenso parêntesis que abrimos no corpo dessa leitura: na Grécia, relembra Le Goff (1996, p.438), os gregos fizeram da Memória uma deusa, Mnemosine, a que revela ao poeta os segredos do passado e os mistérios do futuro. Isto é, memória, imaginação e fantasia (LIMA, 2009) se configuram numa estreita relação. A encarnação no panteão mitológico da memória é *suplência* à ausência de Ariadne, como Mnemosine, hábil fiandeira. Esta colocação do fio de Ariadne como condutor pela galeria dos mortos nutre-se da ideia de que o esforço de rememoração não é apenas um exercício de ida ao passado ou tentativa de exploração do tempo humano – “a memória pode conduzir à história ou distanciar-se dela” (LE GOFF, 1996, p.439).

É expressivo também, neste espaço, a linha tênue entre os vivos e os mortos. Embora isso sirva de tema para o escritor português em várias outras passagens de sua obra – lembramo-nos do conto “Refluxo” (publicado na coletânea *Objecto quase*) e do romance *As intermitências da morte* – a divisão quase impossível entre um modo e outro de estar no mundo reaparece sob o prisma de que a memória é, de fato, a única forma da qual temos conhecimento de eternidade. Lembrar é tornar presente o ausente. Noutras palavras, sugere Saramago, se lembrar é reviver, é recriar o passado no presente, lembrar é também uma forma de tornar os mortos à vida. Isso estará bem à vontade em *Todos os nomes* pelos laços idealizados do Sr. José pela mulher desconhecida – signo de um amor platônico, uma vez que ele não se apaixona pela pessoa concreta mas pela imagem que se põe a construir desde o impulso de investigar o passado desse ícone que lhe cai às mãos

ao acaso – e na ocasião em que no espaço da Conservatória, no labirinto dos mortos, a imagem da personagem confunde-se aos registros aí armazenados, como se também ela, a personagem, e sua existência fosse condição da memória de alguém. No extenso exercício de visita a memória, vida e morte são faces muito aproximadas. Numa sociedade presa ora ao excesso de memória e de esquecimento ou à “ideia de uma política da justa memória” (RICOUER, 2007, p.17), a narrativa saramaguiana recupera a minúcia, o dado perdido entre o excesso e a ausência, como elo constitutivo da existência.

Mais que acentuar o disparate entre o presente e o passado, o pouco caso com os mortos, só lembrados por “algum excêntrico pesquisador de miudezas históricas de escassa relevância” ou quando “o corpo ainda está quente na cova”, apontam para uma desritualização da morte, uma capitalização, o mesmo que uma subversão dos valores culturais e humanos e ainda um soterramento da memória enquanto condição constitutiva do sujeito e da comunidade humana. A memória alcança o lugar de coisa; burocratizada e objetualizada, a existência compreende apenas um risco num papel pelo qual se atestam os vivos e os mortos. A reificação da memória não se constitui apenas como um produto do poder corruptor do capital ou da burocratização do Estado; entram nesse processo, a elaboração de uma série de outros mecanismos que funcionam na sua institucionalização, tais como os elaborados ciclos cristãos de ritualização da rememoração, seja pela redução da humanidade à memória cíclica de Cristo, seja a hierarquização dos mortos, colocados uns em relação aos outros, entre santos e não-santos. A repetição vazia do ritual, como os processos de memorização na antiguidade, por exemplo, antes de representar uma vivência da memória, constitui, em nome de verdade indubitável e fixa, num atentado à instância do fenômeno de elaboração criativa do lembrado.

O que o espaço da Conservatória sugere é uma visita aos meandros da burocratização do Estado, outra instância invisível e soberana²⁰; é uma visita ao lado da constante transformação da memória em artefato artificial ou sua transferência para um

²⁰ E a literatura de Saramago está repleta de situações que problematizam isso. Para citar mais um exemplo, o primeiro que nos vem é a extensão orbe burocrática desenhada em *O conto da ilha desconhecida*. Sempre que alguém interessado em ter com o rei sobre a resolução de algum problema, bem, deixemos que fale a própria narrativa: “só quando o ressoar contínuo da aldraba de bronze se tornava, mais do que notório, escandaloso, tirando o sossego à vizinhança (as pessoas começavam a murmurar, Que rei temos nós, que não atende), é que dava ordem [o rei] ao primeiro-secretário para ir saber o que queria o impetrante, que não havia maneira de se calar. Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chama o terceiro, que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não tenho ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres.” (SARAMAGO, 1998, p.5-6).

arquivo desinteressado da existência ou ainda um elemento institucionalizado para controle do homem pelo homem: “Enquanto que os vivos podem dispor de uma memória técnica, científica e intelectual cada vez mais rica, a memória parece se afastar dos mortos” – tal como denuncia Le Goff (1996, p.461). Em *Todos os nomes*, o projeto de reorganização do arquivo total, é um recrudescimento das possibilidades criativas e, consequentemente, da diversidade dos modos de ser e estar no mundo. Comungam numa privatização da existência enquanto condição dada a servir apenas aos vivos. Quando tudo se reduz a um dado estatístico, mas invisível, é que se abre uma via de mecanização do sujeito. Se a partir de Lukács (2009), que compreendeu a ruptura homem-mundo como matéria para o apagamento da forma épica como narrativa dominante e a consolidação do romance, fenômeno que lemos como um primeiro estado de crise do sujeito, no interior desse procedimento de *fragmentação*, havemos de assinalar junto com o romance de José Saramago ora lido, outra *forma* de sua ruína enquanto unidade: a que demove as raízes do homem com o passado ou um agravamento do que Walter Benjamin (2012) denunciou como uma marca indelével da modernidade, a perda da experiência e da tradição.

É preciso compreender *Todos os nomes* como um complexo conjunto de formas homólogas. Essa observação, aliás, que, embora esteja na direção contrária do que o próprio escritor tenha considerado como uma ausência de método ou projeto na elaboração de sua escrita, chega a ser válida para uma leitura individual de toda sua obra romanesca ou mesmo se formos estabelecer relações de comparação entre os textos. Essa relação de formas atesta uma construção muito bem elaborada da narrativa, instalando-a muito longe de uma defasagem da forma romanesca. E é por homologia, por exemplo, que se constrói o Cemitério Geral: “Entra-se no cemitério por um edifício antigo cuja frente é irmã gêmea da fachada da Conservatória Geral do Registo Civil. Apresenta os mesmos três degraus de pedra negra, a mesma velha porta ao meio, as mesmas cinco janelas esguias em cima” (p.213). O comentário sobre este espaço, está restrito a duas palavras; apenas porque depois de considerarmos a Conservatória também como uma personagem vínhamos observando, nessas últimas incursões, sua construção enquanto elemento espacial integralizado das mesmas forças simbólicas que a aproximam do que tratamos por modos de figuração do sujeito contemporâneo. Mas, se os dois espaços ganham as mesmas descrições quase, do ponto de vista do sentido estão muito distanciados. Não é apenas caso de que na Conservatória se acumulam os registros dos vivos e dos mortos enquanto no Cemitério Geral acomodam-se os corpos destes, é que o

primeiro espaço desenvolve o que podemos chamar de autonomia da ação sobre as personagens, enquanto o outro não.

Sobre as semelhanças, é patente que, também a estrutura física se constitui numa hierarquização. Apesar de não revelada claramente pela narrativa, como é caso sobre a Conservatória, ficamos sabedores disso pelo local onde se encontra o túmulo da mulher desconhecida, numa ala dos suicidas. Os funcionários do Cemitério obedecem a mesma hierarquia de funções, recebendo apenas outras designações, já que são outras as funções que desempenham. Mais: enquanto a Conservatória sofre expansões das paredes a título de dar conta do aumento constante da chegada de novos dados, o Cemitério aboliu o muro de trás e, de “uma coisinha minúscula, uma parcela breve de terreno na periferia do que ainda era um embrião de cidade” (p.213) estende-se “por aí fora os seus oito, dezasseis, trinta e dois, sessenta e quatro tentáculos, como se quisesse acabar por abarcar o mundo” (p.217). Assume, como a complexidade labiríntica da Conservatória um *fenômeno* que extrapola o limite de correspondência do real; por essa natureza, tais espaços se constroem na narrativa por uma aproximação com um real anímico. Ainda que burocratizada, há na morte um destino sobre o qual os vivos não alcançam – “contra a morte não se pode fazer nada” – e por isso a dissolução de parte das fronteiras do espaço que, por assim, a abriga, efeito que, no âmbito da narrativa e da homologia das formas, antecipa a reforma que o conservador autorizará fazer na Conservatória: fazer voltar, como no início, os arquivos dos mortos para junto dos arquivos dos vivos.

3. O Sr. José e os preparativos para a busca

Observando melhor acerca do que representa a figura do antagonista, notamos que sua natureza se constitui pelas mesmas condições do que antes chamamos homologia. Dessa maneira, ao dizermos que a personagem do Sr. José se constitui pelo antagonismo à Conservatória, reiteramos também esse princípio como um recurso ou elemento formal do romance saramaguiano. O antagonismo não pode ser compreendido tão somente como alguma coisa em oposição a outra; mas como extensão de uma figura que ora se aproxima ora se distancia dela até o ponto de se constituir uma nova figura. Tais considerações levam em questão as relações internas da narrativa ora analisada; em *Todos os nomes* há elementos suficientes que caracterizam isso que vimos afirmando: primeiro, atentemos para o espaço habitado pelo Sr. José – uma casinhola grudada à Conservatória, um “documento arquitectónico de uma época e como recordação de um sistema de relações de trabalho”; depois, para o trabalho que anda metido há muito tempo, o de colecionar “recortes de jornais e revistas com notícias de gente célebre sem outro motivo que essa mesma celebridade”, recortes que são incrementados pela compilação de registros das pessoas famosas, privilégio construído pelo uso irrestrito da base de dados que tem ao seu alcance. Notadamente, não só o espaço onde vive é uma extensão da Conservatória como essa coleção construída pelo Sr. José se constitui como uma miniaturização do grande arquivo onde trabalha; a casa da personagem, sublinha Costa (2012, p.25), “traduz a sua pequenez perante a vida miserável que o trabalho burocrático exige, sem desmandos ou procura de outros trilhos”; dela, sairá o levante contra o domínio exercido pelo poder.

Essa relação diferenciada que a personagem mantém com o ambiente de trabalho, relação que a coloca no interior de um antigo e tradicional regime de relações, ou o fato de se dedicar em saber mais e melhor sobre as figuras que todos conhecem, de uma maneira ou outra devido a profusão de aparições na mídia, não faz dela elemento que pudéssemos, numa escala de valores, colocar acima dos outros. Se há algo que não falta a este Sr. José é humildade. Mesmo assim, nem isso nem o fato de ser a única entre as figuras que circulam pela narrativa a possuir um rasgo identificador, não convencem, fosse o caso, de tomá-lo como um herói, mesmo numa concepção muito dilatada do termo e sua função na literatura clássica. O Sr. José tem suas raízes nas figuras derivadas desde o Dom Quixote, de Cervantes. Como aquele, este também integra um mundo em profundo desencanto e tem de lutar, diariamente, com projeções fantasmagóricas. Mas, além dessas

observações, avancemos mais sobre o *perfil* dessa personagem; ao assunto da marca do herói devemos perscrutar mais adiante.

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. 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 de 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 sempre será 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 melódicos, 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. (p.19-20)

O nome José o que muito alcança é o de ser um feitiço distintivo aos olhos do narrador que acompanha todos os volteios psicológicos e físicos em torno de uma obsessão; fora dessa perspectiva, entre um ambiente de indiferenças como é essa Conservatória e a sociedade onde transcorrem as ações do romance, o efeito da distinção é corrompido pelo das generalizações. Se olharmos a personagem como a representação de uma coletividade, notamos que o designativo está mais a serviço de acentuar, pela via da ironia com que essa narrativa é construída, a insignificância a que estão reduzidos os sujeitos. O Sr. José é ele e é todo mundo, é um auxiliar de escrita em particular e todos os auxiliares de escrita dessa e de outra Conservatória; é peça entre peças na extensa engrenagem da máquina social. Alguém que, mesmo possuidor de um nome (um nome

comum que o faz quase um sem-nome) é destituído entre os outros; pessoa entre pessoas, insignificância, para reafirmá-lo nos termos do romance. Se dele ficamos sabendo seu nome principal, não alcançamos se tenha um passado – apenas que há vinte e cinco anos trabalha entre o registro de nascimentos, casamentos e mortes – nem teremos qualquer notícia de futuro, se este é apenas uma vasta escuridão para dentro da qual avança a personagem. Insuficiente de provar sua pequenez apenas pelo uso comum dos termos “insignificância da personagem”, ou mesmo com uma necessária extensão de problematizar a insignificância da vida no atual contexto social, o nome vem reforçar que este é um romance cuja reflexão é também sobre a existência. Esvaziado de sentido, o nome aí figura como alegoria para a perda e o esvaziamento do sujeito na contemporaneidade, feito agora apenas um holograma da sua unidade.

O uso do nome se constitui, por isso, num recurso particular, numa referência icônica da narrativa com vistas a chamar atenção para esse desfazimento da integridade (no sentido de inteireza, plenitude) do sujeito ou a coisificação do homem numa sociedade altamente hierarquizada, cujas pessoas são as funções que desempenham; do homem numa coletividade desencantada, desinteressada por tudo o que diga respeito de uma humanidade; de uma humanidade tomada pelo tempo da banalidade, da monotonia, da futilidade e da repetição. Apenas pelo alcance dessa complexidade, esse romance saramaguiano dialoga muito proximamente com as narrativas distópicas, sendo este Sr. José uma distopia do sujeito preso a um complexo de forças emanadas das fronteiras invisíveis de um poder que está em toda parte interessado na igualação generalizada das formas. Mesmo assim, o Sr. José, o que é à primeira vista um e mais um na multidão, é o que se posiciona diante do inominável, é o que teima existir, quem corrobora a ideia de que o romance é, na contemporaneidade, a lente de aumento descobridora sobre os gestos poéticos capazes de atentar contra o sortilégio desse tempo de afasia. Este é um nome que como os outros se reveste de uma resistência quase irreprimível, quase inalcançável; talvez porque todos são tomados por uma obsessão em torno de alguma coisa.

Todas essas observações iniciais dirigem-nos ao reconhecimento de José Saramago como um escritor atento ao hiato entre os estados de ser e parecer dos sujeitos, reflexão que resulta nesse romance em principal matéria de composição literária e decerto o elemento pelo qual se ergue seu aguçado humor. Se nesse instante pode parecer aos olhos do leitor um tom de pura indiferença para com sua criação, o que essa indiferença vai se tornar ao longo da diegese – e certamente ficará visível mais adiante – é um tom de fino riso, tom que se manifesta de forma cristalina nos dois últimos romances do

escritor, *A viagem do elefante* e *Caim*. Mas, não é heresia afirmar que este se constitui num traço permanente em sua obra romanesca. É pela via do riso com o irrisório, do prosaico, do irônico com a tida verdade pura e da retórica esvaziada do bestial, que o romancista também escamoteia do seu romance a sisudez com a qual alguns temas têm sido reduzidos, visto que seu interesse em *ensaiar* sobre algum aspecto da condição humana requer do escritor um equilíbrio ante os diversos ângulos, tons, formas e possibilidades como esse aspecto se assume.

As primeiras reflexões construídas pelo narrador atestam pela anomia da personagem uma anomia do sujeito contemporâneo. Tornando figuração sobre um estoque de situações corriqueiras que colocam o romance entre as correntezas do comum e do inusitado, do genérico e do particular. A descrição e a reflexão em torno das figuras centrais de *Todos os nomes* apresentam as tintas para uma visão de mundo tomada pela negação na medida em que se acentuam o azedume e a acidez sobre o que, na ausência de outro termo, denominamos por um retrocesso das relações humanas. O tédio a que os indivíduos estão submetidos salta à própria superfície da construção da narrativa, toda ela um reforço ao desprezo para dizer de uma irrisão da existência; nesse aspecto, Saramago tem maior pulso para sublinhar esse desnivelamento entre o homem e a sociedade. Em António Lobo Antunes, por exemplo, essa forma, ao menos em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é assinalada, pela sua natureza individual, por tons melancólicos²¹. Mas, assim, como a melancolia não deve ser confundida com um saudosismo sobre o passado, nem uma tristeza sobre a presente, o desprezo pela acentuação do irrisório não deve ser confundido com o desencanto e nem pessimismo; tratam-se de posições marcadamente individuais recuperadas pelo romancista na composição de sua personagem e que, uma vez no romance, alcançam uma condição crítica sobre as situações que enformam a realidade.

Em certo sentido este Sr. José é um retrato muito bem cuidado sobre a fragmentação de um tempo cuja existência é um caos por decifrar recuperando o eco da epígrafe de outro romance saramaguiano, *O homem duplicado* (“O caos é uma ordem por decifrar”). Com ele, Saramago lança, com ágil lucidez, seu olhar sobre a estupidez do dia-a-dia premente no extenso emaranhado de coisas, seres e situações presas ao absurdo

²¹ A compreensão sobre esses tons aqui designados está na recorrência do caracterizado por Freud (2011) sobre a melancolia, isto é, a constante infiltração na narrativa do desânimo penoso, o já referido pouco interesse pelo mundo exterior e o quase apagamento da ação, uma inclinação para a perda dos sentimentos, como a natureza amorosa e o levante dos sentimentos de autopunição.

elevado à categoria de normalidade. A ausência dos nomes na escala de tons definidores da humanidade daqueles tons mais melódiosos imprime a atmosfera pela qual se movem esses hologramas do sujeito; imersos numa apatia produzida pela brutalização das formas, fundada no desencanto pela existência, toda ela tornada efeito burocrático e contínua repetição de gestos de pouco sentido.

Colocado em relação à Conservatória, o Sr. José, à primeira vista, assume-se como o qualquer-um alheado ante a ausência de perspectiva, encarna o vitimado pela invisibilidade das forças opressoras, o despido de glórias, o ente condenado à solidão da existência, o que sequer, a altura dos cinquenta anos conseguiu para si uma companhia que o poupe do mal que caducam os sujeitos contemporâneos, a ausência do outro. A realidade em que está metido é, pelo pouco que descrevemos, instrumentalizada, ritualizada e burocrática. Esta personagem não se trata apenas de uma representação sobre o esvaziamento da existência, é representação sobre a angústia de existir num mundo tomado pelo desencanto; o Sr. José é Narciso às avessas, um desprezado, um sujeito que solto das rédeas do que o podia prender não consegue escapar da clausura que é a liberdade. Mesmo agarrando-se às cordas de um passado que se revela apenas como os dados que coleta algures dos outros, sua existência se perde no interior da fragmentação do tempo. Como simples escriturário move-se na periferia hierárquica da sociedade a que pertence. Tudo dele está afixado ao ritmo do trabalho repetitivo – desde o espaço onde vive ao que se configura como seu lazer.

A preocupação de José Saramago com a vulgarização do homem inserido que está num caos para o qual não se vê clara uma solução se torna matéria de laboração criativa quando somos colocados diante de figuras com a desse Sr. José. Não obstante a sufocante atmosfera de individualismo a que todos estão condenados, a construção da voz narrativa extremamente atenta ao detalhe, mas entoada pelo fio de certo cinismo com a figura eleita para as observações que dão sustento à crítica engendrada no romance, deixa claro também uma negação com o andamento da ordem social, ordem da qual discorda. É quando se apresenta um sarcasmo: “É nesta casa que vive o Sr. José. Não foi de propósito, não o escolheram a ele para ser o depositário residual de um tempo passado, se calhou assim foi só por causa da localização da vivenda” (p.21). O que lhe define ou lhe aleija é a indiferença: “Lá em baixo, a nenhum dos seus colegas de categoria, dos superiores nem vale a pena falar, passava pela cabeça a ideia de levantar os olhos para ver se o trabalho lhe estava a correr bem” (p.20-21).

Se os elementos principais – o nome e a existência – estão colocados fora da perspectiva de estarmos diante de um sujeito diferente da grande massa de seres, também a função e o lazer aparecem tomados pela mesmidade das formas; o ato de colecionar recortes de jornais e revistas com famosidades é descrito pelo narrador como coisa fútil, trivial – “Pessoas assim, como este Sr. José, em toda parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, bilhetes-postais, caixas de fósforos, livros, relógios...” (p.23) Se tal ato pode se justificar como uma extensão ao trabalho de escriturário, ou “uma angústia metafísica” de querer por ordem ao “caos como regedor do universo”, a tarefa de ordenar acaba por sucumbir à mesma natureza da qual partem; são variações miméticas das mesmas vivências do mundo do trabalho incorporadas à vida privada.

Condicionamos daí a pensar, diante do caos das coisas, sobre a impossibilidade da centralidade do sujeito ou de sua unidade conforme vimos pensando desde o princípio deste estudo, resultada, em parte, da observação arguta do escritor sobre o homem na contemporaneidade. Não é duvidoso que a consciência social de José Saramago tenha se guiado ao longo de sua produção literária como este exercício por vezes rebaixado como se uma espécie de militância em torno de suas crenças individuais, quando na verdade o escritor se imiscui de práticas dadas a qualquer figura do gênero, isto é, é tarefa do romancista, principalmente num mundo em ruínas tentar construir vias de resgate das consciências individuais do estado de atrofia a que diariamente são submetidas; é sua tarefa repensar consciências, a densidade da vida, a alma das coisas, mostrar-lhes o pavor da existência, a condição dos sujeitos, o que lhe pesa como opressão, como se a arte nunca devesse se ausentar de seu compromisso de redenção do homem. Daí que esse *Todos os nomes* se inscreve no longo exercício saramaguiano de, pela literatura, revisar sobre a ordem em que essas existências anódinas se movimentam ou mesmo o reconhecimento das lutas individuais ante um mundo complexo porque absurdo.

O Sr. José chega se constituir uma caricatura sobre o homem do tempo dos paradoxos terminais: está sempre a obedecer ordens de um chefe sobre quem não sabemos mais que sua função; de natureza “um pouco melancólica”, desajeitado, vive sozinho, quando tem necessidade de cumprir com seus desejos sexuais, busca na rua o que lhe apetece; nunca fez mal a ninguém; e apesar de vinte e cinco anos de profissão desempenhado como bom empregado, fiel, competente, metódico, obediente, cumpridor, tem um medo, uma quase fobia de percorrer a altura dos arquivos; alimenta-se com pouca sofisticação e vive a abrir latas; tem consciência de sua insignificância e de que vive à

margem porque vê-se como um simples auxiliar de escrita de cinquenta anos que não ascendeu a oficial; não sabe sequer queixar de seus problemas; tem insônia; contenta-se com o básico; como sujeito preso às suas obsessões que crê secretas, traz a consciência sempre pesada por uma culpa sobre a qual ele próprio não consegue visualizar concretamente – “Quando chegou ao fim do breve trabalho estava exausto, suavam-lhe as mãos, tinha arripios nas costas, sabia muito bem que havia cometido um pecado contra o espírito de corpo do funcionalismo” (p.27), “os frágeis nervos do Sr. José fizeram-no temer todo o dia que os estremecimentos da sua consciência culpada pudessem ser percebidos e registados do lado de fora” (p.33), “Quando o Sr. José finalmente chegou à rua as pernas tremiam-lhe, o suor inundava-lhe a testa, Estou feito uma pilha de nervos, repreendeu-se.” (p.46); “Desesperado, levando os nervos desfeitos, quase em lágrimas, o Sr. José foi para onde o mandaram.” (p.79); está sempre tomado por uma angústia; pela ociosidade ou pela inaptidão de fazer outra coisa que não o que está designado como trabalho; está sempre entre o mundo alimentado a duro esforço pela imaginação, o do olhar interior, “da sua cabeça sem metafísica” e o mundo vivido ao ponto de ser domado muitas vezes pelo que lhe vem ao pensamento – “deve haver na minha cabeça, e seguramente na cabeça de toda a gente, um pensamento autónomo que pensa por sua própria conta, que decide sem participação do outro pensamento” (p.68); “O Sr. José sentiu uma contração brusca na boca do estômago, varreu-lhe a cabeça um assomo de tontura ... de facto o sistema nervoso deste homem encontra-se num estado lastimoso” (p.265); se se move numa cartografia pouco afeita à palavra, também pouco se comunica e as vozes organizadas ao longo do romance mais são diálogos hipotéticos, idealizações, fluxos de pensamento soltos ou construções colocadas na boca da personagem pelo narrador. Todas essas condições o fazem um *assujeitado* ao poder e sobre isso, mesmo que tente, não consegue dispor de qualquer possibilidade de emancipação e de uma concreção da sua existência para além das fronteiras da objetualidade, visto ser, a princípio, apenas *o que repete o estabelecido como norma*.

Essa primeira condição o coloca, numa relação de aproximação, com o sujeito em António Lobo Antunes, sempre forma esquizofrênica num mundo em decadência e tomado pela brutalização da existência. Aí, por vezes, os indivíduos estão abalados estruturalmente por serem *descendentes* diretos de uma ordem de aparências decadentes e mesmo a contragosto têm de carregar valores e juízos estranhos a si próprios desse passado recente. Como em *Todos os nomes*, isso dá, em grande parte, pelo impasse entre a individualidade e uma consciência de grupo. Estão reduzidas a um universo muito

pequeno e particular que podem dotá-los de larga vida interior. Tais criaturas não conseguem se firmar fora desse mundo pensado; fora daí são tragadas pelo tédio e pela impotência frente uma ordem que lhe parece sempre em ponto de reduzi-las à condição de coisa: estão sempre em desarmonia com o espaço, como no romance antuniano e por vezes também em Saramago – pensamos em títulos como *Os cus de Judas* e *Fado alexandrino* como alguns exemplos referentes ao primeiro romancista e em *Ensaio sobre a cegueira* como exemplo do segundo escritor; ou a uniformização, mesmo que não garanta um caos generalizado, como nesse *Todos os nomes*, é uma das vias responsáveis pelo apequenamento dos sujeitos, sua grandiosidade quando apresentada só alcança ou se realiza pela força da invenção ou da força do imaginado.

Tais sujeitos estão condenados pela vastidão da existência. Mesmo as cidades que antes eram refúgio e espaço para socialização das pessoas, estas cada vez mais são tornadas em complexos monstruosos, marcadas contraditoriamente ora pelo esbranquiçamento das fronteiras, ora pela acentuação da clausura, sem possibilidades de uma plena socialização dos indivíduos. Ainda que a cidade não se constitua numa categoria relevante no romance ora analisado, seu papel, na elaboração dessa atmosfera desencantada e bolorenta, ganha valia quando nos deparamos com outras representações desse espaço em narrativas de José Saramago que dialogam muito proximamente com *Todos os nomes*, como é o caso de *Ensaio sobre a cegueira*; esse romance pode ser lido, desde já, como uma alegoria sobre a impossibilidade do modelo social que vimos construindo enquanto não se promova uma nova tentativa de realinhamento do sujeito com o espaço da urbe, uma via para se dizer *coletividade*. No romance em questão neste estudo, o espaço urbano é poupado aos olhos do leitor por um esforço do narrador em não perder de vista a investigação que perscruta em torno da vida do Sr. José. Mas, a desreferencialização se apresenta quando estamos postos diante da personagem nas raras ocasiões oferecidas como *fora de seu casulo* – seja no ônibus que vez ou outra se utiliza para locomoção, seja nos volteios pela cidade em busca de referências sobre a mulher desconhecida: “Nesse preciso instante o tempo trouxe-lhe o autocarro que o levaria até perto da sua casa, com muita gente molhada dentro, homens e mulheres de idades e figuras várias, uns novos, outros velhos, uns mais cá, outros mais lá” (p.70) A pluralidade de perfis soltos atesta para a inquietude dos grandes centros; aparece novamente reforçado aí o interesse pela dessimbolização do sujeito. E a não existência nesse fluxo de qualquer apontamento de marcação do espaço urbano que não os pontos físicos colocados ao serviço dos movimentos da personagem reitera o espaço da cidade tornado

experiência individual, espaço absorvido pelo sujeito, o que também é responsável por sua espacialização ou aplainamento dos elementos constitutivos de sua natureza.

A ocultação dos referenciais urbanos ao passo que se constitui em estratégia narrativa para não deixar à vista perdida a personagem, reforçam na construção desse sujeito antagonista sua posição de indivíduo das margens; não bastasse seu abrigo ser um casebre de um só cômodo, parca extensão da Conservatória, por exemplo, o Sr. José está sempre protegendo-se de uma ameaça invisível que é a internalização de uma culpa, de alguém que não tem segurança sobre suas ações e, conseqüentemente sobre sua existência, sua personalidade. É um afeito às trevas, à escuridão, envolto na sua própria sombra, único espaço onde se move com certa segurança: “o Sr. José, depois dos anos de Conservatória Geral que leva, adquiriu o conhecimento de noite, sombra, escuro e treva que acabou por compensar sua timidez natural” (p.107). E não é gratuita essa afeição de Saramago por esses *indivíduos dos paradoxos terminais*. Eles lhe são a melhor maneira de expor o homem em sentido concreto, seja em conflito com o mundo transformado numa imensa administração, como acontece em *Todos os nomes*, seja confrontado com uma série de outros conceitos fundamentais na compreensão sobre a existência, como o medo, a morte, a vida, o amor, e sociais, como a moral, a religião, a política; eles são, por fim, conceitos, pistas que conduzem à reflexão sobre diversos aspectos inacessíveis por qualquer outro meio que não o da figuração romanesca. É sua estratégia de observar uma realidade diversa, e às vezes a mesma, com a obstinação de quem compreende que, por mais que se a examine ou especule, mais se sabe que ela não corresponde à ideia que todo mundo faz a seu respeito.

O contexto no qual se move esse sujeito saramaguiano é de pura negatividade, numa permanente decadência, referência que dialoga profundamente com o sujeito em António Lobo Antunes. Maria Clara, a personagem de *Não entres tão depressa nessa noite escura* e sobre a qual lemos com melhor expressão na terceira parte deste estudo, é essa figura tomada pela anomia e está inserida numa condição de plena derrocada: a morte do pai e a dissolução da família, por exemplo. Ela e o Sr. José são figuras-tipos sobre as quais pesam um caudal de forças que as empurram para um estrangeirismo existencial; são afetadas não apenas por esse movimento de expulsão do centro para às margens, não apenas por essa posição à sombra, mas por uma vontade de negação da vida, esta constantemente marcada pelo marasmo, pela repetição, pelo esvaziamento de sentido. Elas são *figurações* de uma vida em estágio de contínua intermitência. A posição de marginalidade lhe permite ser uma voz do dissenso, entoada contra a razão e a desrazão,

contra o progresso e o atraso, num complexo movimento de afirmação e negação, um estado de permanência na contradição – que se não se revela na sua postura, se revela pelas ações: “o Sr. José deixou-se escorregar entre os lençóis, tapou-se até ao nariz, mas ainda ficou um minuto de olhos abertos a pensar, Não vou poder dormir. No segundo minuto já dormia” (p.202).

Poderá ser exigido nessa filiação do sujeito antuniano ao sujeito saramaguiano uma maior força expressiva da personagem, afinal o de *Não entres tão depressa nessa noite escura* é rotineiramente tomado por uma verborragia psicológica e o Sr. José, não, preferirá reagir pela ação. Mas, o arame farpado das obsessões sobre o qual ambos tentam se equilibrar e os contextos pelos quais transitam, é motivo suficiente para compreendermos que não estamos numa relação estranha. Toda verborragia do sujeito antuniano o condiciona à paralisia, à quase ausência da ação, enquanto que o breve silenciamento do homem saramaguiano o condiciona mais à ação. Se não há pressa nos sujeitos engendrados pela narrativa de *Todos os nomes*, se o Sr. José escolhe as vias mais difíceis de resolver a questão a que se dedicará todo o romance, não temos provas de acusá-lo de ser integralmente fadado ao fatalismo da paralisia. Haverá uma ocasião de saída da posição passiva, que em António Lobo Antunes, se dará por outra via. Este Sr. José tomará partido. Mesmo que o fim seja o nada ou o princípio de outra busca que, afinal, tem sido este o lugar da vida, um entrar e sair de labirintos, sua atuação é a de, não por convicções políticas ou filosóficas, mas pelo conhecimento que busca sobre si mesmo e suas limitações como funcionário da Conservatória, romper com o mundo burocrático. Ele não é alguém que critica a burocracia, mas busca revelar o modo como ela atua ou rege a vida dos indivíduos; o Sr. José é o homem que tem sede de uma vida de significância. Ainda que essa ruptura não se concretize em sua plenitude, registra-se o espanto do homem que consegue precisar sua existência como um denso tecido entre ele e o outro ou o homem estupefato ante o enigma – igualmente sem resposta – sobre sua identidade: “Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto” (p.112), assim se manifestará logo depois da sua aventura. Antes, só se vê como um cumpridor de suas obrigações: “Não parece um funcionário dessa Conservatória” – ouve o Sr. José da senhora do rés-do-chão direito no primeiro encontro e ele responde – “É a única coisa que sou” (p.66). E depois, entre a forma possível de sua autenticidade, se não sendo uno ao menos duplo: “um Sr. José que perdera o sentido das reponsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente” (p.119).

No caso de *Todos os nomes*, os mecanismos da busca conduzida pela personagem podem ser lidos como uma tentativa de saída de um esmagamento existencial a que o sujeito está condenado. Embora a motivação nasça de uma causalidade, porque não foi produto de uma busca, ela não se tornará numa marca anódina. Também prevalece uma consciência em Saramago de que, só mesmo o casual, poderá reinventar outras posições de ser e estar no mundo: no *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, é a instalação ao acaso da epidemia de uma cegueira inusual; em *O homem duplicado* é a descoberta pelo protagonista, enquanto vê um filme num vídeo, da existência de um duplicado seu; em *Ensaio sobre a lucidez*, uma força invisível que toma todas as consciências motivadas a suspender um pleito eleitoral pelo voto em branco; em *As intermitências da morte*, a decisão da morte, assumida a forma de pessoa, em suspender suas atividades. E em *Todos os nomes*, é a descoberta pelo Sr. José, durante a ideia de que teve certa noite de ampliar o formato de sua coleção – não seria mais apenas o acúmulo de recortes das figuras famosas, mas buscaria acrescentar-lhe “a origem, a raiz, a procedência, por outras palavras, o simples registo de nascimento das pessoas famosas cujas notícias de vida pública se dedicara compilar” (p.25). O acaso entra em ação numa dessas buscas, quando havia ultrapassado o limite de uma centena de figuras, depois de trabalhar com afinco “avançando algumas vezes pela noite dentro, até de madrugada”, depois de levantar suspeitas ao subchefe da Conservatória pelo “gasto de verbetes e de capas de processos”, e pensando no que fazer quando terminasse de organizar sua coleção.

Antes, observemos que mesmo tornada corriqueira as idas e vindas para a captura e devolução dos verbetes, cada uma de suas entradas na Conservatória, “paredes meias” com a casinhola onde vive, se constitui num verdadeiro drama ou exercício de ampliação dos nervos pela injeção de adrenalina, tudo isso sob o medo excessivo de ser, a qualquer momento, descoberto com a mão no crime: “Já assustado de verdade, voltou para casa a correr, com o coração aos saltos, como uma criança que tivesse ido à despensa furtar um doce e viesse de lá perseguida por todos os monstros da treva” (p.36). A menção a este fato, aparentemente irrisório no andamento das análises tem por função, primeiro, reforçar aquela ideia que construímos de ser este Sr. José um sujeito tomado pela fragilidade da existência, segundo reafirmar o espírito zombeteiro, dado à galhofa, desse narrador saramaguiano, efeito sobre qual comentamos noutra ocasião. Ao se valer desse tom, a narrativa reafirma a relativização dos sujeitos no mundo que eles próprios o constroem para si. Tal condição recupera um cinismo do nosso tempo, que ao dizer que avançamos em nossa situação enquanto comunidade humana, cada vez mais nos empurra

para um fim desconhecido e trágico. O escritor engendra isso com os tons da ironia que o permite perscrutar com melhor segurança e leveza o rio de hipocrisia onde estão mergulhados os sujeitos da contemporaneidade.

Ao se colocar como revelação sobre o velado pela ideologia ou contra as pré-interpretações sobre a realidade, o romancista constrói o mundo do romance enquanto reflexão e simultaneamente destruição do instituído. Assim, o Sr. José não deixa de levar até o fim todas as suas obsessões, mesmo que sempre colocado na fronteira do ridículo pelo esforço vão em ser um sujeito pleno, de pura retidão: “Ao devassar aqueles papéis tinha cometido uma infracção à disciplina e à ética, talvez mesmo à legalidade”; “Ainda pensou voltar atrás, emendar a irregularidade do acto rasgando e fazendo desaparecer as impertinentes cópias, entregar a chave ao conservador, Senhor chefe, não quero responsabilidades se alguma coisa vier a faltar na Conservatória” (p.27); de igual maneira acredita que pode subverter, nas barbas do poder, a ordem das coisas sem que o proveito disso seja visível aos outros e sirva apenas para satisfação do próprio gosto pela infração, como quando nessa primeira entrada na Conservatória cumpre o desejo de se sentar na cadeira do chefe:

Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esquelética que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria o verdadeiro senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar os dias por obrigação viver por vontade sua também as noites, o sol e a lua a girarem sem descanso à volta da Conservatória Geral do Registo Civil, mundo e centro do mundo. Para anunciar o começo de algo, fala-se sempre do dia primeiro, quando a primeira noite é que deveria contar, ela é que é a condição do dia, a noite seria eterna se não houvesse noite. O Sr. José está sentado na cadeira e ali se deixará ficar até ao amanhecer, a ouvir o rumorejar surdo dos papéis dos vivos sobre silêncio compacto dos papéis mortos. (p.28);

ou quando mede cuidadosamente todas as posições de onde se encontra a lista telefónica na mesa do conservador para devolvê-la na posição de antes:

e por pouco não cometeu a imprudência de deitar a mão à lista telefónica sem antes ter tido a precaução de medir exactamente as distâncias que a separavam, em cima e ao lado, dos bordos da mesa, e quem diz as distâncias, também diria os ângulos, se não se desse favorável de as inclinações geométricas e topográficas do conservador tenderem abertamente para os ângulos rectos e para as paralelas. Entrou em casa seguro de que, daí a pouco, ao restituir a lista telefónica ao seu lugar ela ficaria de facto no sítio exacto, sem desvio de um só milímetro,

e que o conservador não teria de dar ordem aos subchefes para investigarem quem a tinham utilizado, como, quando e porquê (p.72)

Notadamente, a postura ocupada pelo Sr. José revela essa efervescência agitada do homem docilizado pelas forças da retidão imposta pela incorporação dos códigos morais e de conduta definidores da chamada sociedade civilizada; é alguém tomado de uma aparente consciência definida pela dicotomia certo-errado, de valores e autocrítica, mas marcado principalmente por um sentimento de culpa inconsciente e por uma ingenuidade desalmada. Esse olhar irônico com o qual narrador observa sua personagem, como quem observa alguém num cativeiro, revela o atavismo das forças regentes do sujeito contemporâneo, cercado pelo vazio e obcecado por suas manias. Dito isso, acrescentamos só mais um adendo nestas considerações e depois retomamos sobre o andamento da causalidade que levará outras peregrinações subjetivas; o excerto seguinte permite-nos justificar o que afirmamos e ampliar nossa compreensão acerca da construção do sujeito na literatura saramaguiana.

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, Que foi que sucedeu na noite de quarta-feira, Isto mesmo que lhe estou a contar, tinha o verbete da mulher desconhecida em cima da mesa-de-cabeceira, pus-me a olhar para ele como se fosse a primeira vez, Mas já tinha olhado antes, Desde segunda-feira, em casa, quase não fazia outra coisa, Estava portanto a amadurecer a decisão, Ou ela esteve a amadurecer-me a mim, Adiante, adiante, não me venha outra vez com essa, Tornei a calçar os sapatos, vesti o casaco e a gabardina, e saí, nem me lembrei de pôr a gravata, Que horas eram, Aí umas dez e meia, Aonde foi depois, À rua onde a mulher desconhecida nasceu, Com que intenção, Queria ver o sítio, o prédio, a casa, Finalmente está a reconhecer que houve uma decisão e que foi, como teria de ser, tomada por si, Não senhor, simplesmente passei a ter consciência dela, Para auxiliar de escrita não dúvida de que sabe argumentar, Em geral não se repara nos auxiliares de escrita, não se lhes faz justiça, Prossiga, O prédio estava lá, havia luz nas janelas, Refere-se à casa da mulher, Sim, Que fez a seguir, Fiquei ali uns minutos, A olhar, Sim senhor, a olhar, Só a olhar, Sim senhor, só a

olhar, E depois, Depois, mais nada, Não tocou à porta, não subiu, não fez perguntas, Que ideia a sua, nem tal coisa me passou pela cabeça, àquela hora da noite, Que horas eram, Nessa altura seriam umas onze e meia, Foi a pé, Sim senhor, E como foi que voltou, Também a pé, Quer dizer, não tem testemunhas, Que testemunhas, A pessoa que o teria atendido à porta, se tivesse subido, o condutor de um eléctrico ou de um autocarro, por exemplo, E seriam testemunhas de quê, De ter ido realmente à rua da mulher desconhecida, E para que serviriam essas testemunhas, Para provar que tudo isso não foi um sonho, Disse a verdade, só a verdade e nada mais que a verdade, estou sob juramento, a minha palavra deverá bastar, Poderia bastar, talvez se não houvesse no seu relato um pormenor altamente denunciador, incongruente, por assim dizer, Que pormenor, A gravata, Que tem a ver a gravata com este assunto, 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 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, O corpo que sonha é real, portanto, salvo opinião mais autorizada, também tem de ser real o sonho que ele estiver a sonhar, O sonho só tem realidade como sonho, Quer dizer que a minha única realidade foi essa, Sim, foi essa a sua única realidade vivida, Posso voltar ao trabalho, Pode, mas prepare-se, porque ainda vamos ter de tratar da questão da gravata. (p.42-44)

Estas são as primeiras considerações sobre uma natureza desajustada desse sujeito ou que aponta para a possibilidade sobre sua incapacidade de mudança da posição que ocupa desde sempre, isto é, as bases necessárias em forjar, com a mesma naturalidade das formas da realidade, pela criação imaginativa, outra realidade, que destoa do carácter comum de verdade; o mundo recriado como possibilidade. Se a imaginação pode representar, individualmente, um gesto de subversão da ordem, como é possível interpretar esse exercício de consciência do Sr. José, também se confirma enquanto elemento irrisório, matéria que, aos olhos do poder, afasta os sujeitos do eixo de normalidade estabelecido pelos jogos de legitimação do real; a imaginação está para o lugar do louco, o que se convencionou tomá-lo como um desajustado socialmente (eis o

caráter do próprio romancista e seu artefato romanesco). Notemos a repetição constante do chefe da Conservatória em “as pessoas normais”.

O que o Sr. José forja para si, nessa ocasião, é, a partir de um acontecimento particular e até então irrisório, um duplicado de sua existência; cria uma realidade pela imaginação onde seja capaz de ser o que não alcança ser no seu mundo. A personagem faz seus fantasmas exercerem-se a seu favor pela condição de prolongação do real pelo imaginado. Esse extenso diálogo construído entre um ir e vir discursivo, como se estivéssemos diante de um interrogatório em que se busca retirar todas as raízes da mentira e enxergar com limpidez uma verdade ou a natureza *real* do fato põe em xeque toda a narrativa desenvolvida daqui para diante. Escapa-nos a possibilidade de que aquilo que terá se submetido para fazer valer sua obsessão poderá sequer ter existido e ser nada mais que uma elucubração dessa mente fértil dada a criar situações, pensar formas, forjar diálogos, fazer parecer o imaginado uma realidade. Aí está uma capacidade fabulosa da narrativa saramaguiana que é a de propor um diálogo entre as fronteiras do ficcional e do real e revelar, por essa maneira, uma interdependência entre as formas e uma imprecisão sobre os dois lados. Ou, para firmar o termo que vimos desenvolvendo neste estudo, o real e o imaginário são igualmente matérias constitutivas do sujeito. Pouco importa se o acontecido terá se dado ou não; importa compreender que o imaginado é matéria propulsora do real, possibilidade de fuga do caos do mundo ou elemento de subversão da ordem dominante. Notemos que, é em primeiro plano, somente pela imaginação que o Sr. José estabelece uma relação discursiva de igualdade entre ele e o conservador; fora desse plano é de sua natureza um sujeito abobalhado, desprovido de qualquer elemento que o coloque no centro das atenções, inclusive destituído de capacidade discursiva mais ou menos elaborada, que o coloque numa relação de paridade entre os demais.

Mas, o diálogo imaginado do Sr. José revela outras características que o coloca entre as representações de um sujeito em crise: além da afasia, as tonturas, as vertigens, a atração pelo abismo, também revelam, em princípio, suas fragilidades de figura não-comum. O jogo de diálogo entre consciência e inconsciência – assim poderíamos ler as representações Sr. José e conservador no excerto que ora cotejamos – revela um impasse entre o ser e o não-ser; observamos que todas suas fragilidades estão sempre colocadas sob o disfarce, a aparência, uma condição se não imposta determinada e condicionada pelo poder. As tensões entre aparência e realidade, o que é e o que não é, são indicadores de que este sujeito figurado no romance de Saramago é inconstância. Suas aventuras, por exemplo, o fazem herói e não-herói delas; logo saberemos que também é e não é um

detetive; é e não é um criminoso; é e não é um amante; é e não é um filósofo – para repetir os termos de Huici (1999). Mesmo o narrador o apresenta com uma variante de designações: investigador, velho solitário, ladrão, falsificador, arrombador, funcionário exemplar; e, como observa Ferrara (2009, p.130), o Sr. José é todos e nenhum: “aquele que posea, no que haya sido dado, y abarque las tenues relaciones entre la vida y la muerte, el ser cambio y quietude, búsqueda y hallazgo, blanco y flecha, luz y sombra”. O que o Sr. José é, é um rebelde porque sua natureza não é a de um conservador que conta com a ordem tal qual é e quer tomá-la para si (a princípio, sim, se lembrarmos o seu anseio de se sentar na cadeira do chefe e ser o senhor dos arquivos *ad eternum*, por exemplo); sua tarefa, se firma, no fim do percurso, como um combate à ordem estabelecida a fim de submetê-la à sua própria dominação.

Ao citar os termos da *aparência* como condição imposta pelo poder, lembramos que não é dado ao homem contemporâneo – quase como uma regra de conduta, assim como é para o Sr. José não sair de casa sem o uniforme impecável de funcionário da Conservatória – tornar pública suas fraquezas. Essas devem ser sempre postas nas redomas do não-visível, protegidas por uma máscara; explica-se, assim, a preocupação sempre exacerbada da personagem em que não se notem suas incontinências nervosas. Tudo o que revela a natureza frágil de que somos constituídos deve ser escamoteado para debaixo da pele da aparência. O uso obrigatório da gravata nesse caso constitui a máscara, o elemento do aparente. E o silêncio é posto como reparação dos elementos que o provam ser de sentimentos; o silêncio é matéria da desfaçatez.

E é justamente por essa necessidade obrigada de ser outro, homem de eterna sisudez e destituído de fragilidades, que, mais adiante, quando no meio das investigações em que se mete para concretizar o forjado pela imaginação, este Sr. José é tomado por uma carga de humanidade através de um choro convulsivo, sem outra explicação que a revelação de uma dor de existir, isto é, a tomada de consciência acerca de sua condição diminuta diante da grandeza da existência. O disfarce em fazer da fragilidade elemento descartável de sua constituição enquanto sujeito, revela o fingimento como materialidade constitutiva do sujeito, mas enquanto máscara, é fardo cada vez mais pesado de ser levado. O choro e o esconder se constituem num movimento díspar entre ser e estar; o sujeito na contemporaneidade se revela como um permanente conjunto de contradições,

o que comumente é designado como um dos fundamentos para o mal-estar²² sobre a sua existência. Entre este termo e o de uma crise é até preferível o primeiro porque melhor expressa o estágio de intermitência que configura a condição dos sujeitos que, diga-se, não é um fenômeno inerente a uma época, mas produto do próprio ato de existir, muito embora seja notório um agravamento dessa condição dada uma série de outras determinantes estabelecidas com a consolidação do atual modelo de sociedade.

Assim, o Sr. José, ao se colocar entre tomar uma iniciativa e ser tomado por ela, reafirma-se enquanto figuração sobre o relativismo das formas, elemento fundamental na compreensão desse sujeito dos paradoxos terminais. Apesar da tentativa de romper ainda que imaginariamente com a ordem a qual pertence ou com a condição que lhe purga a existência, não se avista num horizonte próximo nenhuma outra possibilidade de saída dessa redoma além da sua fixação por uma ideia, o que faz sentido pensar que não apenas os conformistas são tragados pelas forças alienistas; os seres rebeldes, ávidos por rasgar o véu da ideologia, não deixarão de ser obedientes a outra força também alienadora, a da interpretação. A estes o mundo é o que interpreta e luta para que o interpretado não se constitua uma forma estática, *modelar* e aplanadora. Este diálogo é um atestado dessa fixação – entre a mentira e a verdade, o normal e o anormal, entre a lógica e não-lógica, a fuga e a permanência, entre o senso e dissenso, tudo está reduzido à necessidade de crer em algo que o empurre para fora dessa condição reduitiva das dicotomias.

Vale observar, nesse diálogo, o jogo entre sonho e percepção. No processo de transferir para o imaginado a possibilidade do real e escapando de todos aqueles caracteres que o colocam à margem – a fluidez do discurso, a capacidade de argumentação colocada em suspeita pelo conservador, ou antes de tudo, a construção desse diálogo entre um escriturário e seu superior, quando na verdade somos sabedores que esse conservador assume no romance a postura do intocável, do inominável – refunda o seu mundo de proporções limitadas. Pelos caminhos da experiência psíquica, o sujeito tem maior

²² O termo empregado neste estudo é uma ampliação do conceituado pela psicanálise, campo teórico que não é o de fundamentação deste estudo, mas que vez ou outra poderá nos servir em algumas recorrências, como no caso do uso de outros termos como alteridade, narcisismo, luto, desamparo e do já citado melancolia. Neste caso específico, mal-estar se configura não como uma posição do sujeito na modernidade como ficou designado por Freud em *O mal-estar na civilização* e sim como condição ou estágio de *anomia* porque passa o sujeito enquanto unidade em diferentes ordens sociais e contextos da contemporaneidade. Isto é, a posição do termo está muito mais inclinada para uma vertente social (daí sua ampliação) já que sua relação é sobre a posição do homem nesse tempo de dissolução da burocracia – esta não como um fim mas internalização no *modus vivendi* dos indivíduos. Essa perspectiva sobre o mal-estar aparece ensaiada pela leitura de Joel Birman (2012) em *O sujeito na contemporaneidade*.

liberdade sobre sua realidade, se forma à sua maneira. O que não quer dizer que essa condição forjada seja um apagamento de sua condição real. O conservador tem ciência de que somente pelo lugar do sonho é possível que as coisas tenham se passado à maneira como vão sendo reveladas ao olhar do próprio Sr. José – só aí é que a experiência efetiva uma transgressão à ordem dominante. Justo por isso, é preferível ao Sr. José crer no que está pensando como realidade. Uma coisa que deixa escapar nessa discussão imaginária, entretanto, é o despertar de uma consciência acerca de sua condição frente ao repetitivo exercício de catalogação de dados para sua coleção. A imaginação se constitui, portanto, entre diversos mecanismos, numa defesa do homem enquanto sujeito ativo no desenvolvimento da realidade; as coisas, as situações e a existência não são meras estruturas pré-determinadas tampouco atribuições do acaso, mesmo que este se manifeste constantemente como seu elemento indiciador.

Tal tomada de consciência, mesmo que não alcance o limite de desfazer uma realidade da coletividade, concretiza o imaginário como elemento fundador para a realização de *ser-outro*, para além daquilo que é desejo do poder. Isto é, a imaginação se constitui numa fenda através da qual se abrem outras linhas e perspectivas de governabilidade do impossível. Tudo nasce assim, de uma ordem de percepção. A narração do que não lhe ocorreu, ou do que poderia ter ocorrido, coloca-o numa perspectiva de expectador de si; e se colocando nessa avalanche de situações que não o definem, o Sr. José se percebe como *forma em construção*. Deixa sua posição de repouso para a tomada de um destino particular. Querer a todo custo fugir do esmagamento da existência enquanto unidade desprovida de sentido é mais um elemento que o caracteriza como figuração sobre o mal-estar do sujeito na contemporaneidade; por isso, também sua inquietação ante interrogações do tipo: onde está a verdade, o que é o normal, quem sou eu. Essas são questões que perpassam essa conversa e revelam esse tempo como um lugar de permanente surpresa para o sujeito, espécie de labirinto onde se perde Alice, onde tudo se revela de maneira imprevisível e intempestiva. Pela narração do que poderia ter ocorrido, o que se impõe como feitura da realidade é a palavra. Palavra de um contra palavra de outro – finda o diálogo imaginário do Sr. José – como se a palavra fosse a representação primeira e última do eu no mundo.

A obrigação estabelecida pela conservatória do uso impecável do uniforme como se este fosse uma segunda pele – a de se apresentar em público – coloca no centro da discussão pela uniformização dos indivíduos (observação uma vez sinalizada neste estudo), o que podemos esboçar como um modelo de individualização do sujeito.

Notemos, não se trata de um retorno ao eu-universal, tampouco uma dilatação do fenômeno de fragmentação do sujeito. Isto é, não se verifica o que ao longo das últimas décadas tem se assumido como um reposicionamento do sujeito. Se atentarmos para o apagamento do conteúdo emocional ou do que poderíamos chamar de deficiências do eu e para a desvalorização do passado, esse mal-estar dos indivíduos condiz com uma desistoricização do sujeito. Ainda que se preserve as tentativas de unificação ou universalização do eu, tudo são aparências, porque o que se constrói por baixo é um tempo a-histórico ou conforme observa Ulrich Beck, “um *novo modo de socialização*, como tipo de ‘transformação formal’ ou ‘categorial’ no relacionamento entre indivíduo e sociedade” (2011, p.189). Isto é, ainda que impere uma normatização sobre os sujeitos, a sociedade, pelos novos processos que a enformam, passa por transformações refletidas em todas suas componentes – tais formas de controle são ineficazes sobre o grupo dos indivíduos.

Em *Todos os nomes* essas marcas de controle são observadas desde que o narrador procede a descrição das relações entre os funcionários e a Conservatória, de quando todos que aí laboram viviam de paredes meias com o local de trabalho. A individualização, observa o pensador alemão é produto de uma tripla movência – “*desprendimento* em relação a formação e vínculos sociais estabelecidos historicamente”; “*perda de seguranças tradicionais*, com relação a formas sabidas de atuação, crenças e normas de direcionamento (‘dimensão do desencanto’)”; e “*nova forma de enquadramento social*” (2011, p.190). Esses três movimentos se constituem no que resumiríamos como a plena institucionalização dos sujeitos. Estes são, agora, instâncias marcadas por circunstâncias e conjunturas que escapam do seu controle; são condicionados por outras forças que o impedem uma existência individual emancipada; o indivíduo, nessa conjuntura, está sempre determinado por padrões como tempo de estudo, tempo de trabalho, tempo de aposentadoria, enquanto seu tempo histórico-biográfico é reduzido a mero pano de fundo na existência. Afinal, não é esse apagamento da existência biográfica o que vivencia o Sr. José? A narrativa, reiteramos, não nos revela coisa alguma que pudéssemos desenhar como linhas *definidoras* do sujeito nesse tempo institucionalizado, mas se afirma enquanto instrumento preocupado em compreender, nesse ínterim, sua condição.

Voltemos às relações que o Sr. José estabelece entre o verbete da mulher desconhecida e os dos famosos: “o nome da menina, os nomes dos pais e dos padrinhos, a data e hora do nascimento, a rua, o número e o andar onde ela viu a primeira luz e sentiu a primeira dor” – um princípio, como diz o narrador, igual ao de todo mundo, cuja valia, entretanto, só tem sentido quando registrada oficialmente. Há que se romper esses padrões

determinados como um gesto de valia sobre a responsabilidade que nos foi imposta de sermos os responsáveis pela nossa história – condição estabelecida desde a ruptura entre o sujeito e o mundo das coisas, afinal são nossas ações enquanto sujeitos que farão diferença entre o mero registro e seu lugar no mundo: “as grandes e pequenas diferenças vêm depois, alguns dos que nascem entram nas enciclopédias, nas histórias, nas biografias, nos catálogos, nos manuais, nas coleções de recortes” – avalia a personagem, “os outros, mal comparando, são como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado” (p.38). Nesse trajeto de escrita, pelo indivíduo, de sua própria história, o Sr. José observa, indiretamente, que mesmo isso pode parecer insignificante: há certamente toda uma conjuntura outra que dita permissões sobre a elaboração histórica do sujeito. Isto é, a escrita das histórias individuais depende ainda desse olhar de fora e este se constitui, na grande maioria das vezes, de casualidades. Embora, atualmente todos sejamos, como o Sr. José, tomados pelo angustiante sentimento de *não-ser*, havemos de recorrer à nossa história pessoal; esta, assim como a dos acontecimentos, não pode mais constituir uma simples repetição do chamado patrimônio ocorrencial na biografia dos indivíduos.

Para Foucault (2004), que observa esse processo de desistoricização do sujeito como uma produção dos jogos de força do poder, esse desencontro de temporalidades, entre o instituído e o vivido assinala uma ambiguidade do homem que agora tem consigo, nas margens de uma não-história da coletividade, a necessidade de construção escrita de sua própria história. Tal exercício, que se constrói pela supervalorização das coisas e das palavras, coloca a linguagem como plano no-pelo qual os sujeitos se movimentam. Essas considerações são pertinentes porque assinalam os elementos constitutivos da busca conduzida pelo Sr. José no romance que vimos analisando. O último excerto esclarece no que consiste essa busca: encontrar, depois do acaso do verbete da mulher desconhecida, a história dessa criatura não nominada. Toda a busca que desempenhará daqui em diante é uma obsessão idealizada em torno do nome. Afinal, quem é mesmo essa mulher desconhecida, que não se revela aos olhos do leitor e apenas se firma como um verbete encontrado ao acaso – a palavra é sempre ordem do acaso – se não apenas palavra? Espécie de fio condutor sob a vertigem e a ameaça de abismo, a palavra é o improvável tornando-se, ainda que imaginariamente, uma verdade. O imprevisível, encontrar com um verbete posto ao acaso entre os verbetes dos famosos, é o novo, o que o desorienta e lhe põe a certeza inabalável sobre si de ponta-cabeça.

Antes de nos deter com maior parcimônia sobre as representações dessa casual descoberta, permita-nos olhar uma vez mais para a coleção de personagens famosas do

Sr. José; além de ser uma reprodução da ordem dominante, ela reitera uma reflexão há muito costurada pela literatura saramaguiana e sobre a qual comentávamos a pouco acerca do encobrimento das fragilidades do sujeito pelo aparente – isto é, o de uma acentuada elevação da aparência como modelo da realidade. Sua coleção apresenta uma mobilidade dessa posição dos sujeitos, mobilidade que se confunde, pois não, com a de sua própria natureza de quando é um simples colecionador e compilador de dados para ser um criador: “a colecção do Sr. José, necessariamente dividida em duas partes, isto é de um lado os cem mais famosos, do outro os que não conseguiram tanto” (p.29). A fronteira entre o aparente e o real tem grande fluxo à medida que “os que não conseguiram tanto” se beneficia de algum efeito de variação da fama. “A fama, ai de nós, é um ar que tanto vem como vai, é um cata-vento que tanto gira ao norte como ao sul”, reflete o narrador, “e tal como sucede passar uma pessoa do anonimato à celebridade sem perceber porquê, também não é raro que depois de ter andado a espanejar-se à calorosa aura pública acabe sem saber como se chama” (p.29-30).

O narrador evoca pela fama a ideia do eu como farsa; notemos que o exercício do Sr. José é alcançar o lugar da existência não alcançado pelas pessoas comuns que não conseguem ver o encoberto, o que é uma constante interpretação do sujeito como aparência, estrutura feita de papéis cuja interpretação é o que dá resultado a fama. Mas, não apenas isso, o torvelinho do ser ou não-ser recupera a pura aparência como matéria ou componente onde está alojada a própria gênese do mundo ou do *eu-porvir* – aquele que se desenvolve na relação mantida com essa coleção de aparências e se estabelece como busca quando diante do verbete da mulher desconhecida, também ele uma forma outra do aparente. Existir vai se configurando como um contínuo ato de apreender, identificar e reconhecer o mundo segundo a aparência com que cada vez mais nos é apresentado. O narrador saramaguiano provoca o leitor a pensar se o que habitualmente pensamos como uma moral social não é se não uma ilusão dos sentidos. A busca que esta personagem iniciará – como outros de igual natureza iniciam em cada um dos romances desse escritor – nada mais é do que saber aquilo que se esconde por detrás das aparências ou do que elas são constituídas.

Antes da descoberta da existência da mulher desconhecida, o exercício de catalogação da vida alheia, ainda que um gesto de repetição da ordem a qual está ligado, se inscreve como um possibilitador da mudança de posição do sujeito. Não é, portanto, uma repetição vazia, mas um exercício que se tornará criação e subversão, visto que o leva a refletir sobre sua posição em relação com o trabalho, suas limitações em tudo, as

dimensões do poder; ei-lo quando, depois da tomada de iniciativa de usar a porta de casa que faz comunicação com a Conservatória, a porta das decisões, para surrupiar os verbetes das pessoas famosas de sua coleção: “Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esqualida que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos” (p.28)²³; “O Sr. José está sentado na cadeira do conservador e ali se deixará ficar até o amanhecer, a ouvir o surdo rumorejar dos papéis dos vivos sobre o silêncio compacto dos papéis dos mortos.” (p.28). O gesto que se desenvolve entre pensar em usar a cadeira do conservador e sentar-se nela juntamente com a desobediência de fazer o uso da porta de comunicação entre a casa e a Conservatória são lidos como os primeiros esforços do Sr. José em sair da inércia e elaborar formas de surpreender a ordem dominante. Assim, como será a passagem de adaptação ao medo de altura: “o Sr. José tinha de utilizar uma altíssima escada de mão, e, porque sofria, por desgraça sua, desse perturbador desequilíbrio nervoso a que vulgarmente chamamos atracção do abismo – diz o narrador sobre os movimentos da personagem na Conservatória – “não lhe restava outro remédio, para não dar com os ossos no lajedo, que atar-se aos degraus com um forte cinturão” (p.20); “Passou por momentos de inenarrável pânico de cada vez que teve de empoleirar-se no último degrau da escada para alcançar as prateleiras superiores” (p.30); “A primeira vez que teve coragem de não usar o cinto foi como se no seu modestíssimo currículo de auxiliar de escrita tivesse inscrito uma vitória imortal.” (p.31); “Também se lembrara de como, surpreendido consigo mesmo entrara tranquilamente na Conservatória Geral levando a lanterna na mão firme, sem nervosismo, sem ansiedade, de como colocara os seis verbetes nos seus lugares” (p.39).

Enquanto o gosto de montar sua coleção vai deixando de ser mero gosto para ser uma obsessão, um vício pelo qual o Sr. José reduz sua existência e que tem de administrar sob o desenvolvimento das queixas e surpresas dos seus encarregados sobre as marcas de

²³ É conveniente citar a recorrência simbólica do elemento luz em *Todos os nomes*; se aqui sua significação está associada ao lugar de *pertença* do conhecimento, noutras passagens este signo estará regido pelo sentido de iluminação sobre as determinações impostas pelo poder, isto é, um acesso ao conhecimento, o alcance da lucidez, e o desmantelamento da ordem a partir de então, como se um Prometeu que rouba o fogo dos deuses; no romance, esse resíduo do mito aparece no trânsito entre a admiração do Sr. José ante a luz da mesa do conservador e o uso de um lanterna com a qual penetra nos labirintos da Conservatória. Murilo de Assis Macedo Gomes (2011) analisa essa compreensão a partir da recorrência do termo em oposição à escuridão, como uma metáfora sobre o “processo de transformação que ocorre no indivíduo ao longo da narrativa”, uma passagem das trevas à luz, uma mudança do ser, a transição de um estado a outro no processo de autoconhecimento.

um “crime” deixadas toda vez que vai à Conservatória, constroem-se outros elementos que lhe darão as condições necessárias para a empreitada maior: a busca de informações sobre a mulher desconhecida. Todo sujeito se constitui por uma movência; todo sujeito só se constrói pela obsessão que o projeta para fora de si. Enquanto isso, toda movência e toda obsessão se operam pela tomada de consciência. Ou como lembra Paul Ricouer em *A memória, a história e o esquecimento* (2007), a consciência é a consciência do que se passa nela, isto é, tomar consciência de si passa, antes de qualquer ação, por um exercício de reposicionamento do eu na ordem simbólica da existência.

Tal exercício se dá de maneira continuada – seja através dos diálogos possíveis, como o que destacamos acima, seja através do ir e vir de situações imaginadas, seja pelas abstrações; tudo são atribuições de quem se debate e não se conforma na cadeia disforme a que foi reduzido pelas determinações do poder, internalizadas como condição de sua própria existência. É na própria narrativa onde se lê sobre a amplitude das infrações cometidas pelo Sr. José: “Para anunciar o começo de algo, fala-se sempre do dia primeiro, quando a primeira noite é que deveria contar, ela é que é a condição do dia, a noite seria eterna se não houvesse noite” (p.28) – diz o narrador ao refletir sobre a atitude do nosso antagonista de quando esteve durante toda noite sentado na cadeira do conservador; reflexão, aliás, que se reveste das mesmas dimensões simbólicas do ato divino e inaugural da existência. Há nessa expressão o eco do Gênesis. As implicâncias desse novo *outro-sujeito* estão ainda na revisão de aparência do escriturário: “Lavou-se, barbeou-se, tomou o jejum, arrumou à parte os papeis do bispo, vestiu o seu melhor fato, e quando eram horas saiu pela outra porta, a da rua” – embora tais transformações sejam dadas, sobretudo, numa interioridade – “Nenhum dos colegas se apercebeu de quem havia chegado, responderam como de costume à saudação, disseram Bons dias, Sr. José, e não sabiam com quem estavam a falar” (p.28). Noutra passagem, isso se reafirma: “Não faltará quem venha apontar supostas e inadmissíveis contradições entre inquieto, vago e atento, são pessoas que se limitam a viver assim como assim, pessoas que nunca com o destino pela frente” (p.37).

Sem dúvidas, é a tomada de consciência sobre a situação de mero escriturário, de personagem periférica, combinada com sua sujeição o que o ajuda na mudança. Os sujeitos se constituem de urgências e as que movimentam figuras saramaguianas como essas estão sempre no lugar de reinventar suas determinações e no exercício cuidadoso e permanente de lembrar para não esquecer, do se inscrever no extenso livro da existência humana e também de não se perder como mera individualidade. O encontro com o verbete

da mulher desconhecida, por exemplo, está noutra fase desse exercício de autorreconhecimento e de conhecimento do outro – como dissemos, dois movimentos, fundamentais nas perlaborações do sujeito ou sobre o que deve ser feito para que a existência não se deixe passar “como a nuvem que passou sem deixar sinal de ter passado”; ao colocar em relação as existências de sua coleção, o Sr. José adquire a clareza sobre sua própria existência, ainda que nesse princípio não reconheça seu valor em relação às figuras de seus recortes:

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 duma 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 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 nãos 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 coleção (p.38)

Embevecido com o novo e a casualidade da existência, a personagem rearticula as peças desse mundo todo individualizado; ao reconhecer a coleção de recortes com dados dos famosos em relação ao verbete da mulher desconhecida, seu gesto também é o de buscar se compreender. Ao definir-se pela ordem estamental pela qual todos os indivíduos aparecem igualados, a personagem se reconhece peça entre peças. Daí sua busca é uma tentativa em dizer que a existência não é dependente da ordem ou do estabelecido, mas sim do entendimento humano. Como em *Fausto*, de Goethe, que o homem anseia assumir o centro de todas as coisas até descobrir-se tomado pela própria consciência como um todo limitado, o que o arrasta para as correntezas da angústia de existir, e ele, portanto, margem no mundo, não dispõe de força suficiente que não seja permanecer em conflito; o Sr. José se descobre pela margem ser centro de um árduo exercício de emancipação cujo fim não lhe ronda alcançar.

A busca constante pela existência dos que ao menos aparentemente dispõem de existências, o tornaria cada vez mais escravo de suas obsessões, como na peça do escritor alemão, o homem, à medida que se aproxima da ciência como explicação para mundo mais se vê dominado pelas cosmologias religiosas. Se “as pessoas famosas de sua

colecção, por onde quer que andem, têm sempre um jornal ou uma revista a seguir-lhes a pista e a fungar-lhe o cheiro para mais uma fotografia” e “da gente vulgar ninguém quer saber, ninguém se interessa verdadeiramente por ela, ninguém se preocupa com saber o que faz, nem o que pensa, nem o que sente” (p.55), o Sr. José, igualmente anônimo, se interessará pela anomia dos indivíduos. Tal assunção de sua posição no mundo vem para se dar ao desafio de criar uma identidade existencial capaz de instaurar outros valores à ordem: garantir a presença das existências apagadas, assim como a sua e a da mulher desconhecida, no magma da história para que, daí, possa se constituir enquanto sujeito. A existência não pode ser dependente apenas da normalidade das coisas, se na verdade nada, de fato, está normal. Esse gesto de reflexão do Sr. José se filia ao dilema desse tempo dos paradoxos terminais: no que implica viver ou a existência é só um espetáculo de aparência que nada mais se pode ser feito que sua contemplação? Saramago recria, através da sua literatura, outra prática de ser sujeito: a de uma responsabilidade individual diante da apatia existencial, que é quase um *gesto de cobrança* sobre sair do estágio de letargia profundo onde os sujeitos estão metidos e sejam levados a assumir progressivamente a vida não como determinação, mas como potência de significação.

É verdade que a série de infrações cometidas para dar cabo de completar sua coleção de dados pessoais dos famosos reitera um estado de subjugação do poder. Isto porque apenas a imagem é insuficiente para dizer o *eu recortado*; é necessário que se oficialize a existência, daí todo cuidado e parcimônia com que ele reescreve o dado roubado nos novos verbetes. Instala-se a compreensão de que a mudança não é um gesto que se alcança com uma bruta ruptura, como o acaso do verbete da mulher desconhecida, mas de um longo exercício de cópia do existente até que, pela repetição se produza a ruptura ou a ruptura seja fronteira, travessia entre uma maneira e outra de estar. A ousadia de repetição, como se uma criança a aprender a vida pela imitação, lhe inaugura um “sentimento de confiança em si mesmo que nunca havia experimentado em toda a vida” (p.28). Essas mudanças entre não-ser e ser que vimos apontando fará do Sr. José um sujeito, que embora não alcancem uma unidade de sua subjetividade, afinal nem é essa sua busca, estabeleçam outras formas de relação com o poder; além, claro está, de uma mudança na relação consigo mesmo e com o outro – relação que se estabelecerá aos poucos ao longo da grande empreitada que é decifrar sobre a existência da mulher desconhecida, esse *outro*, revelação do acaso. A aquisição dessa outra carapaça existencial não produzirá outra forma de funcionamento do aparelho social; a

Conservatória permanecerá “mundo e centro do mundo”. Ainda assim, sua tentativa de subversão da ordem dominante não se perderá como um exercício vazio de sentido.

A descoberta do verbete da mulher desconhecida não ficará apenas como um acontecimento para as impressões do Sr. José; “Ao contrário do que desejava, o Sr. José não pôde dormir com a relativa paz do costume” – a descoberta inaugura um largo trabalho da imaginação; obsessão tornada desassossego – “Perseguia no labirinto confuso da sua cabeça sem metafísica o rasto dos motivos que o tinham levado a copiar o verbete da mulher desconhecida” (p.39) – que o levará a ação. É pelo verbete da mulher desconhecida que se instaura uma fissura na própria ordem desenhada por ele e o acaso; de uma impressão, pelos gestos que empreenderá ao longo dessa viagem, exercício maior até que apenas compilar dados de pessoas famosas, essa busca pelo desconhecido se tornará uma constante. É necessário pensar que o aparecimento do verbete da mulher desconhecida refaz a própria relação do sujeito com esse mundo de simulacros. Perde-se a imagem, a sombra, o aparente, o que necessitava de nomear. E o que ganha pulsão é a palavra. Isto é, instaura-se uma subversão: se antes, o trajeto se dava da imagem para o nome (com o recorte das figuras famosas), agora o trajeto é o contrário. Diante da palavra, o sujeito necessita redizer o real, busca não sua representação mas o representado.

Além do que, a situação comunga com outras grandes decisões tomadas mais por impulso do que pela gesta de um caso pensado. A descoberta da mulher desconhecida alcança o limite de acentuar seu estado de sujeito das margens, afinal ele está deslocado da mesmice das formas e as consequências de seus atos têm implicações severas não apenas na sua vida, mas na ordem externa das coisas, sublinhando o pensamento de que as mudanças individuais são tão importantes quanto as coletivas para se pensar sobre outra estrutura do mundo daquele que assim busca. Ao que parece, as reformulações das fronteiras do eu têm implicâncias numa coletividade, ainda que nesse espaço de *Todos os nomes* os abalos sejam insuficientes pela ausência do que poderíamos chamar de coletividade. Mas, como se um efeito dominó, produzirá outras cadeias de forças para uma revisão das formas de ser e estar no mundo daquele que assim busca. Uma dessas primeiras transformações do Sr. José é uma atitude de desenvoltura mais convincente perante a vida cuja implicância se reflete no próprio tom da narrativa: mesmo com a permanência do zelo pela minúcia e pela reflexão, o fluxo das atividades desenvolvidas pela personagem agora do lado de fora da vidinha medíocre que leva desde sempre, imprime na atmosfera amarelecida da diegese o tom aproximado ao das narrativas de detetive (cf. SANS, 1999); logo, pela intensificação da ação, é outra a sua dinâmica. A

descoberta do verbete e o nascimento do interesse em saber sobre a figura que aí designa faz com que o Sr. José assuma a “missão” por descobrir essa mulher desconhecida revelada ao acaso –

Contentou-se pois com olhar as janelas da casa onde a mulher desconhecida vivera quando jovem, e, para entrar bem na pele de um investigador autêntico, imaginou vê-la sair com a pasta dos livros para o colégio, caminhar até a paragem do auto-carro e aí esperar, não valia a pena ir-lhe no encalço, o Sr. José sabia perfeitamente para onde ela se dirigia, tinha as competentes provas guardadas entre o colchão e o enxergão. (p. 152)

O Sr. José se confunde então com a tradicional figura do detetive, mas é somente *pastiche*: desenvolve-se nesse itinerário toda a natureza de efeito-causa e de dedução e todo esse exercício não é uma tarefa independente da personagem, mas *produzida* pelo caráter especulativo do narrador diante do andamento das situações. É bem verdade que não se apruma agora uma história de polícia e ladrão e a grande diferença entre um texto do gênero e o romance está no fato de que a pessoa a quem o pretense detetive se dedica buscá-la não sabe dessa procura e ele próprio não traz consigo a certeza de querer encontrar com o motivo de sua investigação ou mesmo teme esbarrar com ele. A assertiva nos permite, sem o uso demasiado da imaginação porque a estrutura romanesca assim prova, ser este também uma forma-pastiche do gênero – consideração pensada a partir do conceito de que o policialesco não se reduz às narrativas que trazem como fio condutor de seu enredo as diligências de um detetive tomado pelo interesse de descobrir os autores de um crime através de uma série de aventuras. Este Sr. José – mesmo sem a credencial do detetivesco – buscará como se assim a possuísse (e ele usa de outras credenciais) resolver o mistério instaurado desde o acaso do verbete da mulher desconhecida. E nesse percurso a personagem está submetida à mais diversa sorte de peripécias.

Voltemos à cena daquele diálogo imaginário entre o Sr. José e o conservador. Embora a conversa não tenha passado de uma fantasia de sua cabeça, as ações, se também não se passaram da igual maneira como foram narradas, se constituem na primeira saída da personagem numa tentativa de localizar a mulher desconhecida – mistério sobre o qual toda narrativa se labora para dar conta. Tomado pelo impulso, que a princípio se firma como mera curiosidade, ele vai à casa onde a personagem de sua busca nasceu e apesar de rondar o edifício não chega a ir ter na campainha. O primeiro contato de experimentação do mundo fora de casa e da Conservatória não lhe serviu de outra maneira que uma ampliação de suas faculdades imaginativas para elaboração dos traços iniciais

pelos quais possa antever uma imagem do que lhe é desconhecido. E a busca, então, muito próxima de outras vividas na literatura saramaguiana – em *O conto da ilha desconhecida*, ou em *A jangada de pedra*, apenas para citar dois exemplos de narrativas cujo tema é tornado metáfora sobre o desvelamento de outras formas de alteridade e de reflexões sobre os jogos de elaboração subjetiva – não é um itinerário de forma simples; porque não se trata apenas de tornar visível o invisível ou real o imaginado, os sujeitos saramaguianos são tomados por uma necessidade de palmilhar o que lhe é desconhecido numa tentativa de reinventar também suas trajetórias, como se a busca pelo desconhecido só tivesse sentido se vivida como tal, com poucas coordenadas e muitas incertezas ante o *porvir*. Assim, o primeiro contato do Sr. José com o que poderia ser a mulher desconhecida causa-lhe de imediato uma angústia – “sua busca teria terminado, estupidamente terminado, no próprio momento em que deveria começar” (p.47).

É tomado pelo medo de retornar ao de antes – aos “recortes de jornais, fotografias, notícias, entrevistas, como se não tivesse sucedido nada” – que outra mudança se processa nesse exercício de reelaboração do sujeito com o mundo: uma estabelecida tomada de decisão de fugir das condições que sempre lhe obrigaram a ser como é. Mas, a decisão tomada pelo Sr. José em saber da mulher desconhecida, primeiro gesto de saída do mundo no qual se manteve preso por largo tempo, jamais o fará retornar à forma de antes – “Só porque vivemos absortos é que não reparamos que o que nos vai acontecendo deixa intacto, em cada momento, o que nos pode acontecer” (p.48), afirma a consciência angustiada da personagem. O inusual, o acaso, não são, assim, manifestações acabadas que vêm de tempos em tempos e nos escapa. A existência se preserva pela ação contínua do que não alcançamos. Esse primeiro impulso da personagem em direção a uma fuga da resignação, se constitui da tentativa entre avançar pelo desconhecido a ver até aonde tudo lhe poderá levar ou voltar à vida de antes:

Como se a conversa não lhe dissesse respeito, o Sr. José revolvía-se na cama sem poder entrar no sono, Se a mulher é a mesma, repetia, se depois disto tudo a mulher é a mesma, rasgo o maldito verbete e não penso mais no assunto. Sabia que estava só a tentar disfarçar a decepção, sabia que não suportaria regressar aos gestos e aos pensamentos de sempre, era como se tivesse estado a ponto de embarcar a descoberta da ilha misteriosa, e no último instante, já com o pé na prancha, lhe aparecesse alguém de mapa estendido, Não vale partires, a ilha desconhecida que querias encontrar já está aqui, repara, tanto de latitude, tanto de longitude, tem portos e cidades, montanhas e rios, todos com os seus nomes e histórias, o melhor é que te resignes a ser quem és. Mas o Sr. José não queria resignar-se, continuava a olhar o horizonte perdido, e de repente, como se uma nuvem negra se tivesse

afastado para deixar aparecer o sol, percebeu que a ideia que o despertara era enganosa, lembrou-se que do verbete constavam dois averbamentos, um por casamento, outro por divórcio, e aquela mulher do prédio estava de certeza casada, se fosse a mesma teria de haver no verbete um averbamento novo de casamento, embora seja certo que às vezes a Conservatória se engana, mas nisso o Sr. José não quis pensar. (p.48-49)

As construções simbólicas do narrador para a ainda gênese do desenvolvimento impreciso dessa rota do movimento de busca cumpre um certo propósito para além da ampliação da diegese ou um demorar-se mais atentamente ao modo ensaísta sobre o fazer da personagem, que é o de pensar sobre uma fatal determinação das buscas; buscar no indeterminado o desconhecido, ao invés de mover-se pelo império da determinação e da certeza, poderá levar a personagem ao pior de toda trajetória: a uma angústia demolidora, se chegado ao fim e não der com aquilo que procura.

A busca a que se dedica o Sr. José é uma abstração sobre uma abstração; até que sejam apuradas as feições físicas desse ícone, feições que são produzidas por outras casualidades, outras transgressões, outros itinerários e pela relação com outros sujeitos abrigados na teia da personagem; é um exercício de fuga do casual: tecer e tecer-se quando se coloca em face de outros indivíduos, os de fora do mundo fechado da Conservatória e da sua coleção de famosidades, que são os moradores da casa onde nasceu a mulher desconhecida, a senhora do rés-do-chão direito e seus vizinhos, a direção da escola onde esteve para o furto de novos verbetes sobre a personagem de sua busca, a leva de anônimos pelas ruas da cidade, os familiares da mulher desconhecida, os funcionários do Cemitério, além do exercício de escrita de um diário no qual compõe para si um registro detalhado sobre o andamento das investigações.

A busca supõe um movimento de ida e volta que coloca em trânsito a noção de identidade para ambos os polos dessa viagem: a outra margem, a mulher desconhecida deixa de ser assim e se constrói como realidade à medida que se torna ideia fixa na cabeça do Sr. José enquanto ele próprio pretende recuperar seu lugar no mundo ou ter propriedade acerca de si, muito embora não se realize para nenhum dos dois o que chamaríamos por *plenitude do sujeito*. Este é sombra, ideia, desconhecido, fronteira, esboço fragmentário, nome num extenso labirinto. Na atual conjuntura, perdemos a possibilidade de tratar a existência como uma plenitude autêntica. Como as buscas desenvolvidas pela personagem, existir se constitui num rito de transgressões, numa leva de rupturas, produtos de uma profunda transformação histórica pautada numa subversão no campo dos saberes e dos valores em face do passado recente.

4. O Sr. José diante da esfinge ou perceber-se nas coordenadas do percurso

Uma vez aqui, é necessário responder algumas questões acumuladas ao longo desta leitura acerca das diversas vias de figuração do sujeito no romance saramaguiano. A primeira delas é por que essa personagem não terá se decidido por uma via mais fácil para o desenvolvimento de sua busca, pergunta que se elabora no interior da própria narrativa e se constitui, por vezes, numa estratégia metatextual; depois, o que representa, desde o início desse trajeto, a escrita de um diário; e, por fim, quais implicações tem a presença constante do corpo como espaço onde se inscreve os percalços dessa busca. A resposta da primeira questão reafirma as relações da personagem em *Todos os nomes* como figuração sobre sujeito. As duas indagações seguintes dialogam com essa primeira uma vez que tomaremos a escrita do diário como exercício de inscrição do sujeito na história e o corpo como registro antropológico no qual se enuncia as marcas de um mal-estar do sujeito na contemporaneidade.

A primeira questão pede um retorno aos meandros da compreensão luckasiana sobre a qual comentamos na primeira parte deste estudo; a que vê o romance como “a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia”; isto é, “a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação” (LUCKÁCS, 2009, p.71). Fora os perigos apresentados pelo pensador húngaro a partir dessas considerações, perigos que estão alinhados a uma crise das representações no romance, no seu tempo, pelo advento da descrição sobre a narração, interessemo-nos pelos termos da *resignação subjetiva*, como compreensão do que afirmamos ser a personagem contemporânea *figura* cujas fronteiras intentam alcançar os modos do homem ser e estar no mundo. Assim, só para puxar novamente o fio que tecíamos acima, o idioma de uma crise do sujeito e da instituição de sua fragmentação como produto de uma nova maneira de habitar ou relacionar-se com o mundo, por exemplo, se apresenta materializado nas vivências dos indivíduos da ficção; esses figuram como uma obsessão do romance desde sempre e por isso não podem estar meramente dissolvidas no interior de uma crise da narrativa tal como quer Raymond Williams (2002) na leitura comparativa entre os romances de Tolstói e de D. H. Lawrence ou mesmo o próprio Lukács (2010) que melhor desenvolve os perigos acerca das considerações que acima dissemos na rica leitura dedicada a pensar as formas romanescas do autor de *Anna Kariênina* e de Émile Zola.

É nesse itinerário que se inscreve a escolha pela via que não a comum experimentada pelo Sr. José em *Todos os nomes*. Personagem colocada entre o lugar da tradição e o da modernidade, sua construção tanto dialoga com as faces do herói desencantado do romance moderno desde o *Dom Quixote*, de Cervantes, como recupera os traços do herói na epopeia clássica, embora, diferentemente, da *Odisseia*, por exemplo, o indivíduo não é mais, como dissemos, representação de uma coletividade e nem se constitui pelos grandes feitos. O que o aproxima do herói clássico é tão somente sua tomada por um itinerário cuja via comum é colocada à margem para que apenas sua decisão tenha sentido; pesamos, é claro, no desvio que Ulisses faz no seu retorno de Troia a Ítaca. O Sr. José, afinal, sabe do itinerário imediato para responder à sua busca, mas se dedica a outros percursos; aquilo que o narrador perscruta encontra-se não no destino, mas no andamento da peripécia. É que desde o contato com a finitude, a vida é, para o homem, a eminente derrota. Contra ela, a única coisa que lhe resta desse destino inescapável, é tentar compreendê-la. Eis a *razão de ser* do Sr. José.

Entre aproximações e distanciamentos, também a busca exasperada pela mulher do verbete pode ser lida enquanto pastiche da viagem e dos grandes feitos do herói clássico (cf. observa Adrián Huici, 1999). Afinal, o texto literário deve ser compreendido, em grande parte, como agente simultâneo entre os signos e o imaginário do passado e as representações de uma realidade da qual se apropria através da mediação entre o real possível e o real imaginado. Ao contrário do texto clássico, cuja determinação se dá apenas pela fixidez da forma, a decisão aparentemente contraditória do Sr. José é construída no interior de uma série de questões que ora recupera o tempo igualmente contraditório no qual a personagem está metida, e é daí que parte toda série de conjecturas da leitura aqui elaborada, ora obedece a um propósito narrativo que é o de instalar a tensão ficcional e expandir a ação e permitir-nos observar o mundo como uma redoma onde o sujeito, em constante luta com suas fantasias, perde-se entre suas próprias escolhas. Se no épico clássico, toda perquirição é exercício de questionar pela razão a força do homem perante os limites imposto pelas forças divinas, aqui, tem valia o conceituado por Adorno (2003) como *epopeia negativa*. Todo esforço construído desde o exercício de saída do Sr. José do sistema no qual vive aprisionado não se reveste de nenhuma grande causa ou motivo coletivo; suas ações se constituem numa ordem de atos cuja significação só alcança valia para o seu cotidiano uma vez ser as responsáveis pela alteração da sua rotina doméstica; isto é, trata-se de um movimento individual cuja força não impede que

signifique, de individualidade em individualidade uma rede coletiva desse outro tempo, marcado não pela unidade mas pela dispersão das formas.

A título de não cairmos em contradição, é necessária uma ressalva acerca dessa postura da personagem, visto que sua posição – e a decisão por uma via que não a comum, atesta isso – meramente não o limita às condições conceituais elaboradas por Gouveia (2010) sobre essa terminologia adorniana; afinal, para o estudioso, nos romances do século XX, as personagens, além de não se identificarem com a coletividade, não têm o respaldo absoluto de ninguém, estão condenadas a um isolamento quase absoluto, do qual não conseguem sair, não têm quaisquer perspectivas de futuro e sequer conseguem produzir alguma mudança significativa na sua rotina comum; essa constatação encontra uma profunda relação com o sujeito em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes, mas e no caso da personagem saramaguiana? Essa busca, longe de significar uma reviravolta nessa cartografia da negatividade, é apenas uma maneira específica de observação que, no interior da rotina, há os que não querem (e lutam para tanto, ainda que luta vã) ser tragados pelo isolamento e nem está submisso à confortável alienação diária marcada pela rotina. Enquanto Maria Clara prefere isolar-se do mundo e ver o que se passa nele como ilusão (o que também deve ser interpretado como um gesto de recusa), o Sr. José prefere explorá-lo não somente como amontoado de sensações mas como espaço onde podem ser processadas as mudanças necessárias para o indivíduo ser e estar no mundo. Renunciar não é uma vitória sobre a miséria da existência, mas um acovardamento diante da realidade. E isso não se verifica nem na literatura saramaguiana, nem na de António Lobo Antunes. Ao isolar-se, Maria Clara não quer tomar partido sobre as coisas, mas, silenciosamente, como o Sr. José recuperar sua própria história com os cacos que ainda consegue alcançar. É bem verdade que não dá para se estabelecer uma relação de valores entre um e outro modo; é da natureza do romanesco dizer a realidade pela diversidade das lentes que a captam e enformam. O que varia aqui, portanto, são apenas os modos de figuração: num caso, o trabalho do romancista é o de oferecer uma leitura sobre as conjunturas que determinam os modos de ser sujeito; em outro, além disso, anseia uma motivação dos indivíduos em face dessas representações.

No caso do Sr. José se processa um apelo dos sentidos tal como a postura do herói na epopeia clássica primava pelo exemplo uma revisitação aos valores da tradição e da coletividade. Que tais representações sejam acusadas de bolhas da utopia num mundo profundamente desencantado não faz sentido; trata-se de dizer de outra maneira acerca das pluralidades da existência. Se na epopeia clássica, a posição do herói, apesar de sua

mobilidade pela ação está relacionada com o que Bakhtin em “Epos e romance” (2010c) chama de passado absoluto da forma – isto é, todo o desenvolvimento da ação está condicionado por um passado que é permanência como se o tempo fosse uma unidade absoluta visto uma não-evolução na forma do herói –, no romance contemporâneo, o caráter do inacabado se constitui pela relação com a fluidez do presente e a incerteza do futuro. Quer os sujeitos estejam condenados à monotonia da existência quer estejam movendo-se em busca de não se corromperem pelas intempéries do próprio modelo social onde estão imersos, não se verifica, por mais que haja uma dominante da ação, uma *ressignificação* da unidade subjetiva. De qualquer maneira, o tempo designado por este romance é, por tudo o que dissemos, o do vazio e do desencanto, ao qual pertence a inviabilidade de retorno do sujeito à sua forma total, ainda que esta tenha sido lida pela literatura sempre como *em crise*. Na leitura sobre a personagem Maria Clara, de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, encontramos a compreensão da forma mais significativa sobre o sujeito na contemporaneidade: a de Dionísio desencantado (cf. BIRMAN, 2005). O Sr. José também o é. Ele e a personagem de António Lobo Antunes integram-se à extensa tradição de figuração no romance sobre o tema; são habitantes de um mundo regido por outras forças de compreensão que não mais as do mito, ao menos não mais com a força explicativa da realidade.

A não aceitabilidade por parte da personagem da via comum na empresa de sua busca não é apenas um gesto proposital de infração da ordem dominante, mas um exercício outro de poder contra o poder, tampouco sua contraposição ao sistema será algo fadado ao fracasso ou inútil deveras, mas trata-se de um modo de dizer acerca da destruição e reconstituição dos jogos de poder e dos valores dado sempre nas ações construídas à surdina. Será isso refletido naquela guinada pela ação que este romance alcança em oposição às formas mais ousadas da vanguarda que buscam pela ruptura melhor servirem à representação mimética da retração do sujeito a partir do século XX, como é prática na produção romanesca de um ciclo de romances ao qual não é possível filiar José Saramago, ao menos quando o assunto for a destinação dos temas e as formas de percepção da realidade histórica do homem. De todo modo, o que as diferenciam (uma e outra forma-romance) são os modos de construção das figurações dos sujeitos na contemporaneidade e o que os aproximam é estarem situados numa mesma situação discursiva: a de compreensão de uma desposseção da unidade do sujeito no contexto a que vimos denominando como tempo dos paradoxos terminais.

Não querer pensar sobre outras possibilidades – mais viáveis, até – para a busca é um gesto de rebeldia, uma postura de oposição à via comum que instaura outras ordens no minguado campo das existências. Aqui reside o limite de proposição desta literatura. Se há na obra saramaguiana ora analisada uma preocupação sobre o crescente acomodamento das massas, uma das luzes nesse breu, reconhece a narrativa, está na ação ainda daquelas consciências individuais que teimam, ao modo do Sr. José, em lutar por sua existência no mundo. A ação tem um caráter essencialmente positivo: ela é engajamento entre os homens a fim de que tenham uma consciência além de sua vida presente. Como Lukács (2010), que ainda reconhecendo a impenetrabilidade do sujeito no mundo burocrático não pode visualizá-lo destituído da responsabilidade em sê-lo um motor para a revisão da história, assim se forma a compreensão de José Saramago sobre a construção dos sujeitos na sua ficção.

A atitude do Sr. José desde ser tomado pela curiosidade de saber quem é a mulher desconhecida, por mais que não consiga alterar muita coisa, é a de sempre não se prender mais ao passado como força opressiva, mas movimento incessante na refiguração do presente; se no fim do trajeto ou na simples visão da impossibilidade de construir sua busca, o sujeito teme pelo retorno aos tempos de submissão, o *eu é já um outro* capaz de reiniciar *ad eternum* todo o percurso de busca, mas sem jamais ser o mesmo. Compreendemos que seja a falta de perspectiva da humanidade, pela universal do tema, a matéria que a narrativa saramaguiana de *Todos os nomes* busca atacar e não ser uma mera representação sobre crise do sujeito mas a aposta numa saída dessa redoma. Isto é, a crise do individual é uma crise do coletivo; e se o coletivo é formado da coleção de individualidades, é pelo sujeito, seu modo de ser e estar no mundo, que deve vir algum anseio de mudança; anseio por uma nova condição histórica para além das vias comuns, da aparência, daí sua fuga do recolhimento ou o agouro que isso lhe representa toda vez que lhe passa pela consciência o estágio anterior ao da busca.

É nesse sentido que se situa a inventiva do Sr. José em, desde o início de seu itinerário, registrar tudo numa espécie de diário. O gesto da personagem é mais um roteiro nesse trajeto que se reveste do mesmo sentido por uma tomada de consciência de si e via de construção de outra forma de ser e estar no mundo. No romance em análise, a escrita do diário se constitui, pela criatividade que o gênero representa, uma apropriação de sua própria história como força motriz de enfrentamento a reproduzibilidade das formas, representado, claro está, pelo mero exercício de cópia das fichas dos arquivos da Conservatória e o mesmo gesto para composição de sua coleção de dados dos famosos.

Se o refluxo para a interioridade, que se constitui numa tentativa de avaliar uma posição crítica sobre uma autocompreensão, é investida inútil, então é necessário superar o pensado e registrar o vivido como ação de ruptura com o silêncio e a possibilidade de revisão da história. É também via pela qual a reflexão pode servir à força do pensamento na resolução dos problemas que entravam o desenvolvimento da viagem em busca da mulher desconhecida. Ou, como quer o próprio José Saramago, autor de uma leva de títulos do gênero, “Escrever um diário é como olhar-se num espelho de confiança, adestrado a transformar em beleza a simples boa aparência ou, no pior dos casos, a tornar suportável a máxima fealdade” (SARAMAGO, 1997, p.9); “Um diário não serve apenas para dizer quem é, mas como uma necessidade de juntar sinais que me identificam um certo olhar sobre mim mesmo” (SARAMAGO, 1997, p.10). Eis, então, sem entrar no mérito da questão, dois componentes recortados por Paul Ricouer (1997): a unidade do eu se constitui de diversas esferas da existência e não é sua construção a variável de mundos vividos ou de trajetos do sujeito *por* mundos, mas um exercício de contínua especulação entre o historicizado e o ficcionado. Notamos que tal exercício rompe com a posição contrária dos termos e o binarismo das formas. O sujeito é trânsito.

Assim, como não pensar na escrita do diário como uma forma de o sujeito revelar-se, fazer e desfazer-se como texto, uma malha extensa, composta de nuance diversa e diferentes intersecções, pontos e linhas, uma ampla tessitura tapetando-se ao infinito conforme sugere Roland Barthes em *O prazer do texto* (1987). É um exercício de interpretação de si por si mesmo. Nesse processo, o vivido se mistura com a fabulação e desempenham o itinerário de jogo através do qual se revela o eu-escritor, a personagem de sua busca e o percurso empreendido pelo *herói*. Essa escrita é saturada de uma linguagem afetiva, reflexiva, tomada por emoções que não servem ao modelo estabelecido de comunicação (apenas consigo mesmo) e está fora da objetividade racional, porque é uma escrita simplesmente para a vida, parafraseando o pensado por Claude Dubar (2009) sobre as *formas de expressão das subjetividades*. A escrita do diário recria o vivido sob a égide de outro discurso que não o consagrado oficialmente – como o é o das fichas em que anota os dados dos registros nos arquivos da Conservatória e nas fichas de sua coleção. Instala-se aqui uma sutil diferença entre ser escriturário e ser escritor, ainda que ambos sejam gestos de processamento da escrita que atravessam toda a narrativa de *Todos os nomes*.

Conforme sublinha Koleff (2009), o escriturário é um mero sujeito dado à incumbência de copiar informações que tenham um correspondente direto com o mundo

externo. Em se tratando do mundo do Sr. José, o dado escrito está a serviço de manutenção da ordem, de redução da existência à ordem do registro sem qualquer interesse pelo adereço do imaginado. A escrita exerce aí uma função pragmática; está circunscrita a um modelo estabelecido de reprodução, mera compilação, sem questionamento do poder de igualação porque os indivíduos são tomados. Nesse sentido, ganha forma o que a princípio o Sr. José não compreende: o dito pela senhora do rés-do-chão que vê nele alguém que está numa condição superior ao do seu chefe. Enquanto o conservador tem o poder de saber os dados de todos, os dos vivos e os dos mortos, tal como a Conservatória, o Sr. José desenvolve o interesse de ultrapassar a superficialidade da forma ou a ordem mecânica da mnemotécnica ao buscar saber sobre a história da mulher desconhecida. Chegamos assim a outra via que amplia nossa compreensão acerca da decisão incomum da personagem em se guiar por um modo particular de busca pelo ícone de seu verbete: o de não se aproximar do real pela aparência, mas pelo que, na ausência de designativo melhor, denominaremos de *essência* do sujeito – desprezando pelo termo qualquer aprofundamento filosófico que ele nos exija.

O escritor, ao contrário do escriturário, é um criador de mundos imaginados (ainda cf. observa KOLEFF, 2009) que, mesmo em referência com o vivido tem a liberdade de alterar através de uma postura estética que diferente da ordem do texto das fichas de dados tem vias diversas de se constituir enquanto texto. Mesmo que ambos sejam produzidos pelos mesmos materiais, o processo de composição das formas atende a regras próprias. Entre a ficha que cataloga e ordena a informação e o caderno, em que se acumulam as anotações, produtos da experiência e da impressão sobre o mundo, há, como se vê, uma larga diferença que não se pode medir pelos mesmos instrumentos que legitimam uma e outra prática. Para a ficha as noções estão sempre implicadas numa relação de exatidão, objetividade, precisão, confiabilidade. A ficha se trata de um texto pronto guiado apenas pela compilação da informação correspondente. Para o diário, tudo pode ser subvertido, se conduzir por uma lógica própria cujo interesse é o de passar para adiante uma intenção, um desejo, uma motivação, tudo fora de uma ordem do preestabelecido; podem conter desde as trivialidades do cotidiano até as reflexões suscitadas por um fato novo, uma visita, um pensamento, um itinerário diferente, um rasgo da memória, aquilo que lhe vem de ocasião, ou como recupera o narrador de *Todos os nomes*, “o andamento da busca, os encontros, as conversas, as reflexões, os planos e as táticas duma investigação que se anunciava complexa” (p.74). Isto é, uma das suas características vem precisamente de pela escrita o autor viver também com a imaginação os lances de sua busca.

Além do que, tal como observa Koleff (2009), ambas se distanciam por uma linha diferencial entre o público e o privado: o primeiro gênero, pelo caráter objetivo que assume, se presta ao mero papel de informar aquilo que está à superfície e, portanto, é forma impessoal, ao alcance de qualquer interessado em consultar o escrito; o segundo se filia a um eu escrevente, o único responsável pelas informações redigidas – é, por isso, um texto dependente do gesto igualmente criativo de interpretação e análise da parte de quem o lê e alcançá-lo pode significar a aproximação com a instância secreta do escrevente, visto que pode abrigar em seu interior uma ou outra privacidade do autor, o que satisfaria o desejo de qualquer interessado em especular sobre o microcosmo do eu, uma vez que se fechando em suas linhas, operando na surdina, o autor, por breves instantes, sente-se senhor exclusivo de suas particularidades e pode desfrutar de revelar uma ou outra razão de suas pulsões.

De qualquer modo, o diário como obra de um narrador voltado para as suas peripécias cotidianas, se configura numa admiração narcísica e daí mais que justificada sua presença como elemento do individualismo a que os sujeitos estão condenados. Sua escrita, ao passo que atesta uma libertação da ordem a que está submetido, é ainda um gesto de desnudamento do sujeito para melhor se conhecer ou dar-se a conhecer sem a aparência com que se reveste diariamente. Quando o Sr. José anota alguma ocorrência no diário ele atribui um sentido que sempre é ultrapassado, dada a natureza polivalente da palavra, sempre carregada de uma fonte inesgotável de saber. A existência se constitui em devir como as operações de escrita e interpretação do escrito.

Como observa Koleff (2009), quando o conservador consulta o caderno na empreitada de investigação dos atos insuspeitos do Sr. José, outra busca conduzida à surdina da própria narrativa, o que faz é se beneficiar do poder pela apropriação da informação e cumprir uma violação da privacidade, daquilo que se constituía uma oposição ao dado público. No entanto, mesmo que se trate de uma leitura de censura, vista pelos olhos de uma posição ao mesmo tempo da ordem e do autoritarismo, o diário será instrumento de uma ruptura entre o silêncio da autoridade e o silenciamento do assujeitado e matéria que propicia o início de outra busca. É graças aos apontamentos de “boa redacção e propriedade de linguagem” que o conservador pode seguir regularmente todas as atividades de investigação do Sr. José. Esse encontro entre as duas personagens mediado pela escrita do diário atesta para um retorno ao ponto de origem. Apesar de se desenvolver numa ordem direta, os acontecimentos da narrativa apontam para uma circularidade da história, como se preso estivéssemos a um movimento de mesmidade das

formas. Agora, antes de pensar estarmos numa sala de espelhos, cujas imagens são ecos incessante e insistente de uma mesma imagem, o retorno a origem assinala um recomeço, que é nisso que se constitui a existência, sempre ida e retorno cuja busca seguinte nunca é mais um movimento sozinho de um indivíduo.

É significativa nessa compreensão, a atitude, antes do encontro, do conservador em instituir um retorno à ordem primordial dos arquivos na Conservatória ficando os dados dos mortos, de então, junto aos dos vivos, sem separação. Depois, quando é de se esperar uma punição ao Sr. José pela série de infrações cometidas ao longo de suas buscas, o que o conservador propõe é, corroborando com a nova organização da Conservatória, “Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento” e depois “colocá-lo no ficheiro dos vivos” estendendo assim a possibilidade de sua existência no mundo dos vivos. Isto é, a escrita finda por se estabelecer como o início de outra leva de corrupções da ordem estabelecida num claro gesto de que a subversão é necessária para a refiguração dos modelos acabados. Trata-se de um processo lento, porém afigura-se como uma possibilidade de se propiciar uma renovação sobre a relação eu-mundo, eu-outro, forças-motrizes para o *funcionamento* da história, embora, tudo, por mais irrisório ou complexo que seja, não resiste para a eternidade, é corroído pela ferrugem do tempo e pelo ácido das ações de outros sujeitos. A escrita, outro itinerário dessa busca do Sr. José, é uma tarefa pela qual ensaia o não apagamento da memória, a ruptura com o traço mecanizado do arquivo, ou registro de um traço sobre sua existência para além do fichado nos arquivos da Conservatória; é uma maneira de ser ponto de relevo na história. Esse esforço e suas coordenadas estendem-se sobre o mesmo gesto de Maria Clara em *Não entres tão depressa nessa noite escura*; a personagem antuniana tem sua existência igualmente mediada pelo gesto da escrita do diário. É conveniente pensá-lo como um espaço de experimentação do eu sobre a realidade e uma tentativa de diálogo entre essas duas unidades, na atual conjuntura, cada qual fechadas e impenetráveis; pela escrita do diário revela-se o tangível sobre as *fragilidades* do sujeito e seu drama ante o mundo.

Como a busca, a escrita é também um ato corpóreo. No caso do diário o escrito se instaura como arrebatamento da consciência e do sujeito na construção de um itinerário por meio do qual possa se apoiar; itinerário que é de aprendizagem e elaboração de novas significações para os sentidos então adestrados aos movimentos firmes do poder, o que não se atém ao desvio, mas se revela sempre estrutura, situação e perspectiva já dadas. Como ato corpóreo, a busca e a escrita se constituem em modos de refiguração, outra via

de poder a lançar o indivíduo noutra direção que não a previsível. A imprevisibilidade, aliás, parece se constituir numa marca estilística da literatura saramaguiana, visto que os indivíduos estão sempre em estado de permanente luta depois de tomados pelo efeito da casualidade. A escrita dentro da escrita se firma como ato de apreensão das causalidades; é, portanto, movimento de transgressão, usurpação do real por meio do imaginado.

Em *Todos os nomes* o diário é fala que se realiza, é silêncio que se mostra. É uma operação guiada pela necessidade de singrar novo horizonte nesse mundo de disfarces, reacender outros reflexos na alvura das formas. O ponto mais alto da existência é ainda a perspectiva de olhar não como o mero propósito de ver, mas ver como *reparar* conforme sugere a morfologia da visão em Saramago, outra obsessão de sua literatura ou tema privilegiado de sua obra, a ponto de servir de motivação de todo um romance (*Ensaio sobre a cegueira*). A instância do olhar – como analisaremos mais adiante – é uma via clara de que a literatura saramaguiana ao privilegiar o tema do sujeito quer compreendê-lo não somente pela sua singularidade mas pela relação que constrói com o mundo a partir de uma reforma da visão sobre si e o seu entorno. O diário, nesse ínterim, se constrói não apenas pela relação direta com o mundo das coisas, mas como um modo de olhar que toca no aparente e como ele atua no mundo, diante da vida e da morte, e por isso seu efeito de modificação do estabelecido, ainda que imperceptível para a ordem dominante ou para os outros sujeitos. Ao mesmo tempo é registro sobre a tarefa sisífica em não sucumbir diante do polimorfismo da estrutura com a qual se relaciona.

O corpo não participa desse processo apenas como estrutura que se relaciona fisicamente com as ações da busca ou subterfúgios da escrita. Nele se inscreve, como uma caixa de ressonância, os motivos externos de seu tempo. “Na figura do corpo está a escala do mundo”, reza um verso do próprio José Saramago. E este Sr. José é pura representação desse tempo de sobrevida do sujeito no degredo da existência. Sua institucionalização, por exemplo, é mero elemento numa crise ainda mais ampla e complexa. O tempo dos “homens ocos”, expressão cunhada de um poema de T. S. Eliot sobre o excesso e o vazio do excesso ou sobre a submissão do homem pela novidade – o novo tornado maneira de culto, fetiche, outro deus num mundo sem deus. Como caixa de ressonância de tudo, o corpo, matéria física, morada do ser e ponto primeiro sobre o qual repousa olhar comum dos que ouvem falar sobre o sujeito, se apresenta nessa contradição de excesso-vazio, à maneira desse elemento ora analisado, como estrutura disforme; ora visto preso à contínua necessidade da alta performance, que a consciência sempre repete de si para si a ordem de ser sempre melhor ou de que muito ainda falta para melhorar; ora, por essa cobrança,

que uma coisa está interligada a outra, se vê atacado pela fragilidade nervosa, o medo tornado fobia e o corpo tornado marcado, doente.

Fora todos os sintomas psíquicos, sobre os quais mencionamos e que atestam isso que agora dizemos, é conveniente reiterar essas considerações pelas consequências do largo esforço empreendido pela personagem em arrombar a escola de onde retira outros verbetes que servirão de peça para ampliação do retrato da mulher desconhecida: “O Sr. José sentia dores pelo corpo todo, exemplo, devia ter os joelhos esfolados, talvez em sangue”; “Os ferimentos dos joelhos não pareciam tão maus quanto chegara a supor, as esfoladuras eram superficiais, ainda que dolorosas” (p.95-96); “Não aguento mais, pensou, e sem poder conter, de pura exaustão nervosa, começou a soluçar, um choro desatado, quase convulsivo”; “percebia-o agora, era como se estivesse a ressumbrar água, como se todo ele não fosse mais do que um esfregão torcido, sujo o corpo, magoado o espírito, e ambos infelizes” (p.99); “despiu a camisola e as cuecas, descalçou as meias, depois envolveu-se na manta como se quisesse fazer com ela uma segunda pele, e, enrolado como bicho-de-conta, deixou-se afundar na escuridão do gabinete” (p.100); “Vestiu as calças e sentiu-se outro homem, porém não tanto que o fizesse esquecer o mal-estar generalizado do seu pobre corpo.” (p.102); “Doía-lhe todo o corpo, como se o tivessem rolado, batido e sacudido, doíam-lhe os músculos, doíam-lhe as articulações” (p.123); “o Sr. José tremia como se estivesse com uma ataque de sezões, ao ponto de fazer abanar a cama de ferro em que jazia, porém o tremor, irreprimível, não era da febre que vinha, mas de uma espécie de pânico, de total desnorte do espírito” (p.127-128); “Olhava as velhas peúgas passajadas que trazia postas, as calças sem vinco um pouco subidas, as canelas brancas e magras, com raros pêlos” (p.271). A personagem em questão não é só tomada por essa *falta* ao sempre interpor a idade como elemento de limitação ou vendo-se pela natureza das formas a sua própria situação de à margem, ela também se manifesta na repulsa de si como corpo frágil, situação muitas vezes apresentada pelo narrador como se risse de uma cobaia ou como se este estivesse sempre a torná-lo caricato.

Nesse ínterim, observamos como o corpo se apresenta como forma através da qual se manifestam as proporções de que tratamos por uma crise do sujeito. O Sr. José encarna um estado de permanência do estresse; o mal-estar ou uma esquizofrenia da subjetividade. Sua maior fragilidade, o medo, é revelado pelos estados do corpo durante toda a narrativa, mesmo quando, finalmente rompe a fronteira que o separa do chefe da conservatória e tem com ele um diálogo de igual para igual; é síndrome de cena sempre mediada pelo olhar do outro como um intruso, o de quem invade e perfura seus segredos mais profundos

diante dos quais ele próprio é impotente e não dispõe de instrumentos que lhes ofereça uma resposta conveniente (lembremos da constante perquirição psicológica da personagem em torno de determinada situação).

A doença, portanto, resultada de um contínuo esforço em torno de uma obsessão (obsessão que temos problematizado como uma estratégia de avanço sobre o poder de dominação e uma tentativa de renúncia a essa ordem em nome de uma individualidade), corrobora o estado permanente do sujeito: tomado sempre por uma contínua apatia, à iminência do colapso. Isto é, o corpo caricato, tornado matéria agônica, revela-se como referência sobre uma deformação do sujeito. Se a literatura saramaguiana também constrói isso pela simbologia da ausência dos nomes próprios aos indivíduos, é necessário observar pela presença do corpo deficiente como outro elemento representativo para a questão: em *Todos os nomes* é estado psíquico em afronta, mas em *Memorial do convento* é o ex-soldado maneta, em *História do cerco de Lisboa* é o almuadem cego, em *O ano da morte de Ricardo Reis* é Marcenda, a da mão parálitica, para citarmos três exemplos que logo vêm corroborar essa observação. O corpo se mostra como correlato sobre a paralisia do sujeito num mundo de negatividades.

Todo este extenso apêndice de considerações sobre algumas questões igualmente importantes no curso dessa leitura sobre o sujeito na obra de José Saramago – o desvio do comum na busca pela mulher desconhecida, a escrita do diário e a presença do corpo deficiente, elementos, por sua vez, fundamentais para a compreensão sobre as buscas – não pode ser concluído sem que se diga o que representam o estágio de dor, ora permanente (o medo, a angústia), e de sofrimento, ora breve (a tortura do corpo na série de ações de arrombamento e furto dos verbetes da mulher desconhecida na escola); tais elementos coadunam nas significações do que temos qualificado de ser esta personagem de *Todos os nomes* figuração sobre o *mal-estar do sujeito na contemporaneidade*.

A dor se configura num “traço insofismável e inconfundível pelo qual o sujeito se confronta com o mal-estar de hoje” (BIRMAN, 2012, p.138). Sentir dor e sofrer, apesar de serem formas que marcam a experiência humana desde sempre, não se constituem formas a-históricas de sentir. Concordamos com o estudioso de que o sujeito se constrói por marcas eminentemente históricas. Não se pode falar sobre uma natureza humana como uma abstração fantasmagórica, o homem é uma construção fundida nos interstícios da história, visto que é por ela que se vislumbra sobre os valores engendrados pela sociedade e são estes elementos partícipes na sua construção. Tudo isso para dizer que a dor se constitui como produto de um fechamento da subjetividade sobre si mesma, não

existindo, parafraseando Birman, em qualquer lugar do horizonte do sujeito nesse tempo dos paradoxos terminais a figura o *outro* (ou este é tornado uma abstração, uma variação imaginária, desconhecida), isto é, o outro é ausência permanente. É neste estágio que se encerra a personagem do romance em questão. A dor é, “uma experiência *solipsista*, restringindo-se o indivíduo apenas a si mesmo, não revelando qualquer dimensão *alteritária*” (BIRMAN, 2012, p.140, grifos do autor).

O “choro desatado, quase compulsivo” apresentado num dos excertos sobre o corpo sofrido é um exaspero do homem largado só no mundo, diante de uma situação maior que ele, que o abduz da plena existência; é quase uma constante no romance – “Afastou o prato, deixou pender a cabeça sobre os braços cruzados e chorou sem vergonha, ao menos desta vez não havia ninguém ali para se rir dele” (p.159), repete-se noutra ocasião. Signo dessa acentuada solidão é o monólogo, a repetição contínua de situações e de vozes como se um murmúrio diante do estágio de total penúria e desamparo em que se encontra; eis uma característica que se revela tanto em *Todos os nomes* quanto no romance de António Lobo Antunes analisado na terceira parte deste estudo. A dor se institui ainda como um ressentimento, um avivamento da culpa, do luto, da melancolia, do medo, da passionalidade em se levar pela força dos sentidos que lhe tomam quase instintivamente e o abduzem da sua condição racional.

O sofrimento, portanto, se constitui como elemento de experiência da alteridade; ou seja, é sempre em função do outro – *a mulher desconhecida* – que esse sujeito sofre. Ele se instala quando do movimento de se lançar para fora de si, de saída em busca de saber sobre quem o verbete evoca. O seu fim, portanto, se dá quando chegado o desfecho da busca, quando o outro se *realiza* como resposta a seu apelo. A tentativa de resposta do Sr. José é reerguer as bases de interlocução com o mundo, bases em ruínas pelo mero pragmatismo; é, pois, um gesto de refazer os laços da linguagem enquanto dimensão criativa, fuga da instrumentalização da palavra que, no contexto do romance, esta é sempre reduzida ao valor de coisa, isto é, só significa aquilo que é evocado, ou mesmo o que é evocado necessita integrar-se avalizado pelo escrito. Pensamos os primeiros diálogos entre o Sr. José e o conservador; mais parecidos com os jogos de lógica que uma conversa comum, visto o interesse está apenas em reiterar *preto-no-branco* o que se diz; situação que, pela leitura de Giorgio Agamben sobre o homem contemporâneo em *O homem sem conteúdo* (2013) pode ser compreendida como fenômeno de redução da *poiesis* à práxis. Vale recordar ainda que, tornado matéria institucionalizada, o sujeito move-se nesse mundo em desencanto como rubrica cuja existência sempre deve ser

provada pelo escrito. Se na abertura da narrativa o narrador aponta a pouca necessidade de uso das definições usuais do nome, o que atesta para uma dessignificação da palavra, indivíduos como o Sr. José só podem mover-se socialmente em seus papéis se autorizados pelos distintivos que os qualificam para essa ou aquela ação. Não é suficiente a verbalização da palavra, a ponto de, numa das primeiras ocasiões de sua busca, o escriturário ser interpelado ao uso de uma credencial que lhe diga de si e de suas ações enquanto investigador.

5. A busca é a razão para encontrar-se

Os atos de infração cometidos desde quando se instala as raízes dessa busca, nascida de quando o Sr. José elabora o interesse de coletar além das imagens dos famosos os dados pessoais de cada um deles a partir das idas escusas à Conservatória, são gestos de violação da ordem, tentativas de subversão do poder, cujo propósito nasce do interesse inconsciente de questionar suas estruturas. Por isso a necessidade de ser à sua maneira, porque só pela criação se é possível permitir-se ser e estar no mundo enquanto sujeito autêntico. Depois de interpretar o acaso como força que lhe convida a sair da postura insípida que ocupa como mero repetidor do lugar determinado pelo organismo social do qual faz parte, o Sr. José progride dos pequenos aos grandes gestos com vias de ultrapassar ou permitir a inflação de outras possibilidades existenciais. Ainda que tudo, se transforme em moinhos de vento contra os quais parecerá impossível progredir com sua obsessão, perdura, por sentido de não-retorno ao lugar de sempre, ou como ampliação das fronteiras de luta, um sentimento de que não é coerente parar, nem ficar à espera. Resume sua *essência* como se uma renúncia ao que é de domínio do corriqueiro em favor de que tudo não seja só fatalismo ou casualidade, de que tudo possa sempre ser erguido pelas mãos do próprio homem; há nisso, um redespertar da consciência para a ação em oposição da inércia do sujeito no mundo. Assim, se sua busca pode ser lida como uma poderosa tragédia do destino humano submetido à invisibilidade das formas, pode ser um gesto de, por uma razão ou por outra, ser forma contrária à ordem de nosso tempo.

Entre o desejo de entrar na Conservatória na calada da noite, sentar na cadeira do conservador e sentir-se “o verdadeiro senhor dos arquivos”, surrupiar os verbetes para copiá-los na sua coleção, e a descoberta do verbete da mulher desconhecida, as infrações são tímidas e não produzem qualquer efeito na ordem das coisas – a menos certa desconfiança da parte do subchefe do arquivo “a cargo de quem estava a responsabilidade do economato” e quem presencia “um gasto de verbetes e de capas de processos”, fato que o leva instituir outros rigores para acesso ao armário dos impressos, fechado a chave e aberto daquele instante só pelas suas mãos. Esse ato impeditivo do cuidado com que o Sr. José organiza sua coleção é signo de reafirmação do conservadorismo do poder ou da instituição sobre o sujeito. Mas, esses fatos menores ganham um vulto maior quando, completada a lista dos cem famosos, o funcionário transfere sua obsessão, como vimos, por esclarecer quem é a mulher desconhecida. É em busca de um nome, num claro

exercício de procura por uma identidade, que se envolve essa personagem. Sua saída reitera o mito da caverna de Platão, sair da condição de observador das sombras para ser autor de seu destino, e é responsável, a bem dizer, pela linha principal da narração. Isto é, o encontro com um verbete distinto dos de seu interesse até então é um acontecimento que começa a fazer existir a narrativa em que se funda o romance.

A busca, bem como todas as peripécias aí envolvidas, são a forma de *Todos os nomes* – o que daria uma leitura metatextual da busca como metáfora para a escrita do próprio texto diante do qual está o leitor, ainda mais quando nos confrontamos com o diário com apontamentos sobre os passos desse itinerário incorporado na própria estrutura narrativa do romance. Outros elementos reforçariam ainda essa possibilidade: o exercício de elaboração de um perfil da mulher desconhecida tomando como base o dado para construção de uma personagem e aquela possibilidade sondada no início destas análises, a de que, tudo nesse romance adquire os contornos e a tonalidade de que o fato narrado não se processa num mundo real da narração porque é mero exercício mental de uma personagem obcecada tanto com sua condição de figura sem existência própria que busca *externar-se* pela atividade da escrita; uma compreensão que dialoga, por exemplo, com a da personagem de *Manual de pintura e caligrafia*, por pertencer a um reduto da literatura saramaguiana, como expomos, no qual estes homens de meia-idade tal como este Sr. José buscam assumir uma relação autêntica com o mundo.

Mas, sem se definir especificamente por essas vias de interpretações igualmente possíveis, os sentidos que representam o deslocamento ganham outra compreensão: no âmbito das reflexões sobre os modos de figuração do sujeito pela literatura contemporânea, a busca pela qual se guia a personagem desse romance se constitui no exercício de propor no lugar de um centro estabelecido e permitir, ao permitir-se ser outro sujeito fora da norma, o surgimento de espaços descentrados do poder dominante. É sintomático que a busca da personagem esteja atravessada pela constituição de um sujeito autoral, uma vez ser seu interesse reconstruir uma existência autêntica, um canal entre suas vivências no presente e as vivências de um passado, entre o eu e o outro. É esse exercício que constitui *Todos os nomes* como um romance em que a busca se anuncia como uma investigação sobre o homem em deambulação, em trânsito e errância, que é da sua natureza existencial enquanto presença no mundo.

É motivado pela obsessão de dar a conhecer a existência da mulher desconhecida para além da ideia feita à base dos dados copiados da Conservatória – “O verbete é de uma mulher de trinta e seis anos, nascida naquela mesma cidade, e dele constam dois

averbamentos, um de casamento, outro de divórcio” (p.37) que se elabora a busca. A construção da ideia é seu primeiro itinerário; nasce da atitude de perscrutar o verbete, prova cabal de constatação de que o sujeito motivador da investigação não se constitui em mero esforço da imaginação e é sim, como o Sr. José, indivíduo entre indivíduos e habita o mesmo espaço onde vive. Esse primeiro exercício passa por uma reelaboração sobre o modo de olhar numa assertiva de que a condição para as transformações subjetivas (e coletivas) passam primeiro por aí; notem, “não se compreende por que estará o Sr. José a olhar para ele com uma expressão tão estranha, que à primeira vista parece atenta, mas que é também vaga e inquieta”, pesa o narrador, “possivelmente é este o modo de olhar de quem, aos poucos, sem desejo nem recusa, se vai desprendendo de algo e ainda não vê aonde poderá deitar a mão para tornar a segurar-se.” (p.37).

Diante dos dados da mulher desconhecida, a personagem se desloca do estado de quem se contentou com dispor de um único olhar para se dispor a vários; do olhar de quem, como aqueles sujeitos em *Ensaio sobre a cegueira*, é tomado por uma névoa que o impede de tocar a essência das coisas; do olhar de quem esteve parado, preso em sua rotina e alheio para o mundo exterior, sujeito destituído de olhar para fora, com a sensibilidade do que representa estar vivo; do olhar, por fim, de quem se olha fora de si. Isto é, o verbete achado por acaso, no Sr. José, não o intui apenas sobre quem é o outro, mas sugere modificar-lhe o jeito de olhar, característica da mudança de um estado de contemplação sobre as coisas para uma posição indagadora e reflexiva. É ao refletir sobre a caligrafia do escrito ele se vê entre o escriturário que é com o do passado: “O Sr. José olha e torna a olhar o que se encontra escrito no verbete, a caligrafia, escusado seria dizê-lo, não é sua, tem um desenho passado de moda, há trinta e seis anos um outro auxiliar de escrita escreveu as palavras que aqui se podem ler” (p.37); e ele relaciona o dado do desconhecido com o dado do famoso:

o nome da menina, os nomes dos pais e dos padrinhos, a data 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. (p.37-38)

A constatação alcançada pela postura de um novo olhar sobre mundo amarra a compreensão de que o exercício da busca pela mulher desconhecida se desenvolve por uma dupla via: não é propósito somente que o não conhecido se revele, também é uma

maneira em se firmar contra um apagamento de sua existência no mundo. Essas duas vias se desdobram em outros sentidos, evidentemente. Que os sentidos de um romance são vários e nem este e nem outro estudo são capazes de esgotá-los num só fôlego. Mas, compreendemos serem estas vias as principais assumidas pela posição do narrador sobre a realidade retrabalhada pela narração: as duas recuperam simbólica e retoricamente um cariz ético-ideológico sobre o homem e seu lugar no mundo. Este romance, ao perscrutar os interstícios da burocracia, signo do atual modelo social, acaba por ser uma visão crítica sobre a imobilidade dos indivíduos diante da reificação da existência. O plano do romance é se constituir um aparte acerca de uma problemática há muito cara à reflexão romanesca: o sujeito e sua posição na história. Se a renovação do olhar se constitui em linha pela qual se conduz o romance, por uma alteração do estado inicial das coisas, ela permite ver, pela orgânica do mundo ficcional, o mundo cuja responsabilidade se renova com o esforço displicente de quem acha que depois das grandes catástrofes é este um paraíso eterno onde a responsabilidade de cada um é tão somente cumprir com as designações atribuídas.

Mais que praticar uma forma de ver, o itinerário do Sr. José dá-se por restituir a distinção sujeito-coisa, daí sê-lo, em tempos de apatia e inércia, uma ode a utilidade da ação. Ele nasce como uma obsessão profunda, inicialmente demonstrada no romance pelas noites em claro e os diálogos imaginários até sua primeira saída de casa com o intuito de conhecer a mulher desconhecida. A visita à casa onde ela nasceu reinstaura o dilema do fracasso, mas antes de abandonar a ideia por encontrá-la, um retorno ao lugar lhe permite obter o contato com uma personagem fundamental nessa trajetória – a senhora do rés-do-chão direito. A primeira interferência à rotina fixa desse sujeito se apresenta no pedido de autorização feito pelo escriturário de uma hora, “em vinte e cinco anos de cumpridor e sempre pontual serviço”, para sair mais cedo do trabalho, ao que lhe dão meia hora antes do fim do expediente; a essa transgressão e os outros ocorridos desde sua entrada à surdina na Conservatória soma-se o uso do nome da instituição como forma de garantir sua autonomia na investigação: “Sou funcionário da Conservatória Geral do Registo Civil e fui incumbido de investigar certas dúvidas que surgiram sobre a inscrição duma pessoa que sabemos haver nascido nesta casa” (p.53) – gesto que corrobora o que ainda acima dizíamos de substituição da ordem desencantada do vivido pela da imaginação, da *práxis* pela *poiesis*. A forma de *mentira* não reafirma uma hipocrisia sobre a existência, mas assume a força de reinvenção do sentido das coisas. No mesmo instante que restabelece o poder uma postura ativa do sujeito no mundo. É nítido, assim, para voltar uma vez mais a atitude de buscar fora do espaço onde vive outros dados sobre sua

procura, a não escolha pela via comum: a de logo consultar uma lista telefônica, como propõe mais adiante a senhora do rés-do-chão direito ou de se aventurar à visita em outras vias institucionais onde se resolveria o fim do itinerário em dois tempos.

Outro fato necessário a ser destacado na segunda saída da personagem em suas buscas vem pela fala da inquilina: “não me incomodou em nada, só queria dizer que se o meu marido cá estivesse tinha-lhe pedido logo de entrada a credencial” (p.53). O discurso longe de apontar uma ingenuidade dos sexos, recupera, no interior das representações que vimos construindo, a ideia de o sentido ou a percepção da mulher, nesse universo em desencanto, onde os indivíduos se movem por credenciais, não se deixam reduzir por certos princípios racionais da existência. Adiante voltaremos a essa consideração, porque esta trajetória da personagem não por acaso, além de se instalar mediante um ícone feminino, é pontuada pela presença das mulheres, responsáveis, em grande parte, por alimentar o anseio de descoberta do Sr. José. Mas, em resposta à mulher do marido ciumento, ingenuamente, ele mostra-lhe o cartão de funcionário: “Ah, muito bem, chama-se Sr. José, mas quando eu disse credencial queria dizer um documento oficial onde se fizesse menção do assunto que está encarregado de investigar” (p.53). A observação dela finda por ser uma proposta de ampliação das fronteiras do imaginado pela apropriação do instituído. Sim, e tudo garante que ela, se não sabe pela boca do funcionário, tem suas intuições sobre o real motivo de sua busca, que sobre isso nem mesmo ele suspeita. São figuras melhor pelos seus instintos. O contato com essa figura atual moradora na casa onde nasceu a mulher de sua busca permite ao Sr. José não apenas continuar sua investigação junto à senhora do rés-do-chão direito, a mais antiga moradora do edifício onde está a casa de nascimento da mulher desconhecida, como na confecção da falsa credencial, documento que lhe investe de uma autoridade formal para as buscas.

A escrita do documento falsificado “capaz de resistir às perscrutações da mais potente das lupas”, aos olhos do “mais competente perito em grafologia”, “tão autêntico como se ele o tivesse escrito em presença de testemunhas idóneas” vai se firmar como um dos últimos exercícios de cópia *do mesmo* (mais adiante nas buscas ele redige outro texto do gênero, mas não terá mais qualquer valia). O que configura ser ponto final da cópia pela criação é que, mesmo sendo, até o fim, escriturário na Conservatória, seu envolvimento com as buscas pela mulher do verbete o desprende de continuar com os arranjos de sua coleção. Mais: é quando no instante em que redige a credencial que o Sr. José adquire “um grosso caderno de folhas pautadas, dos usados pelos estudantes para apontar as matérias de ensino à medida que julgam que as vão aprendendo” (p.56) no qual

dará início à escrita do diário de seu itinerário, texto situado no território das compreensões do eu pelo experienciado, conforme sondamos acima e agora reiterado na voz do narrador ao redigir a comparação entre a escrita que se desenvolverá depois, no caderno recém-adquirido, com a posição do ser estudante e os apontamentos de matérias que vai aprendendo. E será com a senhora do rés-do-chão direito que o aluno-José principiará esse exercício de aprendizagem. Aprender com a experiência, parafraseando Claude Dubar em *A crise das identidades* (2009), é uma contra-escola; primeiro as provas, depois as lições. Essa experiência guia-se ao menos por três ordens: aprender os outros, as coisas e a si mesmo. Tal exercício exige a partilha da experiência.

Ainda que em nenhum momento o Sr. José questione sobre o poder ou o autoritarismo que emana da Conservatória – aliás, nem sempre é tarefa desses indivíduos saramaguianos se mostrarem de frente ao poder instituído e grande parte deles estão em trânsito por esses espaços de manutenção do poder e no caso dessa personagem de *Todos os nomes* sua relação quase beira a certa relação de afeto – a via de destituição da ordem estabelecida é dada pela ação do rebaixamento. Assim, o ato de falsificar a credencial no instante em que eleva o poder pela admiração que nutre o escriturário pela forma autoritária que emana da escrita, capaz de pôr de nervos doente uma criança, revela, em simultâneo, uma fragilidade desse poder que tudo controla e não tem o controle de evitar a mais simples falsificação que o coloca abaixo, reduzido à função de *assustar criancinhas*. Opera, então, a via principal da qual se beneficia a literatura de Saramago sobre os jogos de poder, a força da ironia, marcada pelo regozijo da personagem diante do documento tão bem redigido:

Trêmula de susto, tendo as duras penas acabado de ler o impressionante papel, a tal criança correu a proteger-se no regaço da mãe, perguntando-lhe como foi possível que um auxiliar de escrita como este Sr. José, tão pacífico de seu natural, tão cordato de costumes, tenha sido capaz de conceber, de imaginar, de inventar na sua cabeça, sem dispor de um modelo anterior por onde guiar-se, uma vez que não é norma nem se verificam necessidades técnicas para que a Conservatória Geral alguma vez tivesse passado credências, a expressão de um poder a tal ponto despótico, que é o mínimo que deste se pode dizer. A assustada criança ainda terá de comer muito pão e muito sal antes de começar a aprender da vida, nessa altura já não a surpreenderá descobrir como, chegada a ocasião, até os bons podem tornar-se duros e prepotentes, mesmo que seja apenas escrevendo uma credencial, falsificada ou não. (p.57-58)

Como dizíamos, a ironia irrompe aqui pelo lugar de contradição assumido na construção da situação, pois de onde vem o medo do poder instituído pelos termos do

documento? O Sr. José ou um ou outro pode crer no seu poder, mas o narrador desconstrói a real intenção da credencial pela relação imaginária de uma criança com o seu conteúdo. Pensando-se que este é um artifício de demonstrar para um adulto a força do poder com que é investido seu portador e o efeito só é alcançado por essa criança imaginária, então o papel se torna um acessório dispensável e um reforço ao rebaixamento do poder da Conservatória. Por isso mesmo, é ainda um traço que aviva a caricatura do detetive temporariamente assumida pelo Sr. José. Ao passo que prova uma autoridade constituída também prova uma relação outra do sujeito com o sistema de dominação. Isto é, do sectarismo do poder mantido graças a um regime outro de autoritarismo, capturável pelo indivíduo não pela força da expressão, mas pela sutileza da forma; assim, o medo que alimenta criaturas como o Sr. José e mesmo a sutil admiração em relação à Conservatória se institui mais por uma consciência de culpa que de fato pelo que é a instituição. Irrompe ainda, nessa sequência imaginada pelo narrador, toda a complexidade do caráter dos sujeitos assinalado pelo relativismo das formas. Neste caso, o da impossibilidade de alojar a personagem numa categoria fixa de bom ou mal ou de, somente pela aparência, determiná-la entre um tipo ou outro.

A credencial se apresenta ainda como elemento que permite ao funcionário sair da sombra do anonimato, da sua raquítica insignificância e assumir, ainda que provisoriamente, uma posição que o traga para o centro do mundo. Reitera-se por essa via o fenômeno da identidade e sua relatividade – ora margem ora centro, pelo conjunto de papéis ou máscaras disponíveis ao alcance para atuação dos sujeitos. Como papel ou máscara, sua provisoriidade assume a forma do fenômeno da aparência na atual sociedade: o sujeito é aquilo que é outorgado pelo papel e pelo escrito e sobre os quais dificilmente cabem questionamentos de qualquer ordem. Seu uso cumpre ainda com a função de ser elemento de mediação entre o sujeito e os que são interpelados através do documento. Para todos os efeitos, essa personagem não está enredada apenas num labirinto, mas luta numa redoma de formas invisíveis apenas com a arma da astúcia reaprendida num extenso ir e vir, não da razão, como Ulisses, mas da imaginação. A falsa credencial é uma reapropriação do poder utilizado agora com outra função: ao invés de separar, individualizar, estabelecer laços entre o eu e o outro; se conforma também como via de reflexão sobre si e o mundo burocrático, sobre a relativização do *eu no mundo* e dos instrumentos de legitimação do poder; é parte entre o eu que busca e o outro interpelado. Eis aí sua natureza subvertida: estar a serviço do que lhe compete, mas obedecer a uma finalidade totalmente diversa.

A ida à casa da senhora do rés-do-chão direito é feita sob o receio de que a firula dos termos venha obstruir seu interesse de investigação. O Sr. José tem convicção da rispidez do documento e, se fosse ele a recebê-lo, certamente o aceitaria prontamente como ordem a ser cumprida, vergastado como vive em função do poder. E se não causa impacto à resistência da senhora em não dar atenção a ele, a seus olhos, o documento cumpre a função de dobrá-la diante do seu interesse – “a primeira vitória objectiva da sua vida, é certo que fraudulentíssima vitória” (p.60), ri-se o narrador. Agora, além da quebra de expectativas do Sr. José que espera ter diante de si uma velha intimidada com os efeitos dos termos na credencial que traz consigo, é necessário atentar para o detalhe mais importante na quase ausência de descrição dessa personagem que, afinal, “não era tão idosa quanto havia imaginado”: o de possuidora de uns “olhos vivos” (p.59).

Esta senhora que mais adiante revelará saber do falseamento da credencial, mesmo sem ser perita de grafologia ou conhecedora da real assinatura do conservador e dos selos de autenticidade da Conservatória, firma-se como a única não acometida pelo estado de crise a que foi reduzido o mundo; ela é uma redoma, figura de outro tempo, quando ainda a burocracia não se entranhou na vida das pessoas, quem exercita-se viver em contato íntimo com as coisas na sua essência. Sua resistência em abrir a casa a um desconhecido, por exemplo, se opõe ao modo com que se desenvolve as ações entre ela e o Sr. José depois deste vencer o limiar da porta de entrada: “Que tenho eu que ver com isso” são termos que antes de reduzi-la a um individualismo, constituem um gesto de cautela em não se deixar enovelar por algo que lhe retire da ciência das coisas, aprendida nesse mundo à parte construído para si na sua solidão. Mesmo que esse estado em que vive metida não deixe de se mostrar como signo desse tempo de individualidades, há um sentimento nobre e definidor dessa personagem não disponível no relevo da narrativa, mas visível na decomposição dessa cena de encontro entre ela e o Sr. José: a capacidade de se deixar permitir, de abrir-se ao outro, de não obnubilar aquele elemento que dizíamos ser caro à constituição do sujeito, a alteridade. A título de uma ressonância teórica, que fique dito a ideia defendida por Marc Augé (1994) sobre a identidade como inseparável do vínculo que o indivíduo assume com os outros; o teórico insiste que o processo de constituição do sujeito e mesmo sua existência só é possível graças a essa relação. Por sua vez, essa senhora não é condição apartada do mundo; seu distanciamento é da necessidade de ver o que está além da aparência.

Por essa razão, o papel dessa personagem nesse romance tem grande valia no desenvolvimento do Sr. José, o que a aproxima da mesma dimensão ocupada por outras

figuras femininas da literatura saramaguiana: seja Blimunda de *Memorial do convento*, a que tem o fantástico poder de ver o sob as coisas; seja Maria de Magdala em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a responsável pela iniciação da personagem tema do romance; seja a mulher do médico no *Ensaio sobre a cegueira*, a que abdica da cômoda condição de ter olhos quando todos os perderam para servir de guia neste mundo desfigurado pelo embranquecimento das fronteiras. E há outras, mas essas são suficientes para reiterar as qualidades dessa senhora e seu papel em *Todos os nomes*: a visão aguçada e a capacidade de ser guia num mundo disforme, em degradação e, por isso mesmo, tomado pelo desencanto. Logo, reiteramos: não é por temer os valores “demasiado duros ou prepotentes” da credencial o que lhe faz ceder a abertura da porta ao Sr. José, como ingenuamente ele acredita, mas o contato com o nome copiado do verbete da mulher desconhecida somada à curiosidade sobre a persistência de quem a busca: “Vai para trinta anos, se não me falham as contas, que deixei de ter notícias dessa pessoa”; “Fui a madrinha de nascimento” (p.60) – revela a personagem, antes de deter-se em explicar sobre sua relação com o nome da figura tema da sua aproximação com o escriturário.

Essa conversa permite a ele, pela primeira vez, falar sobre si com outra pessoa; rompe, assim, com o estado de que quem só tem competência para interrogá-lo é um funcionário da Conservatória de escalão superior (a ordem) ou do silenciamento autoimposto por sua condição de inferior. Como se ao modo de uma maiêutica socrática, o Sr. José é enredado pelas confissões íntimas dessa senhora – o motivo do silêncio de quase trinta anos entre madrinha e afilhada, o envolvimento amoroso com o pai da menina desconhecida e a descoberta da traição pela mãe, a troca de moradia, o bilhete deixado pela criança denunciando a fuga; e entre contar o passado, um jogo sutil de perguntas e uma ou outra troca de elogios, o escriturário fala sobre a vida, sua profissão e a impossibilidade de diálogo entre ele o chefe, a idade que tem, sua incapacidade em a relação com as mulheres, seu estado permanente de solidão, até que diante da fotografia da mulher desconhecida ainda menina derrete-se em lágrimas. Todo esse trânsito de palavras, da rispidez primeira do encontro ao amistoso chá com bolachas no fim é acompanhado sob um exercício de olhares entre as personagens: “A mulher olhou-o como se o estudasse” (p.64); “O Sr. José olhou a mulher, ela estava a olhá-lo a ele” (p.65).

É este um encontro de iniciação que dará ao Sr. José impulso maior para as agruras que lhe aguarda no mundo externo. A conversa entre os dois assinala um processo de desvencilhamento da afasia; por ela, ambas as existências que agora se unem são passadas a limpo sob o olhar atento um do outro. O diálogo é uma reforma das posições de

confiança e, posteriormente, obrigará o Sr. José a, ainda que provisoriamente, libertar-se das mentiras contadas para sustentar sua busca; através dele se estabelece um confronto entre o eu o outro, uma fuga da especulação *vazia* do monólogo porque acrescenta outras posições acerca do conhecimento das coisas. O diálogo é, por fim, um limiar entre o eu e os sentidos que se apresentam nesse desejo pelo desconhecido, seja uma latente necessidade de fuga da mediocridade da existência, seja a busca pelo amor (elemento até então não percebido pelo Sr. José mas visível por essa senhora nas perguntas indiretas que lhe faz – “É casado ... Nem viveu nunca com uma mulher ... Só ligações de passagem, temporárias”), seja uma necessidade que move os dois, refundar laços amplos da relação de amizade perdida num mundo tomado pelo individualismo e pela incompreensão, seja ainda um exercício de aprendizagem sobre a vida – “Já reparou que está a responder a perguntas”, questiona a certa altura essa senhora, ao que ele responde, “Sim, mas agora não me importa, se calhar é assim que se aprende, respondendo” (p.63).

Imprime-se aí um sentido para as buscas, que é o de se oferecer como lugar de desenvolvimento de algumas faculdades atrofiadas desse sujeito, quais sejam o olhar, acostumado à escuridão dos labirintos da Conservatória mas incapaz de uma percepção aguçada sobre o mundo, e a percepção sobre o outro enquanto criatura construída pela história e pelos sentimentos que o fazem humana; ou seja, despertam uma multiplicidade de forças que se encontravam até então controladas, adestradas pelo imperativo da norma social. Basta acompanharmos ainda essa nova maneira de olhar ao seu redor de quando sua saída da residência da senhora do rés-do-chão direito; depois de acompanhar detalhadamente o exercício de visão na decomposição dos dados do verbete da mulher desconhecida, de certa maneira, primeira forma de ampliação das fronteiras dos gestos do olhar, o narrador flagra, o Sr. José indivíduo entre indivíduos e absorto sobre a extensão dos poderes da Conservatória ao perscrutar todos os que se mostram à sua frente e a deitar os olhos fixamente para quem seria a possível mulher desconhecida – “aquela que leva a cabeça encostada ao vidro da janela, deve ter os seus quê, trinta e cinco, trinta e seis anos, foi quanto bastou para que o Sr. José soltasse asas à imaginação” (p.70). Isto é, encontramos ele pela primeira vez refletindo acerca do outro: “Duas paragens adiante a mulher saiu, depois deixou-se ficar parada no passeio à espera de que o autocarro seguisse viagem”; “o Sr. José pôde ver-lhe a cara de frente não obstante as gotículas que se agarravam à vidraça”; “ela levantou a cabeça, foi então que encontrou o olhar dele. Ficaram assim até que o autocarro se pôs em andamento, continuaram assim enquanto puderam ver-se” (p.70).

É depois desse encontro que finalmente se decide “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” (p.74). O diálogo cumpre a característica de um confronto no limiar entre o eu e outro. A conversa entre os dois serve de grande passo na relação do sujeito consigo mesmo, na relação com os outros, com a memória; passa de escriturário a escritor. Já não é um mero transcritor dos dados oficiais da Conservatória, agora começa a alinhar uma história e até certo ponto tem ciência de seu ato e sobre sua construção – “Se isto fosse um romance, murmurou enquanto abria o caderno, só a conversa com a senhora do rés-do-chão direito daria um capítulo” (p.75), reflete numa sentença metanarrativa, o que o revela (e isto é motivo de outra abordagem sobre a qual não compete neste estudo) um tom de duplo entre a personagem da busca e o autor do romance. É por este exercício de escrita que, mais adiante, quando tornado uma nova urgência “tão premente como a de comer”, se chega a conclusão sobre a personagem-Conservatória – “à Conservatória só interessa saber quando nascemos, quando morremos, e pouco mais, Se nos casámos, se nos divorciámos, se ficámos viúvos, se tornámos a casar”, constatação assumida propositalmente pela primeira vez de *Todos os nomes* – “à Conservatória é indiferente se, no meio de tudo isso, fomos felizes ou infelizes” (p.197). Note que essa conclusão é reflexo do que lhe diz a senhora a uma altura do diálogo, quando o Sr. José descreve o poder do conservador – “O senhor sabe mais do que o seu chefe ... Ambos sabem o meu nome” (p.62); reforçam-se a partir desses lugares comuns uma ampliação acerca dos sentidos de existir, que existir não é apenas saber um nome, fazer combinações entre passado e futuro e não saber do presente – “está aqui na minha casa, pode ver-me a cara, ouviu-me dizer que enganei meu marido, e é, em todos estes anos, a única pessoa a quem o disse, que mais é preciso para se convencer de que, ao pé de si, o seu chefe não passa de um ignorante” (p.62-63); existir é dar sentido, significado à sua presença no mundo.

A senhora do rés-do-chão direito ainda provoca o aluno-José antes que ele próprio alcance a interpretação sobre a Conservatória – “É que sei pouco da vida das pessoas”, concorda ele em certo momento depois de ser confrontado entre o seu saber e o do conservador; “Tal como o seu chefe, tal como a sua Conservatória compreender” – volta a indagar, “Suponho que sim” (p.63) – responde ele. É sua tarefa, como parece ser a de todos os acasos na vida do Sr. José, propor um redirecionamento a percepção sobre as coisas – que a existência não se resume ao valor documental, que a memória dos indivíduos independe das estatísticas acumuladas nos registros sociais, que a história da

humanidade é a história de cada um, que a história de cada um é relevante tanto quanto as biografias mais interessantes. O empenho dessa personagem de *Todos nomes* é também o de romper com a forma oficial da história, como faz Raimundo Silva em *História do cerco de Lisboa*, para inserir uma *outra*; sua empreitada significa a gênese de uma consciência individual do cidadão frente a aparente via comum dos destinos. De então, o Sr. José assume um esforço contrário: dar luz ao que é guardado de qualquer maneira e, por isso mesmo, é esquecido. Eis um trabalho também de memória – evidente que oposto àquela concepção do arquivo; de então, é esforço de intelecção ou de invenção, isto é, uma memória em exercício que encontra ressonância noutra passagem da literatura saramaguiana. Em *Memorial do convento* – e a expressão será revisitada pelo próprio escritor em várias ocasiões, inclusive em no romance agora analisado – o narrador reitera o valor desse esforço de trazer do passado os anônimos: “já que não podemos falar-lhes das vidas, por tantas serem, ao menos deixemos os nomes escritos, é essa nossa obrigação, só para isso escrevemos, torná-los imortais” (SARAMAGO, 2007, p.233). E é em torno da história de um nome fadado a cair na vala comum do esquecimento que se concentra o trabalho desse escrivão da Conservatória do Registo Civil.

Notamos então, a busca como uma preocupação quase particular do romance ora analisado é a de apontar como um lance entre a verdade estabelecida e sua reinvenção como outra possibilidade de existência. A busca pelo passado, parece dizer a senhora do rés-do-chão direito, não é tarefa simplória ou de sentido apenas imediato para esclarecimento de um fato, ou ainda que se resolva pela conta de registro; a saída do Sr. José do espaço opressor da Conservatória dado pela indecisão e pela obsessão por uma ideia sugere que é uma investigação que prime efeitos no presente – resta que ele próprio repare sobre e tome isso como o sentido de sua existência. Esse reconhecimento tem um caráter penoso, doloroso – nele entrecruzam-se a dimensão intelectual e a dimensão afetiva tal como sugere Le Goff (1996). A mulher desconhecida, pelo próprio nome, se não está entre as famosidades colecionadas pelo Sr. José, também não está nesse tempo valorizado pela Conservatória, o presente; é ela um enigma porque nunca saberemos quem de fato é, alguém cujo nome é abafado pelo olhar do narrador por proposital esquecimento ou apenas um impedimento de evocação da personagem preocupada mais na história com que se enredou, preocupado em iluminar um tempo perdido que lhe deixa, no inescapável desgaste, os rastros que lhe dão outra forma de afeição pela existência.

A memória é uma das experiências humanas mais ricas, e se são elas, as experiências, o foco dos romances de Saramago, sejam aquelas que retratam uma situação

social, sejam as que se dirigem para o individual, como ocorre em *Todos os nomes*, pode-se dizer que a busca do Sr. José, em oposição a fixidez da Conservatória, é um exercício de reaproximação com uma necessidade que temos dado cada dia por mais perdida: dar sentido ao vivido pela presença dos ausentes. É este um exercício de renovação do eu e da história social. Ao valorar a memória individual, o narrador saramaguiano nos alerta de que a memória coletiva não representa apenas uma conquista – pelo fortalecimento, se pensarmos, das identidades de um povo – pode ser também, como alerta Le Goff (1996), um instrumento de controle e de poder. Pensamos com este romance, que essa universalização é falsa, ilusória e ambígua. Mas, um retorno ao sujeito individual não se dá como uma retomada da razão centralizadora ou mesmo da coletividade apenas como um mero engodo, tal como tem alcançado valia na era das individualidades; é, sim, a construção sobre outra possibilidade coletiva cujo princípio é ser mais social-integrador, o de não sobreposição de grupos sobre grupos, de individualidades sobre individualidades, mas que compreende os sujeitos como fios diversos numa extensa tessitura; isto é, prevalece a ideia do coletivo enquanto não-uniformização e não-tolerância e sim inclusão de tempos, origens, gêneros e formas diversas.

É preciso ainda estar atento às individualidades sob o risco de tê-las soterrada em nome de uma verdade absoluta. Uma extensa galeria dos mortos colocada sob os vivos, como se vê na Conservatória, logo no princípio dessa busca do Sr. José, não é apenas um esquema de hierarquização / organização de arquivo, é uma forma de tornar visível o lugar que os vivos têm delegado aos mortos, ao esquecimento. Esta sobreposição é, portanto, espelho de dupla face: no instante em que apura um esquecimento ou apagamento da memória também apura de igual forma um esquecimento ou apagamento da real história do homem (não presa ao acontecimento designado pelo poder dominante). Nesse território das desintegrações, eis uma maneira de expor a complexa relação assumida entre o passado e o presente desde a modernidade, um como morte e o outro como vida. De certo modo, essa é a base de outro exercício dessa personagem: a cobrança aos vivos sobre seu compromisso com o passado, que o presente não existe enquanto autonomia e é na sua integração dialética onde reside uma compreensão mais autêntica sobre a existência. Agora, se algo nos consola nesse extenso labirinto, é que nunca estivemos tão longe de responder à pergunta colocada desde o início do pensamento humano sobre o eu – quem somos? – como agora. Nem essa personagem alcançará no fim das suas investigações essa resposta porque afinal ainda que a indagação seja uma recorrência, mesmo um princípio, não é ela, perceberá, sua obsessão. A busca é um

mistério necessário à reabilitação da existência enquanto ação. E um caminho possível é *compreender-se enquanto* tessitura feita de movências. Sozinho no mundo, confinado à sua condição e marcado pela iminência trágica, é tarefa do homem construir à sua vontade outras maneiras de manutenção da vida e dos seus sentidos.

Da casa da senhora do rés-do-chão direito, o Sr. José parte com novos dados para sua procura: uma fotografia e o endereço da escola onde estudou a mulher desconhecida quando criança. Sabedora do que se passa por baixo desse interesse obsessivo pelo paradeiro do nome no verbete, é também essa senhora quem provoca o inconsciente da personagem ao sugerir indiretamente a via mais condizente de se chegar ao fim da busca – “Talvez não fosse má ideia procurar na lista telefónica” (p.66); sugestão recebida pelo escriturário como um “golpe tão duro” que lhe deixa de pés desorientados e impossibilitado de apreender a forma com que se mostra o tempo. Criança que ainda muito tem a aprender – este é um designativo tomado do diálogo entre os dois –, o Sr. José não atenta de imediato ao sugerido pela voz da experiência tal como faz com rapidez com o conselho de feitio de uma credencial dado pela mulher do marido ciumento. Confrontado com uma revelação sobre a qual prefere omitir desde quando se aventura em busca dessa mulher desconhecida, a expressão da senhora do rés-do-chão direito é, de fato, um atentado contra a “insofrível estupidez” da personagem.

O gesto servirá de pretexto para uma extensa via de especulações entre consultar e não consultar a lista telefónica, perquirição que, somada ao efeito do encontro de olhares na rua se guia pelo território desse novo sujeito mais ativo e, portanto, tem um desfecho, conforme sabemos, pela tomada da decisão de, sim, deve ir à pesquisa do número de telefone dessa mulher; essa atitude representa mais uma transgressão, visto que, o catálogo telefónico só é permitido o uso com a autorização do conservador, mesmo nos casos de uma ligação oficial. É digno de nota, nesse impasse com a consciência, o diálogo que não mais será de si para si, mas de si para um outro e que assume formas diversas no decorrer do romance; isto é, tal como observa Agripina Carriço Vieira (1999), deixa de ser mérito apenas desse tradicional narrador saramaguiano o comentário, a explicação e a atualização dos acontecimentos e passa tais funções ao escrutínio de um duplo – esse tom é incorporado às figuras que palpitam no interior da personagem e aqui lemos como um claro exercício de afastamento do sujeito idealizado como forma unitária. As metamorfoses do outro-do-eu são várias: é uma “angústia súbita” (p.47) quando descobre o verbete da mulher de sua procura, “um pensamento autónomo que pensa por sua própria conta” (p.68), um eu que dialoga com o outro dentro de si (p.71, p.109), o cérebro em

diálogo com os músculos do braço (p.124), a voz de outros seres inanimados como a relação assumida entre sua consciência e o teto de casa (p.157), a voz que há dentro de si (p.176), “a voz tranquila do bom senso” (p.202). Evidentemente que além dessa percepção do sujeito disperso, são estes instantes o contribuem para a interpenetração das fronteiras entre o mundo real e o da ficção como enformadores da existência.

Entrar na Conservatória de pijama e chinelos, embrulhado num cobertor, um “indumento insólito” que faz o Sr. José “sentir-se pouco à vontade, como se estivesse a perder o respeito aos veneráveis arquivos, àquela eterna luz amarelada que, igual a um sol moribundo, pairava sobre a secretária do conservador” (p.72) antes de ser um gesto de falta de compostura pelo tom ridículo que se assume na narrativa, demonstra um processo de desvinculação do sujeito com poder; tem vez novamente aquele tom de rebaixamento da ordem dominante. Em busca da lista telefônica, temos contato com a força exercida pela Conservatória sobre a personagem, reafirmando a posição sobre a qual discutíamos na primeira parte deste capítulo: “a presença ameaçadora das altíssimas estantes que pareciam querer precipitar-se das sombras do tecto”; “Estremeceu como se as poeirentas e pegajosas teias viessem já a cair sobre ele”; “ainda esteve à espera de que algo acontecesse que o impedisse de levar a lista, um murmúrio, um estalido suspeito, um clarão vindo subitamente dos fundos mortuários da Conservatória Geral” (p.72-73); ou ainda mais adiante tomado pelo medo o escriturário imagina esse espaço tornar-se um monstro que venha devorar o casebre onde vive.

A partir da lista telefônica – que não revela uma forma de contato com a mulher desconhecida, mas oferece algumas coordenadas de onde ela possa estar – o Sr. José, deixa de observar a existência como blocos monolíticos, unidades individuais plenas e acabadas e a tem como descontinuidade, pontos em contato. As ações da busca, como temos visto, lhe servem para uma revisão acerca do mundo onde vive, introduz novas forças a um existir em desencanto e oferece-lhe um novo plano de vida, tudo, purgado das expensas do que viverá na escola onde a mulher do verbete estudou quando pequena para adquirir novas informações sobre ela – “Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto” (p.112). Essa maneira como o narrador apresenta a personagem de *Todos os nomes* reafirma o estado de itinerância do sujeito, numa troca não apenas de postura física do corpo ou de uma maneira e estado da personagem, mas de reordenamento de sua percepção sobre si e o mundo.

É verdade que, uma total oposição à ordem onde está inserido não é coisa alcançada por esse sujeito, como sondamos, mas entre uma meta e outra estabelecida por

ele mesmo – metas, aliás, um tanto vacilantes, se acaso pensarmos que tudo pode ter um brusco fim no dobrar de uma esquina, num esbarrão entre esses dois, ou mesmo o Sr. José ser apanhado numa das suas, cada vez maiores, infrações –, este sujeito adquire uma consciência sobre sua condição e a do outro e impõe uma hierarquia própria frente ao poder dominante. É significativa, nesse processo, a decisão tomada de faltar ao trabalho e depois retornar às suas obrigações como se nada houvesse se passado. Quer dizer, ao menos se vislumbra, a partir de uma reflexão prévia e uma *libertação pessoal*, uma identidade possível num mundo de realidades diáfanas ou tomadas pelo efeito da igualação entre os indivíduos e suas existências. Resta-nos averiguar até quando isso é possível ou se sustém. Por enquanto, afirma-se como uma possibilidade e o conhecimento do outro se manifesta como chave nesse jogo de descobertas: o outro com o qual divide o mesmo espaço da existência e não é percebido, o outro que quer conhecer e os vários outros que, dentro ou fora de si, são formas que o constitui.

Confrontando a existência, o que o romance sugere é uma ruptura com o estado de permanência das coisas, o de não se contentar com o que está ao primeiro alcance ou o não-aceite de tudo por conveniência. Ser requer firmeza; viver é um constante exercício de aprendizagem. Se o acaso foi o que lhe permitiu uma fuga da inércia, também este se apresenta sempre como algo que se renova – “As obras do acaso são infinitas” (p.243); mais tarde, este imprevisível se mostra como um golpe duro no desfecho dessas buscas, o que certamente prolonga os efeitos da existência desse ser em movimento levado ao infinito. Se esse itinerário também coloca o Sr. José diante do vazio a que estamos condenados, fazendo-o mero dado de uma ficha, e estas não dizem tudo aquilo que somos, o levará a compreender que mesmo esse dado sempre tido como a única certeza que de fato existimos plenamente pode ser alterado. Isto é, tudo são construções, afinal. Dizemos isso ao lembrar do seu encontro com o pastor, próximo do desfecho da narrativa, quando este lhe confessa que muda, sempre, por *hobbie* e sem a menor culpa ou sentido de profanação, os números e os nomes das placas nas tumbas dos suicidas.

Depois da visita à senhora do rés-do-chão direito e da consulta à lista telefônica entra nos planos do Sr. José recorrer novamente à Conservatória com o pedido de outra folga para continuar com as buscas, agora na escola onde estudou a mulher desconhecida; o pedido não é redigido nesses termos – sabemos que, em primeiro tempo, esta é uma busca sigilosa. Mas, citamos esse momento menor no itinerário da investigação pela descrição que faz o narrador acerca das transformações relacionadas ao comportamento da personagem: “em resumo, o Sr. José, até aqui apreciado pelos seus vários superiores

como um funcionário competente, metódico e dedicado, começou a ser objecto de avisos severos, de admoestações, de chamadas à ordem” (p.78). É quando sua obsessão alcança o limite de produzir rupturas no próprio sistema de poder que apela a todas as saídas possíveis a título de reintegrar o sujeito às linhas do normativo: “Desejo, para seu bem, que lhe sirva de emenda, que volte rapidamente a ser o funcionário correcto que era antes, no interesse desta Conservatória Geral” (p.78), diz-lhe o conservador. Levado a ele como “delinquente”, é conveniente ainda lembrar nesse diálogo, agora real, entre as duas personagens, algumas respostas do escriturário que, agora, não se limita apenas a ouvir calado as investidas do chefe contra o seu mau comportamento: “Não cometi nenhuma falta, senhor” (p.78); “Tenho sido cumpridor dos meus deveres”; “A consciência não me acusa” (p.79).

Impossível de dar prosseguimento à sua obsessão pela via *correta* dos fatos, “depois da advertência agastada do conservador e da subsequente punição”, é esse acontecimento que o permite visitar a escola nas condições que visita, à surdina. E, como se nada mais se passasse daí em diante, volta à rotina do trabalho enquanto gesta um ardiloso plano de levar adiante suas buscas. O retorno à normalidade das funções como se a ideia tivesse sido sepultada, ao menos aos olhos mais curiosos, entretanto, não terá mais o mesmo sentido daquela condição de antes a ponto de integrar a extensa estratégia de subversão ao poder; gesto esse que implica ainda, por exemplo, na sua percepção pelos do interior da Conservatória: “O conservador olhou-o por duas vezes lá de longe, sabemos que esse não é o seu costume, olhar para os subordinados, muito menos de baixa categoria” (p.84-85); “Os outros auxiliares de escrita, os oficiais, e mesmo os subchefes, olharam o Sr. José como se o vissem pela primeira vez” (p.85). A pluralidade de olhares para o escriturário o retira, ainda que por algum instante da posição da margem, lugar onde sempre esteve, e o dirige para o centro de observações.

A ação desbragada e, de imediato, sua recomposição exerce no outro, sempre imerso no seu ofício, pelo olhar de reconhecimento, uma fuga, igualmente instantânea da condição de não reparar no que se passa ao seu redor. Pelo entrecruzamento de olhares, o narrador saramaguiano reitera a problemática de que o sujeito contemporâneo perdeu sua identidade pela capacidade adquirida de não mais se ver por seus olhos e nem pelos olhos do outro; falta-lhe olhar e ver, ver e ser visto, ver o individual para compreensão e reconhecimento do coletivo. O olhar dispersou-se entre o excesso das formas ou no acomodamento dos indivíduos em seus universos particulares, como demonstra este Sr. José antes da sua obsessão pela mulher desconhecida. É pela revisão do olhar, portanto,

que vem uma das formas de transgressões na ordem: vendo o que está à sua volta – o Sr. José sempre esteve pontual no exercício de suas funções durante os extensos vinte e cinco anos; vendo o que deixou de ser visto – o Sr. que sempre foi um funcionário atento e cumpridor de seus afazeres como escrivão.

A saída da rotina se marca quando o plano seguinte começa a tomar forma – “contra o costume, o Sr. José não deu volta à Conservatória Geral para entrar em casa, meteu-se antes pelas ruas ao redor” (p.85). Colocados, assim, os planos em que as situações se desenvolvem, este pode ser um momento de preparação para a *viragem*, o de aparente saída do estado de anomia. Aparente porque, mesmo no fim de tudo, conforme vimos insistindo, não nos é permitido ter certeza, mesmo ante a alteração das formas de ser e estar do sujeito, sobre sua reintegração numa totalidade. E não é pelo fato de que há fortes indícios, os quais foram apontados por aqui, de que o vivido no desenvolvimento da diegese não passa de um efeito da imaginação do Sr. José. A posição mesmo imaginada não inviabiliza a realização desse processo de constituição do sujeito, se atentarmos que toda mudança externa, o *estar*, deve advir de uma mudança também interna, de consciência, o *ser*. É sim pelo fato de que essas posições nunca foram fixas; elas sempre se constituem em modos contínuos e estão em permanente recomeço. Há nisso, no gesto da *eterna busca*, a compreensão de que um dos princípios básicos da existência é sua natureza sisífica, de constante reordenação do mundo, condenados que estamos ao abandono da criação e aos efeitos do caos. O padecimento dessa personagem é o de, no caos estabelecer uma ordem, um sentido ou um princípio que justifique sua existência enquanto indivíduo, pelo menos num instante, sem, para isso, contar mais que com sua própria força.

6. A busca é um exercício de aprendizagens

Num itinerário de aquisição de uma nova forma de ver o mundo, o outro e a si, o espaço escolar, para onde vai o Sr. José em mais uma de suas investidas nas buscas pela mulher desconhecida, não se apresenta como elemento fortuito ou casualidade da narrativa. Por todos os sentidos daí evocados, fiquemos com o de que é esse um ambiente de aprendizagem, justo as fronteiras do termo pelo qual transita essa personagem. Em tempo, o vivenciado por ela a posiciona de forma conflituosa com o mundo que lhe cerca: tomado pela obsessão sobre a procura, o escriturário cai no vandalismo a fim de entrar na escola sem que as pessoas deem conta de sua investigação. Esse é um dos acontecimentos que compreende a retomada pelo romanesco de uma das características que durante longo tempo serviu de modelo para a narrativa literária; o Sr. José se aproxima de uma tradição consolidada pela literatura ocidental quando se lê a partir de suas ações, por via de um exercício intertextual, resíduos da narrativa clássica: uma dessas recorrências em *Todos os nomes* são as peripécias / as aventuras do herói – efeito melhor observado nessa fase do trajeto da personagem.

As ações desenvolvidas nesse espaço coadunam com essa relação se nos for dado a compreensão de que o Sr. José está próximo ao definido por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (1997), isto é, alguém vindo do mundo cotidiano e que se aventura numa região de prodígios sobrenaturais onde encontra fabulosas forças e obtém sobre elas uma vitória decisiva; essa figura retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. Além disso, esse percurso se constitui numa versão ampliada dos ritos de passagem – separação, iniciação e retorno. É bem verdade que no texto saramaguiano, mesmo porque o contexto é outro, o que se verifica é um efeito de atualização do termo por um pastiche como acentuamos quando dizíamos das relações entre o romance ora posto em análise e o gênero policial, visto que, todo o caráter *pedagógico* do herói, bem como sua relação com o sagrado ou mesmo o caráter de exemplaridade não se verificam em sua integridade, e as peripécias ora se reduzem numa miniaturização dos grandes inimigos ora numa ampliação dos efeitos da ação constituída de pequenas situações, conforme podemos deduzir de passagens como: “atrás da porta, atrás desta, pelo menos, como nos antigos contos, deve de haver um tesouro, mesmo que, para chegar a ele, ainda seja preciso combater o dragão” e “Este não tem as fauces a babarem-se-lhe de fúria, não jorra fumo e fogo pelas ventas, não despede rugidos como

tremores de terra, é simplesmente uma escuridão parada à espera, espessa e silenciosa como o fundo do mar” (p.107). O narrador torna o elemento trivial, o insignificante, em épico ou reduz à grandiosidade do épico num jogo de pouca monta.

Ao tratar dessa aproximação do termo sobre qual vimos refletindo (*sujeito*) com a figura do herói clássico refeita na do herói comum, a que tem sido designada por *anti-herói*, compreendemos que o itinerário da viagem clássica, e, por conseguinte, esta comum, se confunde com a perquirição do sujeito no seu processo de constituição. Pela trajetória, elemento principal que os colocam em perfeito alinhamento, “en el mundo de la aventura, allí donde hay que valerse por sí mismo, el héroe busca su independencia” e ser independente “es autofundarse, sacar de la propia entraña la fuerza y la sustancia que han de constituirnos” (SAVATER, 2004, p.172). É caso ainda que José Saramago sempre se relacionou com a tradição clássica e ensaiou por ela, através de uma releitura, sua reflexão sobre os fenômenos da contemporaneidade; logo, as relações aqui tecidas atêm para um pormenor da narrativa, mas partem de uma observação sobre um fenômeno recorrente na sua literatura. Esse diálogo entre a tradição e o contemporâneo visa oferecer uma revisão sobre os paradigmas que constituem esse tempo; por exemplo, no caso de *Todos os nomes*, esse retorno à ordem do herói da epopeia ou os das narrativas de aventura (com fortes infiltrações do trágico pelo desfecho como se realizam as ações finais dessa personagem) pelo seu caráter exemplar e pela forma como se movimentam no mundo (pela *convicção* e pela *ação*), é fundamental para se proceder uma ruptura com as grandes limitações da moral tradicional, notadamente prescritiva e fundamentada como dissemos em dicotomias que não são ponto de partida (*busca*) mas resultado (*permanência*). O Sr. José nos oferece a possibilidade de uma condição autônoma não submissa ao poder, alheia ao transcendente e cuja pergunta fundamental não é mais *o que devo fazer* e sim *o que quero fazer*. É seu exercício o desenvolvimento de uma compreensão acerca dos dogmas que alienam o homem dos paradoxos terminais; por isso, seus fundamentos principais são: a ação, o querer e o reconhecimento do outro. É seu interesse uma refiguração da matéria e sobre o caráter de definição do sujeito; não quer apenas dizer sua destituição, fragmentação e concordar com ela, porque para Saramago quando atuamos verdadeiramente como sujeitos, não como simples objetos circunstanciais, estamos adotando a perspectiva do herói.

Sujeito de um mundo de ambivalências, o gesto de combate ao monstro da escuridão parada, espessa e silenciosa, bem como, antes, o desafio de alcançar o interior da escola com o uso de técnicas rudimentares de arrombamento, ou ainda o grande drama

vivido nesse labirinto de portas como se na busca por um prêmio, reafirmam o Sr. José como herói contemporâneo (cf. SANS, 1999); as aventuras nesse itinerário de aprendizagens são um pastiche da epopeia clássica, como dissemos, mas são também a confirmação de um tempo evadido do exercício da fabulação imaginativa, arremedada pelo acompanhamento do olhar descritivo do narrador e os flertes que constrói com as fronteiras do real maravilhoso; é a confirmação de um tempo destituído da intervenção dos deuses, do homem só; tempo, ainda que eivado, evadido do ideal mítico, como figura a intervenção casuística e ao mesmo tempo insignificante (mera implicância de um narrador cujas maneiras são as de desconstruir esse legado imposto pelo cristianismo), de um deus, tal como ou inferior o homem dos paradoxos terminais, uma vez que não mais dispõe de condições para intervir na condição e situações terrenas – “Assim invocado, Deus decidiu ajudar o Sr. José no transe, o que nada tem de extraordinário se considerarmos a quantidade enorme de assaltantes que, desde que o mundo é mundo, tiveram a sorte de regressar de seus assaltos” (p.89).

Na escola, o percurso lhe servirá de tomada definitiva de suas fronteiras enquanto sujeito inserido numa realidade em desencanto (a realidade da *epopeia negativa*) efeito que o colocará no que poderíamos chamar de patamar inacessível aos outros funcionários da Conservatória; sua submissão ao universo reduzido que habita passa, toda vez, por uma reelaboração constante. Permite-lhe, com isso, avançar nas buscas e na formulação de um pensamento acerca da sua existência no mundo antes e depois das investigações e na relação entre o que é e o que são os outros: “há pessoas com fama de valentes que não teriam coragem para passar daqui, algumas, mesmo fugiriam logo, apavoradas, om medo de que o imundo bicho lhe deitasse as garras à garganta” (p.107); “Noutras circunstâncias, talvez o Sr. José tivesse pensado que, ... também seria interessante poder juntar-lhes a documentação referente à frequência e ao aproveitamento escolar.”; “E se para entrar em cada uma dessas escolas ia ter de sofrer tanto como já havia sofrido nesta, então seria melhor que se deixasse ficar no remanso da sua casa, resignado a conhecer do mundo apenas aquilo que as mãos podem alcançar sem dela sair” (p.106).

Todo o exercício do herói confirma-se, pois, em conhecer o mundo que lhe cerca e por ele conhecer a si e, em *Todos os nomes*, o outro; essa busca não se resolve por uma imagem, tampouco pelo nome, mas pela revisão do homem enquanto sujeito – efeito, aliás, exposto na epígrafe que sustem o romance, “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”. As peregrinações desse herói lhe servirão para a desconstrução de uma variedade de coisas: não se é possível alcançar a realidade das

coisas, tampouco o universo sensível onde estão pousadas; o aparente nunca é a via mais segura para se conseguir tocar na sombra do real; nada está no fim de um trajeto, mas durante ele. E é por se guiar cegamente por sua obsessão que, na chegada ao desfecho de sua empreitada, uma vez tomado por um amor platônico, na real fineza do sentido, porque esse senhor não conhecerá mais que uma ideia da mulher desconhecida, passa por sobre a existência dela; nunca se realizará o desejo que se constrói inconscientemente no itinerário e estará obrigado a ensaiar novos começos, outras perquirições.

Uma vez associarmos o percurso da personagem em *Todos os nomes* ao do herói clássico há, além do trânsito pela escola, outro elemento de aproximação: a estreita relação entre a narrativa e o mito – expressão por natureza onde plenamente se realiza os feitos e as aventuras do herói. Basta retornar à imagem dos labirintos²⁴ pelos quais percorre o Sr. José; o próprio enredo de sua busca estabelece forte ligação ao itinerário de igual natureza no mito de Teseu. A certa altura de sua existência, o jovem ateniense se infiltra entre as sete moças e os sete rapazes enviados para Creta a fim de servirem de alimento ao monstruoso filho do rei Minos, condição imposta por ele depois de, com a ajuda de Zeus, vencer a guerra sobre Atenas. Ao chegar a Creta, Teseu é visto pela filha de Minos, Ariadne, que se apaixona perdidamente por ele e promete-lhe facilitar sua saída do labirinto com um novelo de lã amarrado logo à porta da entrada e esticado seguindo as andanças do herói em busca do confronto com a fera. Teseu vence o Minotauro e, no retorno para Atenas, leva Ariadne. Numa das variantes do mito, ele para em Naxos a fim de que a filha de Minos descanse do mal-estar da viagem; num retorno ao barco uma corrente de ar leva-o embora e depois quando retorna ao lugar, Ariadne tem se suicidado²⁵. O percurso se apresenta como marca intertextual, portanto, na busca labiríntica dos dois heróis (chamemos assim o Sr. José, mas sabendo das limitações do termo para o caso) e na relação amorosa Teseu e Ariadne / Sr. José e a mulher desconhecida. Mas, entre labirintos e a amores impossíveis, a figura mítica é diretamente lembrada na narrativa pela menção ao fio de Ariadne. Como é evidente em Saramago, essa aproximação da entidade mítica não se dá apenas por um efeito de retomada, mas

²⁴ O já citado estudo de Murilo de Assis Macedo Gomes, *Entre as trevas e a luz: o percurso labiríntico em Todos os nomes*, de José Saramago, tece de perto e por ângulos diversos os sentidos dessa imagem como recorrência intertextual do mito de Teseu aqui recuperado no romance ora estudado e individualmente através do itinerário da personagem seja pelos arquivos da Conservatória, seja pela casa, seja pela linguagem.

²⁵ As citações e as leituras parafrásticas da narrativa mitológica apresentadas neste estudo são de Jean Chevalier (2007) e Pierre Brunel (1997).

pela desconstrução, ou o que poderíamos tratar por desfiguração ou dessacralização do clássico. Assim, o fio no romance em questão, por exemplo, é rebaixado a ser nada mais que um cordão em posse do conservador no seu gabinete e utilizado para o auxílio dos que porventura tenham interesse em ir à seção dos arquivos dos mortos. Próximo ao desfecho das buscas, quando o Sr. José mergulhará na escuridão da Conservatória a fim de obter o último verbete, aquele que atesta o suicídio da mulher desconhecida, novamente o itinerário mítico é recobrado pela narrativa.

Desse ângulo, pela busca, ser sujeito não é apenas uma tomada de consciência sobre o mundo e sua relação com os objetos à sua volta; este é tão somente uma das fases e não se fecha à ordem do individual. Por mais distantes que pareçam, é este um exercício entre o eu e o mundo, o sujeito e a sociedade, cuja dimensão passa por uma revisão crítica de um e de outro polo, não como categorias fechadas, mas elementos interdependentes. O caos da vida e a necessidade do homem em estabelecer a ordem que mais ou menos a governa ou nele se estabelece se relaciona com o caos fundado pela fetichização das relações humanas ou mesmo a anulação da busca como constituinte de um mover-se pela sobrevivência forma um conjunto de variáveis em comum nesse itinerário figurado em *Todos os nomes*. Existir terá sido desde sempre constante um exercício de aprendizagem. É preciso estar desperto para o mundo. O elemento comum entre o romance e o mito, portanto, não é puramente o formal. O encantamento pelo desconhecido ou a busca pela identidade, não são senão modos diversos de refletir sobre o despertar do indivíduo para si, sua natureza, e, contemporaneamente, para as relações que o mantém enquanto realidade social. Nesse sentido, cumpre reafirmar Lukács em “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos” (2010) de que esta deve ser (e é) uma das obsessões da forma romanesca: “Sem uma consciência ‘despertada’ da realidade, a fisionomia intelectual não pode ser representada. Ela se torna cega e privada de conteúdo, já que se limita a girar em círculo fechado da própria subjetividade” (p.199).

Agora, a título de confirmar a relação que acima estabelecemos entre a busca pela mulher desconhecida e o herói clássico como representações assemelhadas, busquemos ainda não apenas na relação intertextual, mas o sentido evocado pelo itinerário do herói clássico e do herói contemporâneo. Observemos o quanto esse exercício de Teseu se confirma também como busca de revalidação de suas fronteiras subjetivas, embora, é claro, o que seria sua subjetividade é um sentimento de coletividade, como refletimos na primeira parte deste texto quando tratamos sobre a gênese dessa obsessão do romance. Entretanto, a situação do herói no mito e o seu itinerário construído a partir de uma tomada

de postura de si para si em, pela sua capacidade, por fim a uma rotina de marginalidade a que seu povo estava submetido, esse *tomar postura* se configura num percurso através do qual o herói refunda também sua capacidade como herói, isto é, aquilo que certamente o define enquanto sujeito, claro, poupado todo anacronismo temporal com que o termo é utilizado aqui. Teseu e Sr. José são marcados pelo mesmo desfecho trágico da busca: nem um e nem outro conseguem realizar a consolidação física do ato amoroso; enquanto o par Ariadne / mulher desconhecida se igualam pelas mesmas linhas do destino dado ao herói: elas oferecem a possibilidade de liberdade, de serem guias e motivadoras da busca, de lhe iluminarem a existência. A luta desses sujeitos é por romper com uma ordem de passividade do homem frente ao mundo.

Num primeiro reconhecimento que faz da escola entre “abrir e fechar portas”, o Sr. José percebe definitivamente que a formação hierárquica do poder se confirma em todos os espaços sociais; vai, por sua maneira, instituindo as mesmas bases, as mesmas conformações e sempre atuando num exercício de soterramento das individualidades e de igualação dos sujeitos. Num primeiro momento, o caráter de formação escolar alinha-se pelas mesmas marcas aos espaços da Conservatória do Registo Geral e do Cemitério Geral²⁶, mais a este que aquele, embora apenas o primeiro espaço tenha se apresentado aos olhos do leitor e se tornado uma constante no romance ao ponto de instituir-se como sua personagem principal, como dissemos: “olhou para dentro de salas a que a difusa luz exterior dava um ar fantasmático, onde as carteiras dos alunos pareciam túmulos alinhados, onde a mesa do professor era como um sombrio espaço de sacrifício, e o quadro negro o lugar onde se faziam a conta de todos” (p.96); depois a relação entre luz-treva o reconduz à mesma imagem sobre o gabinete do conservador – “Em alguns sítios a escuridão era espessa, completa, como se tivessem envolvido em panos negros, mas em outros pairava a reverberação oscilante de aquário, uma fosforescência, uma luminosidade azulada que não podia vir da luz dos candeeiros da rua”; “Lembrando-se da pálida luz eternamente suspensa sobre a mesa do conservador, que as trevas rodeavam e

²⁶ Maria Alzira Seixo sublinha que “A Escola é um lugar de trânsito, de assalto e de risco (...), lugar que participa da natureza das duas outras instituições, cujos funcionários ‘andam a cavar nos dois extremos da mesma vinha, esta que se chama vida e está situada entre o nada e o nada’, e que são: a Conservatória (reino da escuridão, que só a luz da prevaricação indagadora, do Sr. José ou do seu chefe, ilumina momentaneamente, que conserva, à falta de melhor, os nomes, as palavras e o pó resultante da destruição pelo tempo dos papéis que os contêm) e o Cemitério (reino do sol, onde se pode *dar um passeiozinho*, acumulação enumerativa de *todos os modos de ver, estar e habitar existentes até hoje*, súmula de estilos de vida, pelo aspecto das habitações mortuárias, que literalmente se perdem na morte” (1999, p.135-136)

pareciam estar a ponto de devorar, o Sr. José murmurou, A Conservatória Geral é diferente”; para, enfim, ver que, por mais diferente que sejam ambos espaços, está na diferença uma relação de proximidade entre eles – “Provavelmente, quanto maior é a diferença, maior será a igualdade, e quanto maior é a igualdade, maior diferença será, naquele momento ainda não sabia até que ponto estava na razão” (p.97); “Comparando com a austeridade da Conservatória Geral, aqui não seria exagero falar de luxo” (p.98); “pendendo do tecto baixo, havia uma lâmpada sem quebra-luz, Como na Conservatória Geral, pensou o Sr. José” (p.109). A fisionomia especulativa e relacional da personagem produzida pela ação imediata do olhar é que o lhe permite uma transformação sobre as fronteiras do mundo onde vive e sua influência ou efeitos no mundo externo. Assim, o contato com os diferentes espaços da escola e a abundância de situações muitas vezes excepcionais aí vividas, produto seja de uma relação imaginativa entre o eu e as coisas, seja de um esforço físico que se reflete nas fragilidades do corpo, surge como uma compreensão ampla de uma complexa ordem e seu dinamismo (o poder), bem como de um mundo esvaziado de sentido porque regulado por mecanismos de uniformização da existência. Está aí a oportunidade da narrativa em criticar o espaço escolar, nessa conjuntura de repetição da ordem do poder na docilização dos corpos (cf. FOUAULT, 2004); da escolarização, o saber corroborado pelo valor do diploma e como introjeção do que é repassado pelo conhecimento instituído, como responsável pelo empobrecimento da experiência dos sujeitos com o mundo (cf. DUBAR, 2009).

Tais relações se vislumbram ainda do embate intelectual erguido entre o jogo diverso de consciências da personagem, antes de ir à escola – “De todo modo, nem à escola da garota conseguirás ir, as escolas são com a Conservatória Geral, estão fechadas nos fins-de-semana” (p.83) – e cumprirão pleno sentido quando ela se encontra não diante da impossibilidade de entrar nesse espaço, porque sabemos que consegue a proeza, mas diante da sua organização como vimos percebendo; mais ainda, quando se encontra diante do arquivo onde ficam guardados os dados dos alunos: “O rótulo da gaveta era explícito, Alunos por Ordem Alfabética, outras gavetas apresentavam diferentes dísticos, Alunos da Primeira Classe, Alunos da Segunda Classe, Alunos da Terceira Classe, e assim sucessivamente até o último ano do curso.” (p.104). Do paralelismo de situações e dos efeitos que delas derivam, é aqui que toda experiência regulada e adquirida em anos de trabalho na Conservatória alcançará algum sentido que meramente o de cumprir com as obrigações funcionais: “teve de atar o lenço sobre o nariz e a boca, um processo preventivo que os auxiliares de escrita eram aconselhados a seguir de cada vez que tinham

de ir ao arquivo dos mortos da Conservatória Geral” (p.111). É indispensável nesse processo a revisitação dos gestos comuns porque é por eles que reinventa outras maneiras de explorar a existência. O contraste entre o comum e o excepcional é o que permite à personagem refletir sobre si e suas ações; só por essa via permite-se a desconstrução da *mesmice* a que foi condenado o sujeito nesse contexto. Os conflitos íntimos do Sr. José são os de todos os indivíduos que saem do puro comodismo a que foram lançados para ressignificarem e reavivarem os contornos da existência no interior de um torvelinho de contradições pessoais e sociais.

O contato com a leva de fichas onde estão alojados os verbetes da mulher desconhecida quando aluna da escola não apenas reafirma a relação entre um espaço e outro, mas lhe amplia o horizonte de percepção: “Na Conservatória Geral não era assim, na Conservatória Geral só existiam palavras, na Conservatória Geral não se podia ver como tinham mudado e como iam mudando as caras” – reflete, “quando o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia” (p.112). Ao refletir sobre o efeito do tempo sobre os indivíduos, ainda que pela projeção, que a imagem não é o real, mas sua evocação, o Sr. José compreende acerca do extenso exercício de subordinação dos sujeitos à condição de variância. Não é somente o efeito temporal, é o seu percurso que revela contradições, tendências cuja percepção se torna embargada na penumbra das repetições diárias a que estamos submetidos.

As peripécias criadas pela personagem de entrar na escola e lutar quase às cegas contra a ordem do lugar a fim de encontrar as peças dessa ordem individual pressupõe, pela transgressão que todo esse ato com os outros sobre os quais refletimos, uma superação da realidade corriqueira. A distinção pela imagem entre o que é o sujeito e o seu nome, a variação de um e invariabilidade do outro, é o exato momento em que sua consciência finalmente se desapega da estreita relação sujeito-objeto e da ordem fixa da substantivação própria, cujo efeito de identificar se associa ao de instituir limites: “neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés que se encontravam deitados na cama”, reflete o narrador, “um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente” (p.119) – conclusão tirada pelo narrador de quando a personagem se debruça no espelho a fim de reparar os danos causados pelas ações vivenciadas na ida a escola. A fisionomia transgredida, exposta para além da unidade é solidária à compreensão da inviabilidade do sujeito enquanto coesão, pois sua natureza é construída pela multiplicidade de papéis assumidos quantas diferirem uma da outra as situações, como averiguamos.

Percebamos que, em *Todos os nomes* se confirma não apenas esse processo de transmutação do sujeito no mundo, como se firma uma necessidade de tornar nítida aos que leem o romance a situação psicológica e social do homem confrontado com a existência. O encontro com o verbete da mulher desconhecida é responsável por uma queda do herói: despertar para o que se passa além da repetição das formas, compreender os mecanismos da potente engrenagem que as sustentam. O Sr. José luta numa solidão de morte contra os fantasmas invisíveis da ordem dominante. Sua imagem se reflete como uma tentativa de subverter o destino reservado pela sociedade ao homem. Essa luta não é uma coisa imposta por alguém de fora; é um querer individual que ao longo do percurso ganhará o apoio de outras pessoas tocadas pela mesma curiosidade com que a personagem encara a vida. Essa forma de resistência um tanto heroica num universo em desencanto é uma reflexão sobre o soterramento da tradição pelo novo, tornado um fetiche desde o advento da modernidade. É um romance que se apresenta como uma posição sobre o desaparecimento das “relações diretamente perceptíveis e sensíveis que em estágios sociais mais antigos haviam ligado os homens” – os termos são de Lukács (2010, p.199); ainda em paráfrase às expressões do pensador húngaro, essa leitura confirma ser um exame sobre o homem isolado numa sociedade que se torna cada vez mais inumana. A inumanidade, portanto, se apresenta, com uma segunda natureza, mais cruel porque é produzida pelo mesmo império da racionalidade com que temos tentado nos libertar da condição selvagem. Na personagem de Saramago está muito claro tais efeitos: não é algo que transcenda o homem e lhe devore, é algo manifestado no enfraquecimento das relações entre os sujeitos num mundo de contingências.

Tais marcas se configuram no romance através de uma série de construções. Não é só a incomunicabilidade das pessoas. É preciso atentar para sua atmosfera em desencanto; tudo aí respira o ar bolorento da celulose em decomposição. Esse é um efeito que se estende para fora do ambiente de trabalho e os espaços pelos quais transita o Sr. José. Em *Todos os nomes* tudo atesta para uma extensa sobriedade, paralisia e apatia, reveladas pela constante de signos como escuridão, sombra, tempo nublado, chuva, pouca luz, luz esquálida. Os indivíduos circulam por lugares amesquinhados, ambientes fechados, estreitos, pequenos, labirínticos, compõem materialmente uma sintaxe do *emparedamento*. Tempo e espaço coadunam para um trágico *encasulamento* dos sujeitos, alienados pelo medo que os dobra pela uniformização e os condenam ao estado permanente da angústia. As subversões entalhadas à surdina pelo Sr. José findam por se estabelecer enquanto tentativas não de um projeto utópico de saída mas em ações cuja

inteireza da forma é a de recrudescer o avanço da perda da humanidade e, sendo apartes, são também sinais de alerta sobre a decadência dos modos autênticos de existência. Noite e dia anulam-se no texto, são uma mesma forma e dão origem a uma visão indistinta do tempo, tonalidade de um mundo claustrofóbico, em imobilidade.

Depois de se recuperar de uma gripe adquirida do seu duelo com toda sorte de limitações na tomada da escola – período de outra queda do herói e de latência nas buscas – se reforçam as faculdades perceptivas do Sr. José sobre si e o mundo; se reforçam a natureza da incomunicabilidade onde estão encerrados os indivíduos que circulam pelo romance; é quando se apresentam outras formas institucionalizadas do poder, o de um controle higiênico para a saúde do corpo, por exemplo; é quando se constitui um período de iluminação sobre alguma mudança acerca das bases do poder na Conservatória – é quando, por fim, o Sr. José dará continuidade ao seu itinerário. Encarnando de vez o papel de *falso* detetive, retorna ao lugar de partida de suas buscas munido do sentido das especulações; sabedor de onde nascera a mulher desconhecida e agora de onde compôs os primeiros anos de sua formação escolar, seu trabalho se concentra em buscar informações sobre aos moradores da redondeza onde ela passara os primeiros anos de sua vida. Essa saída para as ruas se constitui numa ruptura entre o mundo dos arquivos e o mundo externo, como se o narrador cumprisse um giro dentro e fora da burocracia e aí buscasse apreender seu estágio, sua forma, como se quisesse atentar para todos os paradoxos do vazio por entre o qual se move sua personagem, num claro exercício de perseguição sobre a atuação do aparelho burocrático dentro e fora dos sujeitos.

É quando o sujeito, integralmente ciente de seu lugar no mundo, se coloca em confronto com a realidade e com os outros. As ações transcorridas aí retratam esse estágio de comodismo sobre qual vimos falando bem como reafirmam uma instalação da burocracia como força controladora dos indivíduos. Ou seja, não é caso apenas da Conservatória; fora, também todos estão fechados, acometidos por um forte sentido de individualismo. Quase todas as tentativas são, assim, falhadas e apenas num dos casos alguém levanta o interesse tal qual aquele da senhora do rés-do-chão direito em ajudar ao Sr. José com sua empreitada. Mas, a ajuda vem em tom zombeteiro e se reafirma como um meio de interceptar o seu itinerário pelo imediato desfecho: “Das dez lojas de diferentes ramos que entrou a fazer perguntas, contando com a farmácia, só em três encontrou alguém que lhe disse lembrar-se da rapariga e dos pais” (p.155-156); a ajuda vem da boca de um senhor de meia idade: “Se é assim, vá às finanças, nas finanças sabem tudo acerca de toda a gente” (p.156) conclui, atestando residir na tradição ainda os últimos

suspiros de consciência acerca do outro enquanto todo o resto se manifesta fechado nos seus próprios interesses, rarefeitos, movidos por uma desagregação da confiança. Notável nesse jogo de ações, a limitação do Sr. José em não fazer uso da falsa credencial perante o funcionário da farmácia; esta personagem se firma pela convicção de saber reconhecer os que como ele, navegante sem marinheiro ou bússola, ainda veem algum sentido no poder da palavra nua, desinstitucionalizada.

Não é este um herói excêntrico. Do contrário é alguém que sofre as agonias da incerteza de nosso tempo. Está preso num “mundo caduco”, para recuperar os termos de Carlos Drummond de Andrade, e contra o qual busca construir resistências ou saídas. É significação como o Dom Quixote sobre a insuficiência ou impotência do homem diante da vida em desencanto. Sua maneira de existir está imersa numa era líquida, nos termos de Zygmunt Bauman (2007), desregulamentada, individualizada, obcecada pela própria forma transparente com que se apresenta para o mundo; é um herói em fuga do desencanto, um impotente guiado por cegos. Não se assume, entretanto, como alguém ingênuo o bastante ao ponto de tornar sua esperança uma ode à não-possibilidade de realização de seus feitos. Tem consigo uma convicção e concentra todo o esforço em torno da sua realização. Está aqui o que parece ser o grande golpe proposto por José Saramago com este romance frente a um mundo em paralisia, cuja responsabilidade crítica foi tornada acessório de pouca ou quase nenhuma valia: há de se não perder a obsessão pela vida, ainda que em tempos hostis o rastro seja o do não-possível.

É contra a burocratização da existência e a mortificação da vida a posição que ocupa o Sr. José; é um tipo que não se rende – “não é ele pessoa, apesar de nunca ter passado de auxiliar de escrita, para andar neste mundo só por ver andar os outros” (p.179). Nisso, seu gesto de resistência não coaduna com o desencanto do mundo. Do contrário, lhe é uma afronta. Tal como Ulisses põe em teste o poder dos deuses, ele coloca em teste a comodidade dos outros indivíduos. É nesse sentido que sua existência extrapola a força dominante. Ao dizer isso, pensamos sobre a longa travessia que cumpre a personagem depois de sair da escola, quando cai doente e dirige toda a atenção da Conservatória para esse acontecimento, inclusive o desvanecimento da prepotência do conservador desdobrado em atenção na recuperação do Sr. José. Muito embora seja isso efeito de suas investigações sobre a rotina do escriturário, compreendemos que a busca pela mulher desconhecida desencadeia ainda numa revisão da postura dessa figura, o que se refletirá numa mudança, por exemplo, na orgânica dos documentos na Conservatória. É

significativo para essa compreensão o diálogo que elabora essas duas personagens no desfecho do romance:

Meteu a chave à porta, sabia a quem ia ver, mas deteve-se no limiar como se as convenções sociais lhe impusessem mostrar-se surpreendido. O chefe encontrava-se sentado à mesa, diante dele havia alguns papéis cuidadosamente alinhados. O Sr. José não precisava de se aproximar para saber de que se tratava, as duas falsas credenciais, os verbetes escolares da mulher desconhecida, o caderno de apontamentos, a capa de processo da Conservatória com os documentos oficiais. Entre, disse o chefe, a casa é sua. O auxiliar de escrita fechou a porta, avançou em direcção à mesa e parou. Não falou, sentia no cérebro um remoinho líquido em que todos os pensamentos se dissolviam. Sente-se, já lhe disse que está na sua casa. O Sr. José reparou que em cima dos verbetes escolares havia uma chave igual à sua. Está a olhar para a chave, perguntou o conservador, e calmamente prosseguiu, Não pense que se trata duma cópia fraudulenta, as casas dos funcionários, quando as havia, sempre tiveram duas chaves de comunicação interna, uma claro está, quer para uso do próprio, outra que ficava em poder da Conservatória, tudo se harmoniza, como vê, Excepto ter encontrado aqui sem minha autorização, conseguiu dizer o Sr. José, Não precisava dela, o dono da chave é o dono da casa, digamos que ambos somos donos desta casa, tal como você parece ter-se considerado dono bastante da Conservatória para distrair documentos oficiais do arquivo, Posso explicar, Não é preciso, tenho seguido regularmente as suas actividades, além disso o seu caderno de apontamentos foi-me de grande ajuda, aproveito a ocasião para o felicitar pela boa redacção e propriedade da linguagem, Amanhã apresentarei a minha demissão, Que eu não aceitarei. O Sr. José olhou surpreendido, Não aceitará, Não senhor, não aceitarei, Porquê, se posso perguntar, Pode, uma vez mais que estou prestes a tornar-me cúmplice das irregularidades acções, Não compreendo. O conservador pegou no processo da mulher desconhecida, depois disse, Já vai compreender, antes, porém, conte-me o que se passou no cemitério, a sua narração pára na conversa que teve com o auxiliar de escrita de lá, Levaria muito tempo a dizer, Em poucas palavras, para eu ficar com o quadro completo, Atravessei a pé o Cemitério Geral até o talhão dos suicidas, dormi debaixo duma oliveira, na manhã seguinte, quando acordei, estava no meio dum rebanho de ovelhas, e depois soube que o pastor se entretém a trocar os números das campas antes de serem colocadas as pedras tumulares, Porquê, É difícil de explicar, anda tudo à volta de saber onde se encontram realmente as pessoas que procuramos, ele acha que nunca saberemos, Como aquela a quem tem chamado a mulher desconhecida, Sim senhor, Que fez hoje, Fui ao colégio onde ela tinha sido professora, fui à casa onde viveu, Descobriu alguma coisa, Não senhor, e achei que não queria descobrir. O conservador abriu o processo, tirou o verbete que viera pegado aos das cinco últimas pessoas famosas de quem o Sr. José se tinha ocupado, sabe o que eu faria se estivesse no seu lugar, perguntou, Não senhor, Sabe qual é a única conclusão lógica de tudo o que sucedeu até este momento, Não senhor, Fazer para esta mulher um verbete novo, igual ao antigo, com todos os dados certos, mas sem a data do falecimento, E depois, Depois coloca-lo no ficheiro dos vivos, como se ela não tivesse morrido, Seria uma fraude, Sim, seria uma fraude, mas nada do que temos feito e dito, o senhor e eu, teria sentido

se não a cometêssemos, Não consigo compreender. O conservador recostou-se na cadeira, passou lentamente as mãos pela cara, depois perguntou, Lembra-se do que eu disse ali dentro na sexta-feira, quando se apresentou ao serviço com a barba por fazer, Sim senhor, De tudo, De tudo, Portanto lembra-se de eu me ter referido a certos factos sem os quais nunca teria chegado a compreender a absurdidade que é separar os mortos dos vivos, Sim senhor, Precisarei de dizer-lhe a que factos me referia, Não senhor. (p.276-278)

Até o processamento desse diálogo há ainda uma leva de ações desenvolvidas ao longo do itinerário de investigações do Sr. José. Depois de descobrir, através do mesmo efeito de casualidade que o coloca pela primeira vez diante do verbete da mulher desconhecida, que o motivo de suas buscas não está mais ao seu alcance e novamente aventurar-se pelos arquivos da Conservatória para encontrar o verbete que lhe escapa das mãos, fato que não se cumpre, a personagem tem outros dois encontros com a senhora do rés-do-chão direito, uma visita ao Cemitério Geral, outra à escola onde não só estudou mas trabalhou a incógnita figura de sua procura, à casa dos familiares e ao reduto onde ela morou, tal como recupera em parte no resumo das ações para o conservador.

Para a ocasião é interessante determo-nos nesse extenso diálogo entre o funcionário e o chefe a fim de observar, primeiro, a postura assumida pelos dois, depois, a instauração de outra ordem por vir, cuja matéria recai no imaginário e não tem alcance pela narrativa. Todos parecem se deixar enredar pelas ações do outro, porque nelas está a composição do enredo de suas próprias existências, mas o itinerário novo que se eclipsa com o desfecho dessa cena, não será mais, ao que parece, planejado e nem feito sozinho. Como um Dom Quixote que seduz a Sancho Pança para entrar no jogo de suas elucubrações, o Sr. José, sem qualquer querer finda por exercer a mesma capacidade, torna o chefe seu “cúmplice”. Mas, quanto a isso, não depositemos todas certezas de uma transformação no real sentido do termo, embora seja simbólico que isto se dê justamente com a pessoa menos suscetível, a que tinha por tudo o que lhe cerca um interesse apenas pela sua racionalidade; a que era a mais intocável, a quem sequer era possível dirigir-lhe a palavra. Se os gestos sugerem esse mover-se para além do poder cerceador, ainda assim a ocasião pede que baixemos a guarda, coloquemos tudo sob suspeita; o poder tem pela natureza das suas formas um exercício camaleônico. Mesmo assim, pensemos: parece que nossos gestos, mesmo os mais reclusos, têm uma capacidade ardilosa sobre o outro, e isso bastará como matéria de não se deixar tomar pelas arbitrariedades do comodismo ou de acreditar que, devido aos desmandos do poder, o ideal é sempre deixar se submeter integralmente às suas forças.

Nesse diálogo, desfaz-se a linha cega de separação das hierarquias e ambos se assumem trânsito, embora seja esta uma ocasião vivida pelo Sr. José ora como uma vergonha sem limites sobre a extensa dose de mentiras costuradas ao longo de certo tempo para ventilar a bolha construída para si e agora rompida pela mesma força da curiosidade com que o escriturário alimentou toda sua busca; ora com espanto e desconfiança pelo comportamento diferenciado do conservador. É por essa cena que se explica todo o gesto de benevolência e de cuidados médicos para a pronta recuperação durante o período em que o funcionário atravessa os rescaldos de seu esforço entre os labirintos da escola: afinal estava na preservação da vida do escriturário o recurso de manutenção da catarse onde estava metido o chefe até sua consolidação findada no encontro entre o autor e o leitor. Nesse percurso do Sr. José as peças com que vai compondo seu enredo se apresentam como migalhas deixadas não para um retorno do viajante, mas apanhadas por outros tomados igualmente pelo interesse das buscas. Resta saber é sob que sentido se pode dizer *desse* interesse. Voltemos, para isso, mais uma vez ao exercício de escrita do diário. Esta, dentro da escrita do romance, acomoda uma reflexão sobre a função do escritor – quem nunca deve se distanciar do compromisso cívico de revelar o homem para os outros homens – e sobre a literatura como via de emancipação dos sujeitos. Se tais funções são alcançadas, averiguemos; averiguadas, responderemos as interrogações que vimos introduzindo por aqui na interpretação dos acontecimentos.

A prática do registro de suas aventuras tem uma dimensão para além das fronteiras de sua relação individual com o mundo, reforçando, assim o que dizíamos de não ser este apenas um sujeito entre sujeitos, mas uma representação, ou por que não, uma alegoria do estágio porque passa o homem na contemporaneidade. Se este diálogo com o papel se constrói como uma forma outra do sujeito individualmente esquivar-se da afasia, vem por ele também uma subversão sobre a incomunicabilidade, uma das componentes deste tempo de desencanto. Este sentido (e as constatações sobre essa busca do sujeito saramaguiano) alcança total comunicação com o mesmo gesto de Maria Clara em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, de António Lobo Antunes. A escrita não apenas se institui como tentativa de eternização do registro que não passaria para lado de dentro das fronteiras da história oficial, mas como força transformadora porque é a partir dela que se desfazem, ao menos temporariamente, os laços de delimitação hierárquica e é por ela que se processam uma revisão da própria ordem dominante. Nela, ainda, os indivíduos têm a possibilidade de não estarem reduzidos apenas a uma visão unilateralista das coisas, é itinerário de saída do pensamento cerrado para se colocarem em relação com outras

formas de pensar, diversa e não subordinada a apenas um ponto de vista e poder; por isso, estarem estimuladas a rever posições, situações e propor a ação de intervir sobre as formas estanqueis. Isto é, o diário do Sr. José, só destinado a servir para notas de sua busca, uma espécie de cartografia de seu itinerário, se abre, involuntariamente, como um espaço de comunicação interpessoal entre autor e leitor: através dele, o autor tem acesso direto com outra imagem sua, a que se esconde por debaixo da máscara, seu interior e a angústia de sua busca, enquanto o conservador tem acesso irrestrito a uma imagem mais acabada, preenchida daquilo que se ausenta na couraça externa com a qual se cobre o escriturário ao longo de todos os vinte e cinco anos de ofício na Conservatória.

A escrita enquanto convergência ou a linguagem como zona pela qual os sujeitos transitam e se formam. Ao menos é nisso que se presta, à primeira vista, todo esse diálogo que ora analisamos e toda curiosidade do conservador em saber do andamento ainda não anotado nos apontamentos. Uma pressa de ver se as especulações desenhadas ao longo do percurso de leitura, feita certamente com mesma avidez de quando alguém se apaixona por um livro e tudo são apenas interesses em chegar do outro lado da margem, se confirmam ou não. Embora existam outros efeitos desencadeados a partir desse diálogo e que serão explorados no momento oportuno desta leitura, fiquemos com a compreensão de que o aparente sentimento de segurança e de confiança um no outro que se abre nesse encontro transforma as terríveis fronteiras que os separam. O futuro em desencanto porque toda a busca não foi mais que ela própria sem recompensas no fim, convida, não apenas um, mas dois indivíduos à permanência no jogo de infrações. Existir é um eterno recomeço mediado por encontros com o outro.

Ao que parece, de agora em diante, são dois indivíduos tomados pelo mesmo sentimento de incerteza trazido no desfecho da correnteza de qualquer busca, que este é o principal dos elementos constituintes do sujeito desde sempre. O diálogo se constitui nessa ocasião como condição essencial para restabilizar o homem com seus vínculos primordiais; são estreitamentos para alarguecimento de existências. A outra imagem do conservador sugere isso. Outros, talvez, nunca alcançarão superar esse abismo entre o eu e o outro – aí está um dos motivos para o desfecho trágico da vida da mulher desconhecida? Outros estarão no percurso sempre como empecilhos para a travessia entre os lados. Ainda assim, resistir é uma necessidade. Entretanto, o que se avista depois, não é a promessa de que tudo estará resolvido. Na ruptura de paradigmas proposta pelo romance, essa nova condição do homem no mundo se propõe superar a ilusão de que há necessariamente um final (no sentido de fechamento da existência com a morte ou dos

itinerários com o alcance de determinadas respostas), ou que em todo final o bem sempre irá prevalecer sobre o mal. O mergulho no desconhecido não é para uma reafirmação das antinomias e sim ir além dela, não é para superá-la, mas desconstruí-la no intuito de buscar a origem indistinta em que a distinção nasce, origem que oferecerá como resposta justamente isso: de que jamais poderá se dar um triunfo definitivo de uma das polaridades, porque as duas (sejam quais forem) são fundamentos do que somos e do que é nossa realidade. Não há espaço, nessa outra / mesma conjuntura, para um *felizes para sempre*. Se o futuro é incerteza, é também trevas – e elas aí estão como lugar para o mergulho do Sr. José tomado pela motivação do conservador de reinscrever a mulher desconhecida entre o mundo dos vivos e aí deixá-la figurar como eternidade. Tampouco é um caminho curto. Tudo, afinal, são continuidades.

O que o conservador não terá aprendido ainda é sobre itinerários. E por isso, não é possível atestar-lhe uma transformação profunda tal como se aparenta ocorrer com o Sr. José. A partir de uma observação parafraseada do que diz Walter Benjamin em “Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte” (2012), este conservador se firma como alguém da família daqueles seres todo-poderosos que o autor de *O processo* instala em sótãos, na qualidade de juízes e que por mais certo que se estabeleça um movimento de corrosão de sua elevada posição, ao ponto mesmo de alcançar os limites de quem estar a perecer de seu lugar, surgem, de súbito, em toda plenitude de seu poder. É útil lembrar nessa ocasião o que lê o *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*: o conservador está para *Todos os nomes* o que a figura de Deus está para o *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*: um Jeová cioso e sádico, frio, calculista, irônico, implacável, está no topo da pirâmide e se faz onipresente, onisciente, perscrutador de todos os movimentos de quem sempre o quer como vítima. Diante de alguém com estas características, sua atitude, tal como a de Deus deixar morrer na cruz seu único filho, deve ser lida respeitando a ambiguidade que ela representa uma vez que ela transita entre a postura de alguém que se solidariza com um subalterno, mas que prefere silenciá-lo sob as desculpas de não ter ferida a reputação da Conservatória.

Sua sugestão ainda inibe a busca, é uma facilitadora das coisas, tais quais aquelas sugestões de, antes de tudo, ir à lista telefônica ou ao setor financeiro para resolver o enigma construído pela personagem; embora, a posição da senhora do rés-do-chão direito, por exemplo, seja diferente da do funcionário da farmácia (os dois outros que no correr das buscas lançam a proposta ao escriturário): depois de fornecer todas as pistas que fomentariam o andamento da investigação, a expressão jogada por ela ao fim do diálogo

com o Sr. José é mais a de provocá-lo no intuito de oportunizar a sedimentação de seu interesse na busca pela mulher desconhecida e não de interromper o sentido do itinerário. Mas, o conservador, ao intuir a feitura de um novo verbete, falso como a credencial utilizada pelo Sr. José durante as buscas a fim de garantir um contorno à sua autoridade de funcionário da Conservatória, o que sugere é apartar a verdade pela natureza do falso. Semiliberto desse mundo de sombras, o escriturário não aceitará de um todo a proposta que lhe é feita. Sua consciência quer não mais lhe permitir, depois da descoberta, na permanência em erguer castelos de vento.

E por isso o mergulho na escuridão dos arquivos dos mortos para trazer à luz o verdadeiro verbete e, sim, poder dar um verdadeiro fim, poder escrever outra história desse sujeito tragado pela força do mundo. Mas que um estado a alcançar, ser sujeito é busca; por ela é que se desenvolve um *plano de vida*. Para além da pergunta *quem somos* está outra, *o que somos*. Nesse universo de vidas reguladas desde os primeiros tempos com rigor e precisão, de mentalidades uniformes, formadas pela prática contínua da repetição (os termos são paráfrases para expressões de mesmo teor utilizadas pelo narrador numa das descrições sobre os funcionários da Conservatória), a reposição da pergunta atesta que entre ser e existir a questão ampliou-se e se tornou um tanto mais complexa. Impossibilitados de responder a grande indagação existencial é na possibilidade de apreender sobre *o que somos* que se cunha uma forma mais coerente de buscar saber sobre que formas parecem ideais de habitar este mundo em desencanto ou dos paradoxos terminais. Isto é, mais que a pergunta *quem sou* é a pergunta *o que fazer para ser*; estamos diante de uma inquietação que passa pelas coordenadas da consciência e do espírito social. A expressão tem sua força: não é meramente um eu à procura de sua identidade ou de um acordo entre ele e o mundo, mas de compreender-se e compreendê-lo. Afinal, fomos lançados à liberdade sempre nos dizendo que esta é sem limites, quando, de fato, o que se apresenta a nós é somente esse estado de permanente emparedamento – produto de nossa incapacidade de alcançar o ilimitado? Certamente, mas o romance não tem interesse em buscar respostas sobre isso.

É por isso que ainda é preciso anotar que a proposta do conservador não é de um todo séria, mas se trata de manobra cínica interessada em contornar o alcance da liberdade deste funcionário desgarrado – seja porque não se desvincula de sua condição de figura do poder, seja porque tem como certa as razões triviais do mundo burocrático, seja ainda porque compreende a realidade e os indivíduos como um todo acabado. Não há em ocasião alguma um elemento textual que o distinga do contrário. O que se mantém é o

mesmo espírito autoritário que o reafirma conservador; só foi modificada as formas de ser por uma postura mais sutil, logo, mais vil e perigosa. A proposta sua, é, portanto, a de se imiscuir no enredo elaborado pelo Sr. José e, agora, conhecedor de suas fraquezas, oferecer-lhe uma armadilha para torná-lo uma vez mais submisso aos emaranhados trâmites do poder. Pela posição que ocupam, há uma lacuna imensa entre essas duas personagens – lacuna não rompida pela incapacidade do outro em se abrir para travessias como a experimentada pelo escriturário. Saramago aposta assim na não horizontalidade dos comportamentos individuais, isto é, *todos os homens não agem da mesma maneira e nem se modificam pelos mesmos estímulos*, o que demonstra sua descrença na imagem pueril de outros tempos sobre as revoluções coletivas e a realização das utopias. Provam isso, além dessa constatação encontrada em *Todos os nomes*, a enfermidade coletiva a que é submetida toda a humanidade do *Ensaio sobre a cegueira* e sua permanência no mal branco mesmo depois da sobrevida alcançada no pós-cegueira conforme atesta *Ensaio sobre a lucidez*; nesse último romance, essa mesma coletividade só será levada a uma ação pelo interesse de revisão de sua condição através da infiltração fantástica de um germe capaz de motivar parte importante das consciências a questionar o sistema ao qual pertencem através da uso em massa do voto em branco.

O conservador sabe que a consciência liberta do Sr. José não permite aceitar a proposta do falseamento, e o condena a voltar para os arquivos para catar uma certidão de óbito que não existe ao primeiro alcance. Ao voltar para os labirintos da Conservatória cumpre-se o êxito da burocracia, a que nunca descansa, a que sempre se renova. Involuntariamente o escriturário cai na armadilha pronta pelo chefe; retorna ao mesmo ponto de origem. Triunfa a instituição e a única coisa que lhe resta – e muito talvez lhe sirva no itinerário de recomeço – é a experiência adquirida no trajeto, a teimosia em torno de uma obsessão, a possibilidade de permitir-se a um mundo diferente do comum. Se nunca alcançaremos a resposta definitiva sobre a pergunta que desde sempre nos move, sobra é ainda compreender, na condição alcançada, que elementos nos faltam ou quais temos em excesso nesse deserto do real. A natureza sisífica dessa personagem é a de todos os homens: é a condição genesíaca do degredo, desde quando o acesso ao conhecimento possibilitou sua expulsão do paraíso e a perda da relação com o divino; é essa condição mítica tornada em condição burocrática, de homens que mandam sobre uma parcela de outros homens que a eles estão subjugados.

A natureza desse sujeito se formará pela compreensão do mundo como ambiguidade; sua tarefa não é confrontar-se apenas com o seu universo de hierarquias ou

o absolutismo das verdades instituídas, mas achar-se no torvelinho das muitas verdades relativas; sua designação, portanto, é de se compreender enquanto incerteza, afinal todas as categorias existenciais estão a todo tempo em plena movência. Daí que sua liberdade pode, como a de K. em *O processo* ou em *O castelo* ser totalmente ilusória; o que isso não representa, entretanto, é que por ser ilusão tenhamos de nos contentar com o imediato, o tacanho, a fixidez da ordem, os mandos do poder.

Na extensão das realizações dos indivíduos e na construção de sua subjetividade não pode escapar um sentido de responsabilidade pelo outro, principalmente sobre aqueles a quem a história oficial se encarrega de varrer diariamente para a margem. Se não é possível revisar o passado para trazer os esquecidos, ao menos que se proteste sua ausência como arma sobre o esquecimento; anular existências à tarefa incansável da repetição até ao enfado como se um componente de um maquinário industrial para depois do uso abrir-lhes o extenso lixão é um dos maiores crimes cometidos pela selvageria do capital. Da mesma maneira o genocídio do passado individual. No encontro entre o Sr. José e o conservador fica evidente com qual monstro se exerce sua luta. Não são apenas os inculcados na sua cabeça, o medo e a culpa, é aquilo que se exerce na sua exterioridade que dá força a esses monstros internos, também é o maior deles apreendido no universo burocrático e ainda no vulto que ronda muitas das consciências perturbadas na literatura de António Lobo Antunes – a História. Sua luta é contra a reificação do homem num mundo em que tudo é coisificado e o soterramento da memória dos que estão colocados à margem se exerce como a maior das valias para sustentação da ordem dominante.

Pode parecer à vista daquele interesse igualmente mesquinho de substituição da ordem vigente por outra que esse enfretamento seja só ineficiência. O que não é bem assim. Se a coisa fosse resolvida dessa maneira a subida da burguesia ao poder no passado, por exemplo, representaria em definitivo um horizonte de expectativa contra o exercício de mando do poder. Mas, a história contada, vê-se, é outra. Por isso, não está em questão aqui e em toda a literatura saramaguiana, um mero jogo de substituições; as bases que garantem o funcionamento pleno da humanidade não estão prontas e nem podem ser exercidas por um jogo de trivialidades: cumpre repensar os modos de ser e estar no mundo. É necessário, pois, a capacidade de discuti-los para desconstruí-los e permanentemente reinventar sua ordem. Saramago confia à ação humana aberta ao possível e condicionada pelo necessário, o que sustém a crença de que a sensibilidade e a razão (não a cerceadora e sim a criativa) são suficientes para fundar, manter e transformar normas e o poder que regulam a vida dos homens; firma-se um apelo de que aquilo que

obstina o homem o faz sentir-se mais confiante em si e mais livre. O Sr. José não é, portanto, alguém que tem por assumida sua derrota, porque, nesse mundo, não tem para si a dúvida sobre o êxito de sua empresa e o que mais lhe importa, mais que a técnica e a ciência, é a compreensão sobre a gênese das coisas; é alguém tornado um ideal ético, muito embora isso destoe da compreensão corriqueira sobre o termo, visto que sua posição é a questionar a oposição das dicotomias ou fechamento delas.

Essa postura *produzida* pela literatura de José Saramago é resultada da subversão de dois princípios definidores da civilização ocidental, como constata Miguel Real no ensaio “José Saramago ou a literatura como fundadora da palavra” (1999): o da fé judaico-cristã, e isso não apenas pela escrita de romances como *O evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*, mas de uma obra que integralmente desconstrói os dogmas religiosos definidores do ocidente – pensemos na forma com que o tema é tratado nesse *Todos os nomes*; e a razão greco-romana, ao propor uma desconstrução do mito, por exemplo, através de uma voz cética e irônica. O que se anuncia é também outra forma de civilização, em parte porque crê na ruína e no fim dessa que vimos insistindo em mantê-la nos moldes que vimos mantendo²⁷, ainda que sabedores que o modelo vigente não mais responde pelas demandas da existência, em parte porque crê que apenas dessa maneira se é possível pensar, de fato, no que designaríamos por uma revolução profunda da sociedade. Assim, compreenderemos, pela leitura do sujeito, que estamos diante não apenas de uma problematização sobre suas bases, mas da construção de outro modo de *ser sujeito*.

²⁷ Na longa entrevista que manteve com Juan Arias, José Saramago assim se refere: “O que está bem claro é que chegamos ao fim de uma civilização. Somos os últimos representantes de um modo de viver, de entender o mundo, de entender as relações humanas, que chegou ao fim. Tudo está a mudar, a família, as instituições, tudo está a se transformar em outra coisa. Mas, digo-lhe com toda a honestidade do mundo, não sei em quê. Estou convencido deque, no final do século XIX, se se perguntasse a cientistas e intelectuais o que pensavam sobre o século XX, todos se teriam equivocado. Vivemos num momento de mudanças, de transformações científicas e tecnológicas de toda ordem (...)” (2003, p.59).

7. A mulher desconhecida ou o começo do fim da busca

O Sr. José transforma o acaso em via de experimentação da existência. Explora-o até o limite de tirar dele outras formas de reconhecimento do mundo. Da mesma maneira que o seu primeiro itinerário de buscas pela mulher desconhecida nasceu dessa forma, o desfecho de tudo, que sempre esteve às mãos dessa mesma condição, assim se manifesta. O encontro com a morte da figura motivadora de suas investigações depois que aceita retornar à normalidade das atividades na Conservatória por acreditar que nada mais poderia ser feito devido ao fracasso com as perquirições feitas entre os moradores das redondezas de onde teria vivido a mulher pela qual procura, se interpõe como impossibilidade de alcançar o limite do que está no fim do itinerário. Tal contato pode desencadear ao menos em duas linhas de especulação: primeiro, a impossibilidade de romper com o cerco a que os sujeitos estão condenados a padecerem – é como se nossa condição não estivesse limitada apenas pela ordem que criamos para sustento da existência. Estamos, isto sim, sempre alheios aos mandos inexoráveis da natureza. Faça o que fizer, todos alcançarão o mesmo destino. Depois, o constante postergar do encontro com a mulher desconhecida atesta uma ineficácia de uma tomada de atitude que servisse, quem sabe, de intervenção no curso de uma tragédia silenciosa desenvolvida nos subterrâneos do esforço do Sr. José. Mas, enfim, não poderão acusá-lo de não conhecer quem buscava. O que ele e a mulher de suas buscas tiveram diante da mesma condição foram atitudes diferentes: um decide pela luta, outro decide abdicar dela, mas entenderemos que, até mesmo na diferença das atitudes há algo que os aproxima no sentido mais autêntico do termo porque foi sempre idealização sem o julgamento de valor impetrado pelo contato com a imagem real. Também não é apenas um desfecho que pode ser lido nesse limite de interpretação; ficarmos apenas nessa leitura seria ir muito raso acerca de uma série de desconstruções propiciadas por essa alegoria saramaguiana.

De imediato, por tudo o que dissemos ao longo desta análise, descartamos a primeira delas. Atribuir à ordem natural de um poder invisível instalado em toda parte e dedicado a romper no exato momento que nos aproximássemos do destino de nossas buscas seria um esforço de autocondenação ou de admissão do fracasso antes mesmo de existirmos. Não, a natureza de tudo o que existe é o limiar, mas contentar-se com isso, aos olhos da compreensão do sujeito saramaguiano, não é conveniente, não é uma atitude deixar-se esperar apenas porque se cumpra o que está na iminência. A morte, por

exemplo, é sempre iminência e nem por isso esperamos por ela; fenômeno inerente à existência, a morte não é continuidade da vida presente, tampouco se configura como posição contrária à ela ou estágio de igualação dos indivíduos. Há os que morrem mesmo estando vivos e os que vivem mesmo estando mortos: este é um dos sentidos desenvolvidos por esse romance ao longo dessa metáfora sobre a busca pelo desconhecido. O que separa os termos, mais que uma posição verbal, presente e pretérito, é o esquecimento. Entre estar e não estar se inscreve a memória dos vivos onde repousa a responsabilidade em tornar presente os do presente e os seus antepassados. Volta à superfície do que dizemos sobre a atitude assumida pelo Sr. José de não reavivar apenas as cartografias de seu itinerário; não tarda e estará imerso na escuridão dos labirintos da Conservatória na procura pelo verdadeiro verbete que atesta a morte da mulher desconhecida. À primeira vista, um mero exercício de corroboração daquilo que seus olhos viram de relance. Mas, não apenas isso.

Quanto à segunda especulação, o adiamento proposital do Sr. José em dar com o motivo de suas buscas, nos leva a crer que nunca lhe passou pelo interesse, e isso de certo modo adiantamos, encontrar-se no fim delas – “este homem pertence à multidão dos que sempre vão deixando o mais importante para depois” (p.262), explica o narrador a certa altura. Mais que uma falta de atitude ou uma esperança no acaso, o que o mantém ativo vem das ações, o que o faz estar enredado com algo significativo para si e lhe propicia um sentido sobre as formas de ser e estar no mundo. Por isso que não lhe vem em qualquer momento depois de contatar o verbete com o registro da morte da mulher desconhecida, um sentimento de frustração sobre não ter se permitido ir pela via mais simples nas buscas e tê-la alcançado viva. Noutro modo, *Todos os nomes* alerta para o marasmo das lutas ou os atalhos que diariamente tomamos no intuito sempre de adiar para um momento provável o que pode ser decisivo agora nas mudanças de nossa posição ou condição histórico-social. Todo seu caminho é um exercício de laboração contra a despersonalização; tornar sentido para si a pessoa, não sua existência real, a subjetividade não o nome. Daí porque da necessidade pelo diálogo; além da senhora do rés-do-chão direito a quem retorna por duas vezes depois de saber da morte da mulher de sua procura, além do contato com as pessoas na rua, a ida à casa dos pais dessa figura e à escola onde ela estudou e trabalhou. São as vozes que narram as que erguem o denso tecido que o permitem construir a pessoa e a subjetividade, porque, de fato, aquilo que nos constitui é o que dizem de nós ou que *nos* dizemos.

Ainda assim, ao referir-se à mulher desconhecida, o narrador faz uso de poucos elementos que nos dê uma imagem acabada dessa personagem instada entre o limite do presente e do ausente. Seja porque o mundo habitado pelos seres de *Todos os nomes* é, como dissemos, cindido pela despersonalização, seja porque as buscas em torno da imagem sirvam tão somente como via de acesso a outras questões de ordem mais complexa que a aparência. Mas há dois traços já revelados e corroborativos com o rompimento do aparente porque esclarecem uma personalidade: um, o de que era uma mulher divorciada e o outro, que se suicidara tempos depois, descoberta dada também ao acaso quando o Sr. José vai ter no Cemitério Geral a fim de averiguar a morte dessa personagem de suas buscas. Num primeiro instante o leitor conformado com a relação causa-efeito poderia se contentar com o caso de ser o suicídio produzido como causa do divórcio, mas não é bem assim: “se alguma vez cheguei a ver a minha filha contente foi quando se separou” – atestam os pais da mulher desconhecida no encontro desenvolvido pelo Sr. José. “Quem é que pediu o divórcio, Ela, Houve algum motivo concreto, Que nós soubéssemos, não, foi como se tivessem chegado os dois ao fim duma estrada” (p.257); “De que morreu a sua filha, Ingeriu uma quantidade excessiva de pastilhas para dormir” (p.259). Essas informações determinam que a simples alusão divórcio-suicídio, um como causa do outro, é insuficiente ao crivo de uma leitura crítica.

Sabe-se que, desde sua criação, o casamento cumpre o intuito, dentre os vários aspectos, de manutenção da *posição* de submissão da mulher aos desígnios do homem, visto que, em grande parte das culturas sempre foi comum a ideia de inferioridade da figura feminina e necessária submissão sua aos desígnios do macho – ideia que, mesmo depois de toda luta empreendida pelos movimentos de emancipação das mulheres, ainda não foi culturalmente de um todo rompida. Daí ser fato que sobre elas sempre recai a cobrança pela manutenção do casamento e lhes é sempre atribuída como a causa principal do divórcio. Aos olhos da sociedade tradicional, tal ruptura se institui como uma ameaça ao núcleo de sua base, a família. Notemos, portanto, que a ruptura do vínculo matrimonial faz da mulher desconhecida alguém que desafia o modo usual com que a sociedade comum está organizada. Em tempo de alcançar sua liberdade enquanto mulher e, consequentemente, um bem-estar individual, em oposição ao designado pela ordem sociocultural da qual participa, ela cumpre apenas com o que lhe é de sua conveniência. Se a princípio isso pode parecer uma condição mesquinha e individualista, no fim, mostra-a como encarnação duplamente transgressora do lugar de entidade estigmatizada a que foi condenada: primeiro como mulher; depois como divorciada. Embora os termos tais

como colocados aqui sejam um dado duro demais em se tratando de uma reflexão sobre o feminino na literatura saramaguiana, visto que são seres que estão em outro patamar social. Assim o colocamos pensando que o gesto da tomada de iniciativa se produz de alguma maneira como em oposição a um determinado modelo vigente que não necessariamente passa pela questão de gênero, mas por uma via de emancipação do sujeito, homem ou mulher.

É desse lugar primário de transgressão porque passa num estágio profundo as relações assumidas socialmente entre os sexos, que somos levados a pensar mais adiante sobre a representação do divórcio neste romance. Aparentemente, não há nessa figura, nada que se possa dizer como uma necessidade de libertação de uma ordem machista. Sua posição se dá entre o que passa dentro da ficção e fora dela, o que não é caso de investigação neste texto. Pela posição que ocupa num romance pautado na busca por construção subjetiva, sua transgressão a irmana com outras saramaguianas, cujo interesse está em se descobrirem enquanto sujeitos sem que para isso tenham de se fazerem figuras opostas ao masculino ou de se masculinizarem. Por isso que é necessário pensar a questão para além dos traços de oposição castradora entre feminino e masculino. Tal perspectiva faz sentido quando, na conversa que desenvolve com os pais da personagem, o Sr. José, assim como esbarra na indefinição de um motivo para o suicídio, se depara com uma não-identificação sobre a natureza do divórcio: “A minha filha era infeliz, disse a mulher ... já em rapariga era triste, eu pedia-lhe que me dissesse o que tinha e ela respondia-me sempre com as mesmas palavras, não tenho nada, mãe” (p.257). Não há qualquer motivo nascido de alguma indisposição no casamento: “Como é ele [o marido da mulher desconhecida], Normal, é uma pessoa bastante normal, de bom carácter, nunca nos deu motivos de queixa, E gostava dela”, pergunta o Sr. José ao que responde a mãe da mulher desconhecida, “Acho que sim, E ela, gostava dele, Creio que sim, E apesar disso não eram felizes, Nunca foram” (p.257). O divórcio, portanto, assume-se como um movimento de transgressão no exercício de procura de novos modos de ser e estar no mundo – a mesma impulsão com que se move o escriturário.

O único motivo aparente é de um tormento diante a existência; alguém pouco à vontade no mundo e portadora de uma impossibilidade de expressar esse estado de alma ou de que essa inquietação perante a vida seja integralmente compreendida pelo outro. Talvez, tudo seja mais acelerado pelo fechamento das fronteiras em tempos de desencanto. São significativas, nessa observação, as descrições da narrativa sobre espaço onde viveu a mulher desconhecida depois do divórcio. É quando o Sr. José, de posse das

chaves de acesso ao apartamento, entregues depois da longa conversa com os pais dela: “Estava num quarto de cama. ... deu uma volta pelas restantes divisões do apartamento, que se limitavam a uma sala de estar mobiliada com sofás do costume e uma estante de livros ... a cozinha minúscula, o quarto de banho reduzido ao indispensável” (p.270). Mas, não podemos acusá-la de incapacidade em lutar pela vida num tempo que cada vez mais a limita e porque os dados sobre ela não passam de um segredo da narrativa alcançado apenas por este Sr. José. E nem podemos conjecturar que a chegada do Sr. José, antes na vida dessa mulher de trinta e seis anos servisse de refutação da ideia de deixar de viver, embora, a literatura do escritor português esteja repleta de situações cuja ruptura da bolha da solidão no mundo signifique uma reviravolta na forma de ver e compreender-se nesse tempo do limiar; é assim com o revisor Raimundo Silva que cai nas graças de Maria Sara em *História do cerco de Lisboa* e com o Cipriano Algor e Isaura em *A caverna*, para citar duas ocasiões em que o amor se oferece como alternativa frente aos desencantos da existência. Não é o caso, entretanto, de dizer, que *Todos os nomes* passe longe do tema do amor como redenção; não. Note que todo esforço do Sr. José em torno dessa figura desconhecida não é guiado por outra força se não pelo amor e em seu estado mais puro, porque é um magistério da paixão pela ideia; tanto que, Silva (2002) considera este um romance do amor, um amor da ausência, “já que todo processo amoroso consiste justamente no preenchimento desse vazio e não no comprazer-se no vazio: um nome, uma data, alguns retratos, uma história escolar da infância” (p.209-210). E, cabe recordar a Platão, é no mundo das ideias onde estão pousadas as formas autênticas da vida.

Sobre o outro tema trazido à baila na narrativa, o do suicídio, se pode comentar por duas linhas de raciocínio: uma, na direção contrária à posição assumida por essa figura, e em diálogo com o viés comum sobre tema, sempre condicionado pela negatividade da visão moral, da religião e da sociedade. Ninguém tem o direito de atentar contra a vida humana; o suicídio é contestação dos desígnios da criação, a única capaz de se decidir sobre a vida ou morte do homem; socialmente, o suicida é visto como um desequilibrado. Todas essas condições são elaboradas pela imposição de uma nova visão cultural que se sobrepõe a alguns lugares da tradição primitiva, ocasião quando o tema sempre era tratado como símbolo de honra. O advento do cristianismo terá forçado uma interpretação diversa da antiguidade. Para o inferno é que vão todos os infelizes que atentam contra a própria vida – assim designa a crença cristã e esse discurso contaminou outras esferas; desde então, o suicídio inscreve-se entre as mais negativas práticas criminosas (cf. TAKAHASHI, 2009). E a literatura não terá escapado da expressão desse

juízo: n'A *Divina Comédia*, de Dante, por exemplo, dentre os nove círculos que atestam os pecados desde o mais simples ao mais grave, o ato de atentar contra a própria vida aparece no sétimo círculo, um dos últimos estágios do inferno. No romance de José Saramago, assumindo-se como crítica sobre estrato cultural cristão, não é diferente, mas é outro o tom da sua literatura²⁸: o Cemitério Geral, aonde vai o Sr. José em busca do túmulo da mulher desconhecida, ainda que a instituição se diferencie da Conservatória pela abolição das fronteiras entre os vivos e os mortos, a hierarquização se manifesta na organização das sepulturas – os suicidas estão enterrados numa ala específica. Conhecedores do longo embate contra determinados discursos e comportamentos do cristianismo católico como era José Saramago, lemos tal hierarquia (cf. PERRÉN, 2009), primeiro como significação daquela condição imposta pela Igreja no auge do seu poder na Idade Média, a que levava em consideração a posição socioeconômica do morto: na época, enterram-se dentro da igreja os nobres e fora os de menor condição; no romance, isso se deixa notar pela extensa descrição do narrador ao referir-se a arquitetura das tumbas – as de determinada ala perdem-se em suntuosidade, estão localizadas na parte mais nobre do espaço e são as dos ricos, as de rasa edificação, dos pobres. Segundo, o seu desmantelamento, como demonstra o encontro entre o Sr. José e o Pastor: quando a hierarquia, não entre ricos e pobres, mas entre tipos de mortos, é propositalmente desfeita sob a justificativa individual ante a morte (e a vida) todos somos uma só comunidade, humana, e as antinomias são farsas: “a única coisa que sei é o que penso quando passo diante de um desses mármores com o nome completo e as competentes datas de nascimento e morte, Que pensa, Que é possível não vermos a mentira mesmo quando a temos diante dos olhos” (p.241).

Hierarquias à parte, o que nos interessa ainda dizer sobre o tema da morte passa pelo sentido negativo que este adquiriu ao longo do desenvolvimento da sociedade moderna e contemporânea. A morte, independentemente de ser suicídio, está sempre associada à fraqueza, uma impotência do homem frente à sua condição de ser dominante.

²⁸ Vale citar o texto “O caminho da morte na narrativa de José Saramago”, de Maria Victoria Ferrara que atenta sobre a diversidade de figurações assumidas pelo tema da morte na literatura saramaguiana; as reflexões construídas pela estudiosa estão alinhadas pela ideia de que uma das obsessões do escritor com a morte é da desconstrução da via como esta tem sido tratada pela sociedade sobretudo a relação de manipulação e repulsa assumida desde o instante de aperfeiçoamento das tecnologias sobre a existência; o centro desse debate na obra de Saramago reside em pontos de vista com este: “Digo que a essência humana é um intermédio entre o nada e o nada. O nada, porque antes de nascer, o que havia antes era o nada, depois também é o nada. Para nós do ponto de vista do ser, é o nada” (citado em AGUILERA, 2010, p.171-172).

A ponto de se tornar um tabu social com o advento da ciência e das práticas de limpeza e liberação do corpo pelas técnicas de higiene pessoal e comunitária; deixa de ser ritual de irmanação dos vivos com a finitude da existência e passa a ser evento vivido à distância e acompanhado com desinteresse pelos vivos em cerimônias reclusas. A atitude da mulher desconhecida atenta contra todas essas conveniências: primeiro, contra o tabu do suicídio condicionado pelos impeditivos diversos; depois, contra o disfarce da morte. Ao invés de atestar um fracasso diante as forças opressoras, por tudo o que representa a morte no atual contexto, o ato se institui como um gesto de rebeldia e transgressão, um *não-querer* está submetida ao instituído socialmente como modelo conveniente de existência. Logo, pouco importa a morte física; importa, sim, é o revés vitorioso da consciência sobre o mundo. Isto é, sua autonomia, que ateológica porque não admite nenhuma legitimação transcendente ou de poder; a existência humana cobra um caráter heroico e de aventura que não deve estar submetida ao ideal cristão de transformação da vida num projeto de preparação para a eternidade. Enquanto o mundo burocrático tem insistido na administração da morte, *Todos os nomes* a compreende como necessidade inerente à vida. Não é apenas uma revelia à conjuntura; tirar a própria vida cumpre o papel de levar os que estão ao seu entorno a refletirem sobre a natureza da morte e a liberdade sobre si enquanto sujeitos autores de sua existência. A mulher desconhecida, se apresenta como figura de uma nova ordem social. É quem chama o Sr. José à vida; como Ariadne, oferece ao da busca um fio redentor.

No romance ora lido, não apenas a mulher desconhecida se apresenta com essa função de ser norte para as buscas; é necessário voltar ao que vimos sublinhando da presença da senhora do rés-do-chão direito, quem com mais de setenta anos mantém os olhos vivos, quem sabe desde sempre por puro exercício de intuição os reais motivos da dedicação do Sr. José em saber do verbete descoberto ao acaso na Conservatória. Também conhecedora da posição reduzida dessa personagem – nota pela necessidade que tem de fazer o uso de uma credencial falsa ou ainda da sua relação de extrema consideração para com o seu superior – é ela quem lhe injeta ânimo para deixar-se levar pelo desejo da busca: “O senhor sabe mais do que seu chefe” (p.62). Tudo isso exploramos, mas há outra dimensão que faz um retorno à importância dessa personagem no desenvolvimento do protagonista, o amor. É ela quem primeiro constrói um motivo para essa busca sem um sentido ou fins específicos. Pensamos aqui no extenso diálogo que costura com o Sr. José logo no seu primeiro encontro, do qual recortamos o excerto seguinte:

Começarei por lhe perguntar se sabe quantas são as pessoas que existem num casamento, Duas, o homem e a mulher, Não senhor, no casamento existem três pessoas, há a mulher, há o homem, e há o que chamo a terceira pessoa, a mais importante, a pessoa que é constituída pelo homem e pela mulher juntos, Nunca tinha pensado nisso, Se um dos dois comete adultério, por exemplo, o mais ofendido, o que recebe o golpe mais fundo, por incrível que isto lhe pareça, não é o outro, mas esse outro outro que é o casal, não é um, mas o dois, E pode-se viver realmente com esse um feito de dois, a mim já me custa trabalho viver comigo mesmo, O mais comum no casamento é ver-se o homem ou a mulher, ou ambos, cada um por seu lado, a querer destruir esse terceiro que eles são, esse que resiste, esse que quer sobreviver seja como for, É uma aritmética demasiado complicada para mim, Case-se, arranje uma mulher, e depois me dirá, Ora, ora, já se acabou o tempo, Melhor é que não aposte, sabe-se lá o que irá encontrar quando chegar ao fim da sua missão, ou como lhe chamou (p.63-64)

Esta senhora alinhava a experiência da alteridade com a experiência amorosa. Não se ama fisicamente quem achamos amar, amamos uma projeção imaginária do outro: o outro é sempre *existência projetada* porque o enxergo como considero enxergar e é essa teia fincada no limiar entre o vivido e o imaginado que constitui a tênue linha que sustém os indivíduos numa relação mais ou menos possível. Se a alteridade está afetada pelo avanço das polarizações eu / outro ou o levante da individualidade – “a mim já me custa trabalho viver comigo mesmo” – também o amor e outros afetos apresentam-se esvaziados ou *acabados no tempo*. Tais considerações avançam em torno de dois sentidos colocados em pauta nesse exercício de busca aqui perscrutado como construção do sujeito. Primeiro, o sentido sobre a existência, condição estruturante do sujeito (antes de ser é preciso existir). Este não é um romance interessado em se alimentar das famosas perguntas de natureza existencial – quem somos, de onde viemos, para onde vamos. Segundo, o sentido sobre a identidade, o substrato do sujeito. Mas também não é um romance que possa ser reduzido a apenas essa preocupação. A questão ainda passa sobre o que significa viver, o que fazemos nós da vida que levamos e o que é a existência para nós; em todos esses interesses *enformadores* da figuração do tema / ideia do sujeito se apresenta a compreensão acerca do outro. O sujeito não é um estado; é uma posição alinhavada pelas ações e, em parte, determinada pelo conjunto diverso das relações assumidas com esse outro.

Daí que as saramaguianas são as que promovem a ruptura com os modelos tradicionais; movem-se na existência pela força de suas ações. São posições autênticas no mundo. Elas estão longe de se reduzirem a frágeis resignadas, nem estão acima dos homens, sendo-lhes uma oposição masculinizada, como acentuamos acima, mas sujeitos

em constantes *vias de ser*, sem que para isso abram mão de uma razão reflexiva pautada pelos aspectos afetivos; estão completamente abertas para o andamento das diversas movimentações nos contextos com os quais interagem. Elas são, na verdade, intersubjetividades, pela capacidade que têm em compreenderem a si mesmas e os que estão à sua volta, sem que tenham de ser mais do que a situação lhe pede. Isto é, estão integradas a um modelo que não objetiva o bem individual, ou de um poder sobre outro, mas o de uma coletividade e de uma alteridade. O contato do Sr. José com a senhora dorés-do-chão direito, depois com os cadernos de professora da mulher desconhecida e com as características lembradas pelo diretor da escola onde ela trabalhou atestam essa dimensão. Os vários momentos em *Todos os nomes* colocam essas personagens no rol dos que estão procurando questionar os estereótipos sociais, os jogos de poder ou as verdades históricas com o interesse em propor uma nova maneira de reinventar perspectivas, renovar sentidos, dizer-nos do *continuum* que é este esforço de ressignificação de nós mesmos e da nossa relação com o outro. Lançar-se para a morte, como faz a mulher desconhecida, é um movimento que condiciona a ação, a ruptura com o aprisionamento social onde esteve relegada.

Por essa razão, o impacto de sua morte aparece para o Sr. José como um instante de refundação de seu itinerário ainda por designar uma formação de uma imagem sobre o ícone de suas buscas. O retorno ao escuro labirinto da Conservatória em procura da certidão de óbito da mulher desconhecida se configura como uma segunda descida do herói aos infernos – a primeira, como analisamos, fora na escola de onde trouxe os verbetes do tempo de estudante. É quando a narrativa saramaguiana traz à superfície ecos de outra narrativa mítica presentificado sob o tema amor e morte numa complexa relação do desafio assumido à surdina e o *insucesso* (já podemos dizer assim) do herói. Falamos sobre o mito de Orfeu²⁹. No mito clássico, Orfeu se apaixona por Eurídice e casa-se com ela; depois, foge perseguida por Aristeu, e tentando resisti-lo, durante a fuga é picada por uma serpente e morre; o herói, então, transtornado de tristeza, desce ao mundo dos mortos para encontrar sua amada e tentar trazê-la de volta. Depois de enfrentar toda a sorte de

²⁹ Sobre essa relação, é muito importante a leitura que faz o texto “José desce aos infernos: representação contemporânea do mito clássico em *Todos os nomes*, de José Saramago”, de Émile Cardoso Andrade, publicado na revista *Via Litterae*. A leitura em questão, a partir da perspectiva sobre as retomadas que o romance contemporâneo faz da literatura clássica, reflete, no caso de *Todos os nomes*, a estratégia do romancista deste tempo melhor representar as singularidades existenciais do sujeito. Tal como compreendemos, a autora lê o Sr. José como um homem comum, reiteration sobre uma típica personagem da literatura atual, cuja aventura por ele vivida, marcada pelo irrisório e íntimo universo dos desejos, é a da busca por sua subjetividade.

peripécias, ele convence a Hades e ajudado por Perséfone inicia a trajetória de retorno com a amada à vida. O trajeto não alcança sucesso: Orfeu rompe com a promessa feita com os deuses, de não olhar para a sombra de Eurídice e o que poderia ser o sucesso de sua busca alcança um fim trágico.

O romance de Saramago, se atentarmos para o que dissemos até agora, se constrói como forma híbrida, que se divide entre as exigências da alegoria construída pelo itinerário da personagem e os desdobramentos épicos dessa busca. Sua épica convoca o modelo clássico, mas não vinga como imitação da tradição, mas como releitura de seus temas, episódios e motivos narrativos. Este Sr. José, avalizado por sua consciência, mergulha no extenso labirinto de papéis para recuperar os dados da mulher que escolheu para amar – e ainda nem sabe disso – exercício de fé em trazê-la à vida tal como Orfeu faz a Eurídice. Retornado vazio do primeiro itinerário, o do arquivo dos mortos, sua tentativa se alarga numa outra descida (real) ao mundo da morte (não dos dados sobre ela); é quando a personagem vai ter com o Cemitério Geral. No exercício final das buscas, o narrador desse romance constrói um conjunto de imagens desafiadoras: mais que nos outros itinerários, essas outras descidas aos infernos trazem em sua composição o assunto compatível com as aventuras ditas épicas. Mas, é feito – como dissemos – como um exercício de ampliação do imaginado; agora, o narrador trata de explorar um espaço mínimo cuja geografia e os acontecimentos aí ocorridos coincidem com a atmosfera da tradição do mito: no romance, “na falta do autêntico fio de Ariadne, ... o Sr. José servir-se-á de um rústico e vulgar rolo de cordel comprado na drogaria que fará as vezes, e que reconduzirá ao mundo dos vivos aquele que, neste momento, se prepara para entrar no reino dos mortos” (p.165); “compreende-se que o avanço tenha de ser lento, ... tanto mais que agora mesmo se veio abaixo uma enorme rima de processos que obstruiu até à altura de um homem o que parecia ter jeito de caminho certo, levantando uma densa nuvem de pó” (p.170); “coberto de pó, com pesados farrapos de teias de aranha pegados ao cabelo e aos ombros, o Sr. José alcançou enfim o espaço livre existente entre os últimos papéis arquivados e a parede do fundo” (p.171). Aqui, o que era ação no mito, se oferece como imaginação. A viagem que se enceta assume por vezes as formas que a fantasia humana assume na arte; atentemos sobre, na citação seguinte:

Esta reiterada examinação das situações que vêm surgindo, estas aturadas reflexões, estas ponderações minuciosas sobre o claro e o escuro, sobre o directo e o labiríntico, sobre o limpo e o sujo, estão a passar-se, todas elas, tal e qual se relatam, na cabeça do Sr. José. O tempo empregado a explicá-las ou, falando com mais rigor, a reproduzi-

las, aparentemente exagerado, é a consequência inevitável, não só da complexidade, tanto de fundo como de forma, dos factos mencionados, mas também da natureza muito especial dos circuitos mentais do nosso auxiliar de escrita. Que vai passar agora por uma dura prova. (...) Medo, o que se chama medo, o Sr. José não o teve até ao momento em que chegou ao fim do corredor e se encontrou com a parede. Baixara-se para examinar uns papéis caídos no chão, que bem podiam ser os da mulher desconhecida, largados ali ao acaso pelo funcionário indiferente, e de repente, antes mesmo de ter tempo de os examinar, deixou de ser o Sr. José auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil, deixou de ter cinquenta anos, agora é um pequeno José que começou a ir à escola, é a criança que não queria dormir porque todas as noites tinha um pesadelo, obsessivamente o mesmo, este canto de parede, este muro fechado, esta prisão, e além, no outro extremo do corredor, oculta pela treva, nada mais que uma pequena e simples pedra. Uma pequena pedra que crescia lentamente, que ele não podia ver agora com os seus olhos, mas que a memória dos sonhos sonhados lhe dizia lá estar, uma pedra que engrossava e se movia como se estivesse viva, uma pedra que alastrava para os lados e apara cima, que subia pelas paredes, e que avançava para ele arrastando-se, enrolada sobre si mesma, como se não fosse pedra, mas lama, como se não fosse lama, mas sangue grosso. A criança saía do pesadelo aos gritos quando a massa imunda lhe tocava os pés, quando o Sr. José, coitado dele, não pode acordar de um sonho que já não é seu. Encolhido contra a parede como um cão assustado, aponta com mão trémula o foco da lanterna para a outra ponta do corredor, porém a luz não vai tão longe, fica-se a meio do caminho, mais ou menos onde se encontra a passagem para o arquivo dos vivos. Pensa que se der uma corrida rápida poderá escapar à pedra que avança, mas o medo diz-lhe, Tem cuidado, como sabes tu que ela não está lá parada à tua espera, vais cair na boca do lobo. No sonho, o avançar da pedra era acompanhado por uma música estranha que parecia nascida do ar, mas aqui o silêncio é absoluto, total, tão espesso que engole a respiração do Sr. José, da mesma maneira que a treva engole a luz da lanterna. Que a engoliu por completo agora mesmo. Foi como se a escuridão, bruscamente, tivesse avançado para ir pegar-se, como uma ventosa, à cara do Sr. José. O pesadelo de criança, porém, tinha terminado. (...) Passaram os minutos que tinham de passar para que o Sr. José, a pouco e pouco, começasse a perceber dentro de si uma voz que dizia, Homem, até agora, tirando o medo, não te aconteceu nada de mal, estás aí sentado, intacto, é certo que a lanterna se te apagou, mas tu para que precisas duma lanterna, tens o cordel atado ao tornozelo, preso pela outra ponta à perna da mesa do chefe, estás em segurança, igualzinho a um nascituro ligado pelo cordão umbilical ao útero da mãe, não é que o chefe seja tua mãe, nem teu pai, mas enfim, as relações entre as pessoas, aqui, são tão complicadas, o que deves pensar é que os pesadelos da infância nunca se realizam, muito menos se realizam os sonhos, aquilo da pedra era realmente horrível, mas tem de certeza uma explicação científica, como quando sonhavas que voavas por cima dos quintas, descendo, pairando de braços abertos, lembras-te, era uma sinal de que estavas a crescer, a pedra se calhar também teve a sua função, se há que viver a experiência do terror, então antes seja cedo que tarde, além disso tens mais do que obrigação de saber que estes mortos não são a sério, é a exageração macabra chamar a isto o arquivo deles, se os papéis que tens na mão são os da mulher desconhecida, são papéis mesmo, e não ossos, são papéis, e não carne putrefacta, esse foi o

prodígio obrado pela tua Conservatória Geral, transformar em meros papéis, a vida e a morte, é certo que quiseste encontrar esse mulher, mas não chegaste a tempo, nem ao menos isso foste capaz de conseguir, ou então querias e não querias, duvidavas entre o desejo e o temor como sucede a tanta gente, afinal bastava que tivesses ido às finanças, não faltou quem to aconselhasse, acabou-se, o melhor é deixa-la ficar, já não há mais tempo para ela e o fim do teu está para chegar. (p.173-177)

Parte deste excerto assume uma densidade poética. Parece mesmo que não há outra maneira de trazer para o centro da forma narrativa as incongruências do mundo na atual conjuntura ou dar alma a tudo o que não existe pela capacidade da razão de tolher a força do imaginário; é o ato poético, como criador, diferente, pois, do ato ficcional, uma via possível de se romper com a estrutura objetiva e, portanto, os binarismos estruturais entre uma forma literária e outra. O narrador saramaguiano imprime uma explosão de imagens a fim de uma investigação sobre o cerco onde estão sepultadas as formas primitivas do sujeito, um inventário de situações que aproxima o leitor da dificuldade enfrentada pelo herói para ver realizada sua tarefa – a de um longo itinerário que o retirou da condição de sujeito mais ou menos acomodado e o fez romper com os desígnios sociais atribuídos. Estamos num palco individual, onde só há escuridão, papéis, a fosca luz de uma lanterna e um homem atado pela perna à perna da mesa do chefe colocado aqui sob suspeita entre o sentido da relação, se para pai ou para mãe. É simbólica essa cena: tal como Prometeu acorrentado, o homem terá buscado romper-se da submissão à natureza e aos deuses, mas se enredado na dependência dos outros homens. Não há possibilidade de *ser por si só*, o ser só se constitui pela relação que mantém com o outro – já observamos. Esta é até o presente momento uma condição *ad aeternum* e todo esforço da existência será mesmo o de não estar *submetido* e poder se colocar ao menos em mesma posição com os outros homens. Recordemos sobre a primeira atitude do Sr. José quando entra à surdina na Conservatória pela primeira vez: “era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira [a do chefe] a partir de hoje seria ele o verdadeiro senhor dos arquivos” (p.28). Novamente, se os medos, na tenebrosa descida ao Hades, se davam pela presença do desconhecido, do encontro com o sobrenatural, aqui, se dão pela presença do *conhecido estranhado*: o homem que se reconhece submisso ao da própria espécie, o que, de uma hora para outra, se vê confrontado com o de sua própria imagem.

O fôlego épico-lírico construído pela narrativa reconhece, assim, outros pontos na cartografia do sujeito contemporâneo: não há a história da constituição de uma identidade e nem de um Estado (como na *Odisseia*); ou o mito do caráter posto a prova (*Eneida*); nem o confronto entre a razão da ciência e o poder inalcançável da magia (*Fausto*); nem

a narrativa de um projeto heroico civilizatório (*Os lusíadas*); há, além da obsessão, fonte que alimenta toda parte de todos os itinerários, a possibilidade do amor, tal como Orfeu e Eurídice, Ariadne e Teseu, o Sr. José e a mulher desconhecida. Mas, se no mito, o amor desfaz-se pela impossibilidade do herói em confiar cegamente no acordado com os deuses, nesse itinerário sem deuses, o amor eterniza-se como perpétua busca. Embora esse exercício de resgate do verbete atestando a morte da mulher desconhecida se apresente como uma longa peregrinação do eu em volta de si próprio, é mais um rodopio que, ainda sem saber, testifica esse amor platônico assumido entre o Sr. José e uma forma imaginada, tal como o itinerário de Orfeu testifica o seu amor por Eurídice. Ainda: a relação assumida entre o sujeito e o objetivo de suas buscas se inscreve no rol das formas mais elevadas – amar sem saber que ama e sem olhar a quem amar. Faz sentido essa atmosfera de treva onde sempre está o Sr. José. Um itinerário assim às cegas, privado de referências, sem roteiros, mapas ou guias, construído ao acaso, é também a negação contínua da realidade conhecida e determinada. O sujeito é ente à deriva; é esquivo.

A busca no escuro retomada como uma metáfora de amplo sentido – é tanto forma temporal quanto ausência de rumo predestinado – é um exercício de deriva. O escuro é *forma enformante*; está na origem de todas as outras formas: “Para anunciar o começo de algo, fala-se sempre do dia primeiro, quando a primeira noite é que deveria contar, ela é a condição do dia, a noite seria eterna se não houvesse noite” (p.28) O escuro de fora, do outro, se confunde com o escuro do eu – “Homem, não tenhas medo, a escuridão em que estás metido aqui não é maior do que a que existe dentro do teu corpo, são duas escuridões separadas por uma pele, aposto que nunca tinhas pensado nisto” (p.177). A imagem da paisagem noturna, patente em quase todo o romance como aludimos noutra ocasião, não apenas reclama o estágio de emparedamento do sujeito contemporâneo, sua imersão num mundo de sombras ou cisão entre o eu e o outro, confirma um confronto do eu com sua intimidade mais primitiva, é zona para um reencontro com a infância do homem no mundo, de quando ele e a natureza são um todo orgânico. É simbólica a imagem da pedra e o retorno do Sr. José ao pesadelo de infância como numa clara alusão ao desencontro entre o estado racional de agora e os substratos irracionais do alvorecer da humanidade.

O herói do romance de José Saramago se estrutura entre a construção racional, calculada (lembremos neste excerto da opção por não utilizar o fio de Ariadne abrigado na gaveta da mesa do conservador e outras inumeráveis passagens do romance ao ponto da sua expressividade determinar a forma como se configura no próprio narrador, por exemplo) e a fantasia ou o sonho (são extensas as passagens que como esta, a personagem

se vê confrontado por um *estar sonhando*), entre a natureza do adulto e a natureza infantil, entre o visível e o aparente. Uma vez que a ocasião nos permite, assinalemos outras ocasiões no romance sobre a relação do sujeito no jogo entre o vivido e o sonhado, compreendendo por esse embate o que destaca Joel Birman no citado ensaio *O sujeito na contemporaneidade* (2012): o sonho se apresenta como um instante de transfiguração da percepção visual, o contato com uma realidade psíquica negada pelo sujeito, uma experiência efetiva de transgressão que subverte a ordem da percepção ou uma das modalidades para realização do desejo. A fim de corroborar com os sentidos colocados em pauta nesse instante de nossa leitura, não chega a ser necessário demarcarmos no romance todas as ocasiões manifestadas pela narrativa de mergulho do sujeito nas fronteiras do onírico, mas, trazemos, em diálogo com o *sonhar acordado* apresentado no excerto acima, parte de um momento de quando a personagem está dentro da escola onde foi buscar outras informações sobre a mulher desconhecida –

Acordou tarde, a sonhar que estava outra vez no alpendre, com a chuva a desabar-lhe em cima com um estrondo de catarata, e que a mulher desconhecida, em figura de uma atriz de cinema da sua coleção, sentada no peitoril da janela e com a manta do director dobrada no regaço, esperava que ele acabasse de subir, ao mesmo tempo que lhe dizia, Teria sido melhor chamares à porta principal, ao que ele, ofegando, respondia, Não sabia que cá estavas, e ela, Estou sempre, nunca saio, depois parecia que ia debruçar-se para o ajudar a subir, mas de repente desapareceu, o alpendre desapareceu com ela, só a chuva ficou, caindo, caindo sem parar sobre a cadeira do chefe da Conservatória Geral, onde o Sr. José se viu a si mesmo sentado (p.101).

Considerando o ato por sua natureza, o sonho é manifestado sempre pelo conflito entre o sonhador e um amontado de imagens cuja coesão e a coerência, por vezes, apresentam-se seriamente afetadas. Talvez porque esteja numa zona anterior a do ordenamento da linguagem. Em todo caso o sujeito confronta-se como sujeito e expectador de si; com essa forma, estamos presos por uma sentença dita noutro caso da obra saramaguiana, n’*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de que o sonho é como um espelho, ambos colocam o homem diante do homem. Está aqui mais um confronto entre o eu e a natureza do outro; no caso dessa cena que recortamos acima, ela ocorre justo quando o Sr. José tem passado pela reflexão sobre a ordem das coisas e sobre sua condição diminuta diante do desconhecido. O que essas experiências traduzem, ao menos no caso desse último excerto, é colocar o sujeito diante daquilo que é motivo de sua busca e os sentidos que ela representa ou servir de apontamento sobre a impossibilidade de alcançá-

lo no real sentido da forma. Manifestação do inconsciente – um reencontro de si para si, com o outro e com a existência – o sonho se constitui pelo campo do desejável, este, por sua vez não tem ligação direta com as intenções desenvolvidas no campo da sua peregrinação. Eis sua complexidade no esboçado pela narrativa através do desejo contrariado de não alcançar aquilo que esta personagem procura. Ou ainda, esse paradoxo constitutivo da realidade entre o vivido e o imaginado.

No entanto, vale retornar ao ensaio de Joel Birman (2012) para constatar em como se relaciona o sujeito contemporâneo com as provocações simbólicas de seu inconsciente; segundo o estudioso, o sonho como experiência se apaga pela presença da dor. Isso não quer dizer que na contemporaneidade o sonho não seja acontecimento verificável, mas, cada vez mais, esse ato se apaga em alguns indivíduos e deixa de ser uma das condições de “reflexão” sobre si. O sonho deixou de ser revelação e é, como em *Todos os nomes*, somente manifestação psíquica, devaneio, elucubração, contenda sobre a qual não cabe ao homem o esforço em compreender. Ou não é isso o que se mostra no confronto estabelecido entre o Sr. José e a voz interior com a qual dialoga depois do sonhar acordado? “o que debes pensar é que os pesadelos da infância nunca se realizam, muito menos se realizam os sonhos” – atenta o outro com quem ele dialoga. Tais implicâncias estão fundadas numa pobreza cada vez maior das experiências vividas pelo eu no mundo ou na sua redução à ordem das ineficiências. Enfim, estamos de novo diante da condição do sujeito e sua radical transformação sofrida pelo-no atual modelo social.

Isso significa dizer que, embora o sonho tenha se tornado quase *obsoletismo*, no romance, sua forma não está como um mero adorno narrativo, peça solta, imbróglio para adiamento da ação, um faz de conta ou um devaneio inconsequente. Entre sonhar e não realizar, ou sonhar e não levar seu conteúdo a sério, o que está em questão é o agravamento da cisão do sujeito com o mundo. O que busca realizar não se realiza. E incapaz de fazer qualquer previsão sobre o desfecho de suas buscas, já que não existe qualquer curiosidade intelectual sobre o mundo, o que lhe resta é o acaso: mais adiante, o Sr. José aparece confrontado com a revelação que lhe vira a tímida e repetitiva existência de ponta-cabeça; a constatação que anunciamos – a mulher desconhecida está morta. Lembremos que o seu sonho tem, portanto, um fundo de verdade, afinal, a figura de suas peregrinações não fora apenas estudante na escola onde ele estava, mas professora até alguns dias depois da ocasião em que aí esteve; ele terá pisado sobre os mesmos rastros de quem buscava e quando lhe bateu a curiosidade em abrir o arquivo com os dados dos professores (traço dos sonhos que lhe deram forma à primeira noite na escola), sua

preferência foi ignorar. Excessivamente autocentrado, o Sr. José está para alguém cujo apego ostensivo a si próprio e às suas convicções o colocam numa prisão narcísica que o impede de ver o outro mesmo quando este se lhe anuncia.

E o que resta só se traduz como uma apatia e uma indiferença que lhe arrasta para o abismo do desamparo – readquire valia assim as várias vezes em que se deixa tomar pelo choro compulsivo e sem explicação aparente. Em nenhum instante, por exemplo, passa-lhe pela cabeça o que teria acontecido se o encontro entre ele e a mulher desconhecida tivesse se efetivado. Nem mesmo quando visita a casa onde ela morou, toca os vestidos dela, lê os seus exercícios de matemática, ouve a voz gravada na secretária eletrônica. Os afetos possíveis são totalmente embaçados por um sentimento de vazio e se despem de uma expressão significativa concreta (tal como se verifica em toda última parte do romance). Tudo parece se reduzir a um desencanto constante. Se olharmos o romance pelo olhar da senhora do rés-do-chão direito, o que se destaca sobre esse sujeito e sua busca é a dimensão do impasse; o olhar do Sr. José é o da impossibilidade.

Os momentos de sonho são raros instantes em que se forma algum colorido sobre sua pálida existência, porque em grande parte o que vemos pela sua posição de sujeito autocentrado – com rupturas breves, diga-se – é a necessidade de sempre colar-se à sua identidade profissional. É o funcionário da Conservatória e age também como tal; até forja uma credencial a fim de reforçar essa posição assumida. As interrupções breves são forçadas pela relação que exerce com a senhora do rés-do-chão direito, com o conservador, com o pastor de ovelhas ao se questionar algumas vezes, como vimos, sobre o sentido das coisas, embora tudo acabe por se reduzir ao seu universo tacanho (pensemos nas relações estabelecidas com todos os espaços pelos quais circula e em todos eles encontraremos um vulto da Conservatória). Permitam-nos um parêntesis ainda sobre essa predominância do espaço de trabalho em quase todas as cenas do romance: nela está implicada a mudança crucial lida por Joel Birman (2012) sobre as relações dos sujeitos com o espaço e o tempo na contemporaneidade – reflexões que encontram intersecção no teorizado por Lukács (2009) e Benjamin (2012). Na atual conjuntura, o espaço tende a englobar o tempo. A crise da experiência é a de sobreposição da dimensão espacial sobre o tempo. Extremamente ligado ao presente, o sujeito contemporâneo se define pelos lugares que ocupa. E a experiência está condenada à miragem e à contínua repetição do mesmo. O sujeito inscreve-se no signo das efemeridades. Mais adiante, ao comentarmos sobre a circularidade da narrativa, compreenderemos melhor sobre isso.

A aproximação constante com o espaço da Conservatória também finda como se uma conveniência: sabe que é assim que consegue manter-se seguro de sua existência. Mas, por isso, sua imaginação é descolorida e pobre, corroída pelo silêncio onde vive metido. De *Todos os nomes* se forma a imagem de que atravessamos um mundo informe, impossibilitados de sonhar, apenas tomados pelo excesso de realidade e na ausência de qualquer horizonte possível se o que se abre para o sujeito é tudo escuridão. O Sr. José, repetimos, é um sujeito no limiar. No último extenso recorte, o narrador, de novo, o expõe numa extensa corda bamba: alguém capaz de reconhecer cada palmo desse subterrâneo dos mortos (não os arquivos, mas o espaço) mas permanentemente ameaçado de se perder, de se confundir com o que lhe cerce e cujo caos se abre como um monstro ou alma da Conservatória, em constante estágio de ameaça.

Como Orfeu, o Sr. José é apenas dono provisório da natureza das coisas, mas é sujeito sitiado. O limite dos dois é a morte e a queda movida pela figura de uma mulher. A personagem saramaguiana figura a incapacidade de atingir uma identidade própria – seja sobre si, seja sobre a desconhecida de sua busca. Não há transcendências; não há retorno a uma união perdida entre o homem e a natureza; não há substrato que aplaine as consequências desumanizadoras e alienantes da história; mas, *Todos os nomes* não vigora como um lamento de perdas e impossibilidades, nem se firma como nostalgia de um passado sobre o qual não é possível recuperar ou alterar; tampouco um elogio sobre o estado em que se encontram as coisas. Sua narrativa se filia àquelas cuja matéria se pauta sempre crítica sobre a força da tradição esmagadora da racionalidade ocidental assumida desde a aurora do saber científico. É preciso ficar atento a isso para que não se perca de vista o horizonte assumido pela literatura de Saramago – de ser uma experimentação crítica sobre uma realidade complexa e fugidia, em paráfrase aos termos que o designaram na justificativa de entrega do Prêmio Nobel ao escritor em 1998. Também para compreender esse *sujeito* sobre o qual ensaia o romance ora posto em análise, marcado por um permanente estágio de ambivalência. E é sobre isso, que é um dos sintomas do mal-estar da civilização contemporânea, que se pronuncia a narrativa saramaguiana, o que firma o tom de ironia, crítica, resistência, insatisfação e angústia, características que cimentam os movimentos dessa busca.

A extensa passagem que acima recortamos encena o espaço do drama onde agoniza o sujeito, entre o vazio carregado de existências sobre as quais não mais reconhecemos suas feições, a esterilidade do silêncio e a fala insuficiente, solitária e falhada. Recordemos os versos de Carlos Drummond de Andrade em “José” cujas

ressonâncias são ouvidas muito perto no romance de Saramago – “E agora, José, perguntou-se. Agora procurar, respondeu” (p.105). O tom épico do confronto herói-mundo é redimensionado pela narrativa a fim de dizer a vocação anti-heroica do homem contemporâneo. É, pois, seu itinerário uma antiodisseia. E aí, talvez, resida toda sua força: a de oferecer uma leitura sobre o desencanto do mundo, a possibilidade de uma ruptura, a compreensão sobre a descentralização do sujeito e a necessidade de buscar sua forma no outro e na existência, esses desconhecidos que se abrem sedutora e vertiginosamente. O mito é subvertido. A observação um tanto óbvia é para dizer da forma como a tradição se encontra reapropriada pelo romance (voltemos ao princípio, na entrada da personagem ao labirinto da Conservatória desfazendo-se do fio de Ariadne). A capacidade da narrativa contemporânea de tornar pastiche o clássico e o azo de introduzir a ousadia da metáfora são duas características fortes que, se incorporadas por António Lobo Antunes como procedimento estético-formal, no texto saramaguiano compõem seu estilo de construção da unidade crítica ante o assunto tratado.

Mais um itinerário pela Conservatória. Agora o esforço do Sr. José é o de trazer à vida dos vivos o que foi entregue à dos mortos, o seu trabalho é ainda – e sempre será – o de romper alguns medos: o do passado revivido nesse transe com a infância, o do presente vivido no fiasco das buscas pela impossibilidade de concreção do encontro, o do futuro de não saber o que há de vir. Novamente, o que assistimos é uma tomada de consciência sobre a unidade partida, a relação com a finitude da vida, o fracasso, o fim; temas que, por suas qualidades, estão na ordem desse tempo. Aqui, nota-se, quanto a natureza do romance se confunde com a do mito; a subversão se dá nos acontecimentos, mas na forma as duas narrativas se mostram como um conjunto de ideias ou valores que conferem sentido à realidade, ou como lê Roland Barthes em *Mitologias*, o “mito é uma fala, é um sistema de comunicação, uma mensagem ... é um modo de significação, uma forma” (1985, p.31) e participa do mundo humano desde sempre.

Nessa ocasião de observar a construção desse itinerário, um dos últimos do romance, é necessário compreender os sentidos que representam essa busca para o que vimos analisando como figuração do sujeito ou as relações aí implicadas e, ainda, a engenhosidade com que José Saramago trabalha a construção do romance. Adiantemos mais sobre este último ponto, neste enquanto. Os itinerários em *Todos os nomes* recuperam não somente os ecos do mito, conforme aludimos, mas pelo mito se abre outras representações literárias como a do labirinto, estas observadas em outra parte por Adrián Huici (1999), isto é, além dos estudos já referidos. Tocar nesse tema é motivo para

compreendermos como forma e conteúdo atuam na composição do todo do romance. Mas, antes, qual implicação tem isso, também com o tema objeto deste estudo? Basta que se diga, depois de uma consulta ao *Dicionário de Mitos Literários*, de Pierre Brunel (1997), que esta é uma imagem recorrente na literatura em todos os períodos da sua história e sempre alude à *reflexão sobre a condição humana*. Na obra ora analisada, a Conservatória Geral do Registo Civil está para o mundo, enquanto o labirinto, seu componente, está para a vida.

E essa metáfora se transfigura em pelo menos cinco grandes pares: o uno e o múltiplo, a horizontalidade e a verticalidade, o exterior e o interior, a realidade e aparência, o finito e o infinito; entre eles, como se nota noutras antinomias examinadas, o romance não se decide por nenhuma, nem busca estabelecê-los em relação de oposição. A prova assumida pelo Sr. José, cujo itinerário se desenvolve de maneira diversa, aponta para a pluralidade de caminhos até chegar ao objetivo de suas buscas e sair do labirinto criado por ele próprio desde quando se envolve nas buscas pela mulher do verbete que lhe cai nas mãos ao acaso. Como Teseu, sob os passos da personagem saramaguiana abre-se uma multiplicidade de caminhos possíveis, cujo objetivo não é a morte de nenhum Minotauro e sim romper com o séquito dos monstros cultivados pelo medo de estar condenado a existir. Nesse itinerário cujo fim não é alcançado, ancora-se a metáfora sobre os sentidos da busca – “o que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca e que é preciso andar muito para alcançar o que está perto” (p.69). O sujeito é, por essa via, uma posição. Na pluralidade, ser é uma escolha. E toda escolha é uma tentativa de reduzir-se a uma unidade. Reduz-se também, entre a unidade e a pluralidade, a um perder-se. O labirinto é também metáfora da aporia: “Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto,/ E hoje, quando me sinto,/ É com saudades de mim.” (2004, p.22) – reza o poema “Dispersão” de Mário de Sá-Carneiro. Depois de considerar esse sujeito saramaguiano como do *limiar* ampliaremos sua natureza pelo lugar da dispersão.

Assim exposto, e depois de todos os instantes que perscrutamos no romance de José Saramago, esse sentido de perder-se é também o de um sofrimento ou maturação; o labirinto é uma armadilha que se abre vertiginosamente sobre o eu e é capaz de oferecer-lhe duas saídas igualmente perigosas: sua condenação definitiva ou uma salvação possível (possibilidade não se confunde com certeza, por isso, as feições da condenação e da salvação são assemelhadas). Aliás, a variada forma como se apresenta esse espaço com sua diversidade de ramificações, sugere ser o limiar uma permanência ou um espaço *devenir*, na melhor aceção proposta por Gilles Deleuze e Jacques Derrida (1995). É isso

não uma transcendência, porque não estamos na instância de uma formação abstrata do sujeito, tornado, a partir da ruptura com sua forma fixa em matéria teleológica. Em Saramago, é do homem e sua relação com o espaço, formas descontínuas, a responsabilidade por fazer-se e esse, por sua vez, também é descontinuidade. Dispersão, o sujeito é transitoriedade.

Pelo exercício que este romance demonstra na elaboração metafórica de uma figura arquetípica – o Sr. José é ele e todos os sujeitos de seu tempo –, Saramago faz da própria vida da pessoa um instrumento para explorar a vida coletiva; demonstra dialogar não apenas com o texto da tradição literária responsável por outras construções dessa natureza (os chamados tipos) como com a complexidade imagética com que a forma *labiríntica* é representada desde a antiguidade: pensamos em alguns textos da mitologia citados no desenvolvimento deste estudo e reavivando as relações que vimos anotando entre obras como a *Odisseia*, de Homero, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, a *Divina comédia*, de Dante. Desse último, é notória a circularidade com que o escritor do romance agora estudado engendra a narrativa, exercício, aliás, muito comum noutras produções do gênero: em alguns casos, por exemplo, a narrativa finda onde principia, atestando um eterno movimento cíclico, e contínuo, dos acontecimentos. É sintomático em *O ano da morte de Ricardo Reis* – “Aqui o mar acaba e a terra principia” / “Aqui, onde o mar se acabou e a terra espera”; ou o tão comentado início de *As intermitências da morte* – “No dia seguinte ninguém morreu”, e o desfecho amarrado na mesma expressão. Tentativa de conter o disperso? Isso ocorre, de forma indireta, também em *Todos os nomes*, afinal, como dissemos, o mergulho do Sr. José na escuridão da Conservatória é, de certo modo, um retorno à sua posição inicial no romance. Mas é também nele que a forma circular se expande num pleno exercício de construção narrativa. Tal com os círculos do inferno, purgatório e paraíso dão estruturação ao poema de Dante Alighieri, os itinerários produzidos pelas andanças do Sr. José se alinham performativamente na estruturação da narrativa; basta compreendermos que cada um deles assinalam um motivo de saída da posição de acomodação para resolver um determinado percalço sempre apresentado em decorrência da resolução de outro anterior e um retorno a ela. É como se de uma sobreposição repetitiva do movimento de ir e retornar tivéssemos uma internalização do ir e vir da existência, alinhando pela narrativa o dentro e o fora do romance. Esse exercício de respiração nos dá uma compreensão sobre a natureza da forma romanesca: o ir e vir da existência é internalizado no romance ao ponto de lhe determinar

sua estrutura e é metáfora para o que vimos problematizando como representação sobre os modos de figuração do sujeito pelo romance saramaguiano.

De modo que não seria ilusório considerar, por essa contínua relação de ir e vir, este sujeito como uma figura da resiliência pela sua capacidade de lidar com situações, superar obstáculos e manter-se frente à pressão das situações externas. Num mundo em desencanto não há deuses pelos quais se guiar, há sim certa presença do destino, mas esse age de outra maneira, de acordo com os interesses determinados pelo próprio sujeito. Sua inteligência é a de analisar a sua situação no mundo e procurar nela algumas saídas. Tudo passa por uma tomada de decisão depois de se deparar com uma necessidade a ser superada, muito embora o Sr. José não aja em função de uma vontade de vencer ou quebrar recordes de um para outro itinerário; ele é tomado por uma situação externa e sente-se desafiado por ela. É nesse cerzir de uma situação e outra que se constrói o romance e, no mesmo ritmo, o sujeito. De natureza *limiar*, a construção do sujeito é *itinerância*.

8. O fim de uma busca é o princípio de outra

A circularidade dos itinerários, entretanto, não deve ser compreendida como um movimento estanque enquanto das sobreposições soltas de um círculo sobre outro se ergue sua forma. A imagem que melhor representa esse cerzido é a do movimento espiralar, em que uma situação pode ser recorrente a outra, mas a situação seguinte, apesar de relembrar a anterior, nunca é a mesma. O rompimento da personagem com a linearidade da forma atesta isso; é de voltas que se faz um percurso. Sublinhamos a própria observação do narrador quando se limita a perscrutar o uso do fio de Ariadne para a entrada do escriturário nos arquivos dos mortos: “Poder-se-á perguntar para que irá servir ao Sr. José um fio tão extenso, de cem metros, se o comprimento da Conservatória Geral, apesar dos sucessivos acréscimos, ainda não passou de oitenta” – questiona; “É uma dúvida constante de quem imagina que tudo na vida se pode fazer seguindo cuidadosamente uma linha recta, que é sempre possível ir de um lugar a outro pelo caminho mais curto” – observa; “mas aqui, onde os vivos e os mortos partilham o mesmo espaço, às vezes há que dar muitas voltas para encontrar um destes” (p.167-168). Dessas observações se renova a expressão de que, mais que o percurso, interessa é o que se encontra ao longo do itinerário.

E é com esta consideração que avançamos sobre mais um dos últimos percursos do Sr. José: o de sua visita ao cemitério não para certificar-se de que a mulher desconhecida está morta, mas para ter certeza de que esteve viva; imbuído talvez da não vontade de acreditar que a história é igual para todos como suspeita antes de pensar o que deve ser feito tendo em mãos o princípio e o fim das buscas. Antes, porém, comentemos brevemente, acerca de sua segunda visita à senhora do rés-do-chão direito – a quem recorre numa atitude de busca de novos itinerários, ideia produzida ainda de sua imaturidade de se autoguiar pelas trajetórias à espera de serem percorridas: seja a própria ida ao Cemitério Geral, seja a visita aos que conviveram com a mulher desconhecida e poder, assim, conseguir elaborar um perfil sobre o motivo das suas buscas que está para além do exercício de revisão dos documentos que atestam a existência cívica do sujeito – “treze verbetes da escola, o mesmo nome repetido trezes vezes, doze imagens diferentes da mesma cara, uma delas repetida, mas todas elas cada vez mortas no passado, já mortas antes de ter morrido a mulher em que depois se tornaram”; e reflete “as velhas fotografias enganam muito, dão-nos a ilusão de que estamos vivos nelas, e não é certo, a pessoa para

quem estamos a olhar já não existe, e ela, se pudesse ver-nos, não se reconheceria em nós” (p.181). Mesmo assim, a esta altura, encontramos-nos diante de alguém cada vez mais se distanciando do cerco onde vive – “O Sr. José ainda pensou no chefe, mas tratou-se de um pensamento residual” (p.186). Até então, a personagem não sabe que a morte da mulher de suas buscas foi por suicídio; as buscas na Conservatória só lhe permitem encontrar o verbete sem o atestado de óbito.

O sujeito é ato contínuo; um exercício de aprendizagem sobre o mundo e em relação com o outro. E isso se observa na importância que constitui o ato de retorno do Sr. José à casa da senhora do rés-do-chão direito: é o de um aluno interessado em apresentar-lhe, como se apresenta ao professor, a tarefa dada e cumprida. É o acontecimento que nos revela ainda sobre os interesses dessa professora: o de também manter-se aprendiz com o outro enquanto mesmo sabendo o caminho a ser percorrido pelo aluno, não o mostra de imediato. Basta a revelação de que, poucos dias depois da primeira visita do escriturário, ela, tomada de saudades, ter entrado em contato com a afilhada; depois, a confissão sobre a grande mentira inventada para dar pulso à sua obsessão ou uma curiosidade desproporcional em torno de saber quem é essa mulher do verbete que lhe cai às mãos por obra do acaso. É nessa altura que, instigado pela senhora, o narrador desaparece e a voz narrativa assumida é a do narrador inventado pelo Sr. José em seu diário. Insere-se aqui o ponto de vista do sujeito; apaga-se a soberania do narrador e a personagem investida da ótica romanesca toma para si o narrado. A mudança imediata da posição de quem narra assinala um efeito emblemático: reforça um efeito de realidade ao plano ficcional atribuir à personagem o poder de condução da narrativa e se lê uma clara história de ruptura do sujeito com a posição passiva e o silenciamento: o sujeito saramaguiano é o da ação, temos dito, e acresce que, *narrar-se* é uma forma de ação – *tornar-se história*. Nos três casos essa observação se valida. Isto é, seu posicionamento frente à narrativa é também um reposicionamento na ordem sempre estabelecida de que a voz pertence ao outro que passa para a história o contado. Ou ainda, uma ruptura com a ordem temporal comum, em que tem valia apenas o condicionado pela cronologia da história; o que importa ao *narrar-se* é o tempo individual, o da memória ativa e produtora de sentido e de significação.

Encontrar-se na e pela narração é compreender e enunciar; é perceber-se construtor e construção de e entre experiências diversas; supõe uma reflexão sobre si, mas é também assumir-se enquanto linguagem. Se firma como uma corrupção do estabelecido e a compreensão de que a verdade passa por um crivo diverso de olhares. A palavra se

situa como elemento de redenção, contornando o sentido de que toda a busca conduzida em torno do outro é, sobretudo, uma busca sobre si. Também é a partir desse retorno que o Sr. José descobre não ter alcançado o fim do itinerário, quando pouco o início de outro: “Por que não vai falar com os pais, com o antigo marido” (p.198). É nessa ocasião que a posição professoral dessa senhora se confunde com o espírito aventureiro de seu aluno, afinal quem mais poderia lhe sugerir permanecer com a falsa credencial e os motivos falsos para ir ter com os pais da mulher desconhecida? “Enganou-me a mim, igualmente os enganaria a eles, se não há vida sem mentiras, também algum engano poderá haver nesta morte” (p.199). Não se pode negar que o homem é um misto de verdade e mentira, coragem e covardia. O sujeito é uma variante: é as experiências vividas e as histórias contadas. Esse reconhecimento do Sr. José e sua tarefa heroica faz dele uma reivindicação sobre a plenitude individual situada na interrelação dos termos; na mesma direção reforça-se a ideia de que as massas provocadoras dos grandes ou pequenos voos libertadores são formadas pela força das individualidades inquietas; reafirma-se uma compreensão sobre compromisso do homem para com sua existência e sua comunidade.

Para ampliar o que dizíamos sobre um reposicionamento do sujeito pela tomada do discurso, citemos uma postura que antecede essa ação, que é a de problematizar os sentidos da linguagem, não pela força obrigatória do decreto – como é caso do politicamente correto – mas pela força da reflexão. À altura da apresentação dos funcionários do Cemitério Geral, como se por aquela ideia de circularidade, nascesse um outro *Todos os nomes*, e, de fato, aqui recomeçam os itinerários desse herói que vimos acompanhando, o narrador se questiona sobre a substituição do nome *coveiro* para designar os que trabalham em cavar a cova para os mortos por “guia-de-cemitério”; evidente que a reflexão se despe de uma crítica ao politicamente correto, mas se assume como uma crítica aos limites impostos aos sentidos das palavras: “reparando melhor, e ao contrário do que se poderia imaginar, não corresponde a um eufemismo bem-intencionado com que se pretendesse disfarçar a brutalidade dolorosa de uma enxada a fazer um buraco rectangular na terra” – situa-se; “antes é a expressão correcta duma função que não se limita a fazer descer o morto à profundidade, pois o conduz também pela superfície.” Tal exercício de constante reflexão sobre a palavra participa diretamente daquela ideia de que o sujeito se dá na e pela linguagem, sendo esta, o princípio enformador da realidade: a verdade ou mentira são condicionadas pela palavra e as duas são composições da existência. Ou talvez, mesmo nossa existência seja uma condição de

linguagem – observação que amarra a ideia de que sua transformação só pode ser alcançada se pela transformação dos liames do discurso.

A ida ao Cemitério Geral, fim e início de outros itinerários, permite ao Sr. José descobrir o suicídio da mulher desconhecida; outra descoberta ao acaso, vinda pela fala um tanto displicente do curador sobre o caso – “Está nos suicidas” (p.222). Para além de uma burocratização da morte ou de sua transformação ao longo de história, apresentada pelas relações entre o espaço da Conservatória e do Cemitério (“Entra-se pelo cemitério por um a edifício antigo cuja frente é irmã gémea da fachada da Conservatória Geral do Registo Civil”, p.213) da observação detalhista do narrador sobre a disposição e a arquitetura das sepulturas, é conveniente pensar essa ida aos mortos como um lugar de revelação ao Sr. José sobre os limites entre a vida e a morte; aqui, esses termos não estão mais em oposição como no início dessas itinerância. Vida e morte estão cerzidas como planos da existência; como a arquitetura arborizada do cemitério penetrando sem limites o espaço dos vivos, vida e morte são expressões interdependentes. Saído do mundo dos vivos e expressão dele, o escriturário se confunde na escuridão da noite com o lugar dos mortos: “de si para si, pensava que o mais natural seria estar com medo ... com o singular cemitério que o rodeava, uma assembleia de suicidas, um ajuntamento de silêncios que de um momento para outro poderá começar a gritar” (p.233). Mas, em que pensam os heróis desse tempo quando mergulhados na escuridão? Sabendo que não pertencem a este mundo, o único que talvez pudesse responder sobre seus desejos, essa figura é talvez descendente de Atlas, o que sustenta o globo terrestre nas costas, ou de Sísifo, o que está condenado a padecer do eterno esforço de, com uma pedra de mármore às costas subir à montanha para logo depois retornar o movimento *ad aeternum*: “o que percebia dentro de si parecia-se muito mais com uma indecisão, com uma dúvida”, avalia o narrador, “como se, crendo ter chegado ao fim de tudo, a sua busca ainda não tivesse terminado, como se ter aqui vindo não representasse senão um ponto de passagem, sem mais importância que a casa da senhora idosa do rés-do-chão direito” (p. 233).

No Cemitério, mesmo o encontro desenvolvido com o pastor de ovelhas, no alvorecer do dia – o único instante de iluminação num romance que é todo treva – não reconduz os sujeitos que aí trafegam em mundos abafados a uma saída desse estágio. A claridade é encontrada apenas supostamente; quando o Sr. José finalmente crê estar diante do montículo de terra onde está enterrado a sete palmos o corpo da mulher desconhecida é este pastor que lhe confessa trocar as lápides dos suicidas. Mas é ele também a outra instância iluminadora nessa narrativa; quem reforça o relativismo das formas na

composição da existência, da não-unidade dos sujeitos e quem reafirma o compromisso do homem ante a vida:

Nenhum dos corpos que estão aqui enterrados corresponde aos nomes que se lêem nas placas de mármore, Não acredito, Digo-lhe 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, Mas isso é um crime, protestou indignado o Sr. José, Não há nenhuma lei que o diga, Vou denunciá-lo agora mesmo à administração do Cemitério, Lembre-se de que jurou, Retiro o juramento, nesta situação não vale, Pode-se sempre pôr a palavra boa sobre a palavra má palavra, mas nem uma nem outra poderão ser retiradas, palavra é palavra, juramento é juramento, A morte é sagrada, A vida é que é sagrada, senhor auxiliar de escrita, pelo menos assim se diz. (p.240)

A principal tarefa desse pastor – tal como é da mesma personagem n’*O evangelho segundo Jesus Cristo* ou a de *Caim* – é a de desafiar a personagem à revalidação do conhecimento sobre a existência; no caso específico desse é ainda revelar a realidade como uma grande farsa manipulada em silêncio pelo homem. É visível que essa compreensão se abre desde a demonstração das fragilidades da Conservatória, quando tem o seu poder subvertido pelas inúmeras infrações cometidas por esse funcionário tido com o mais exemplar, mas mesmo o Sr. José sendo esta figura da subversão ainda não tem atentado, até o momento, para sua tarefa e para a condição obnubilada da verdade. O pastor poder ser uma projeção desse escriturário no futuro? Pode, afinal é agora alguém que tem plena consciência sobre sua atitude subversiva ao ponto de revelá-la, sem receios, ao Sr. José. É alguém regido por outra forma de visão que não a dos determinismos do poder conforme identifica o seu interlocutor: “por que é que está a responder a todas as perguntas que lhe faço, o mais natural seria que me dissesse que não tenho nada com a sua vida, É esta a minha maneira de ser, sempre respondo quando me perguntam” – ao que questiona o pastor, “É subalterno, subordinado, dependente, criado às ordens, moço de recados, Sou auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registo Civil” (p.239); seu tempo é o da palavra oral, não o da palavra documentada. É quem alcançou uma liberdade para além das forças cerceadoras da burocracia. Reafirma-se ainda a falta de sentido de tornar as pessoas em nomes e números, meras convenções arbitrárias. E o exercício pastoral de reinventar as tumbas pelo sentido de que a vida e não a morte é sagrada é um gesto de compreender sua tarefa como sujeito do presente, aquela que designamos, o de perpetuar a memória dos mortos confundindo-a para além da existência individual; é

ensinamento revelado ao Sr. José. O fragmento do extenso diálogo que desenvolve essas duas personagens é o mais rico do romance e onde o Sr. José adquire suas maiores lições de todo o trajeto em torno da mulher desconhecida. É uma figura cujo interesse está em revelar ao homem aquilo que lhe basta: o passado e o presente como temporalidades inter-relacionadas no projeto de conhecimento sobre uma condição autêntica da existência e o desligamento daquilo que está além desses limites. A vida é passageira e é preciso apegar-se a ela, não na incerteza além construída por um aparelho cultural-religioso. É notável o quanto servirá no seu percurso quando decide manipular a vida e morte; o homem tomando o lugar ausente de Deus.

Se os mortos, por serem muitos, aparecem aí identificados, como livros de uma biblioteca, apenas por números, atravessando o sujeito entre a existência e a não-existência, a mesma posição anulada e destituída de significação de quando vivo, mera peça no extenso jogo da burocracia, a troca das lápides acentua sua desidentificação e anomia, a instabilidade de todas as coisas (inclusive do eu) e a relativização de todas as certezas (inclusive de uma unidade dos sujeitos). Isto é, os labirintos estão por toda parte, não apenas à ordem do visível, mas à do invisível, acentuando a confirmação trazida pela própria narrativa – “É um labirinto”, afirma o pastor, ao que o Sr. José responde, “Os labirintos podem ver-se de fora”, e ele rebate, “Nem todos, este pertence aos invisíveis”. (p.239). A mania desse pastor aproxima-o do escriturário: enquanto o Sr. José se cerca do gosto secreto pela organização, exercita-se através de sua coleção miniatura da Conservatória, esta figura enigmática é afeita a reforçar o caos como prolongamento da existência; diferentemente do Sr. José que traz o medo calado de ser punido pelas infrações em que se mete para sustentar sua obsessão, ela tem total segurança sobre os seus atos – “Se for certo, como é minha convicção, que as pessoas se suicidam porque não querem ser encontradas, estas aqui, graças ao que chamou a malícia do pastor de ovelhas, ficaram definitivamente livres de importunações” (p.241). O exercício aparentemente banal rejeita o trivial e reabilita o aparente – “é possível não vermos a mentira mesmo quando a temos diante do [sic] olhos” (p.241).

Expõe-se, com esse diálogo entre as duas personagens, que a possibilidade de apreensão de uma totalidade da existência, desde a aurora da história do homem, é algo inalcançável; o sujeito se compõe, como labirinto, de uma extensa e polivalente leva de itinerários e não há sobre eles determinações. Caminhamos no mundo como se caminhássemos num labirinto. Não se pode dizer nada sobre tudo porque não temos a capacidade de alcançar o todo. É esse o exercício sisífico levado por essa figura de *Todos*

os *nomes*. Mas, diante do caos, o nosso consolo é não se abater. A busca é uma forma de fazer-se sujeito; é uma marca de dupla face, resistência e dignidade. O sujeito privilegiado por Saramago, portanto, olha o mundo a que pertence como estado em decadência, tal como o sujeito em António Lobo Antunes, mas o tem como forma inaceitável se pertence ao homem o saber sobre tudo o que tem construído. Sua existência não se reduz a outra forma se não esta: buscar para saber.

Ao invés de estarmos diante de alguém que apenas reflete sobre a ordem social, este é quem busca compreender-se nela. Há nessa construção uma preocupação do romance nascida com nomes como Balzac e privilegiada por uma lista quase infinita de escritores: a de mostrar as relações sociais como coisas e a personagem como ser, conclusão construída da leitura de *Todos os nomes* em relação com as conjecturas críticas de Michel Zérafra em *Romance e sociedade* (1971). Saramago assume-se, portanto, como o romancista que não deixa perder o exercício da imaginação para a complexidade do real e busca aliar um ao outro como alimento para construção do romanesco. Daí que, este romance busca estabelecer abertamente um diálogo sobre o lugar do homem no mundo; não lhe julga, mas alerta-o sobre a condição fadada ao fracasso do livre-arbítrio tal como tem se estabelecido desde os tempos de outrora.

Ao dizer-nos das peripécias de uma personagem sobre sua relação com a existência, cobra-nos indiretamente uma atitude como membro pertencente a um ajuntamento social. Sobre essa perspectiva, o romance se constitui como uma unidade alimentada por uma complexidade de formas – aí estão, como vimos mapeando, as narrativas clássicas, o mito, as narrativas contemporâneas, as narrativas populares – como se uma maneira muito coerente de colocar o mais simples leitor diante de todo um universo clássico e popular a fim de fazê-lo pensar sobre sua própria condição. Saramago acentua uma ordem, uma lógica, uma historicidade, consubstanciais ao romance e o tem como artefato para pensar e fazer pensar; recusa, portanto, a função da arte como fenômeno de apaziguamento da existência, quer leitores em busca, seres desassossegados.

Compreendendo este Sr. José como sujeito em constante *exercer-se* numa fuga necessária ao estado de ser para *o que poderia ser*, isto é, de “subalterno, subordinado, dependente, criado às ordens, moço de recados” para outra condição mais autêntica como elemento social. Por isso, é necessário ainda observá-lo no que visualizamos como a gênese de outra obsessão; afinal, se “as obras do acaso são infinitas”, infinitas também devem ser as maneiras pelas quais os indivíduos devem *ser para suportar o desencanto*

do mundo. Trata-se de uma ação consumada logo depois do diálogo com o pastor, quando ele lhe provoca com a ideia de troca das lápides dos suicidas:

A intenção do Sr. José, quando dissera ao pastor, Eu ainda fico, tinha sido apenas a de ficar sozinho durante uns minutos antes de meter os pés ao caminho. A única coisa que queria era pensar um pouco em si mesmo, achar a medida justa da sua decepção, aceitá-la, pôr o espírito em paz, dizer de uma vez, Acabou-se, mas agora uma outra ideia lhe aparecera. Aproximou-se duma sepultura e tomou a atitude de alguém que estivesse a meditar profundamente na irremissível precariedade da existência, na vacuidade de todos os sonhos e de todas as esperanças, na fragilidade absoluta das glórias mundanas e divinas. Cismava com tanta concentração que nem deu mostras de ter-se apercebido da chegada dos guias e da meia dúzia de pessoas, ou pouco mais, que acompanhavam o enterro. Não se moveu durante todo o tempo que durou a abertura da cova, a descida do caixão, o reenchimento do buraco, a formação do costumado montículo com a terra que tinha sobejado. Não se moveu quando um dos guias espetou no lado da cabeceira a chapa metálica negra com o número da sepultura a branco. Não se moveu quando o automóvel dos guias e o carro fúnebre se afastaram, não se moveu durante os escassos dois minutos que os acompanhantes ainda se conservaram ao pé da campa dizendo palavras inúteis e enxugando alguma lágrima, não se moveu quando os dois automóveis em que tinham vindo se puseram em marcha e atravessaram a ponte. Não se moveu enquanto não ficou só. Então foi retirar o número que correspondia à mulher desconhecida e colocou-o na sepultura nova. Depois, o número desta foi ocupar o lugar do outro. A troca estava feita, a verdade tinha-se tornado mentira. (p.242-243)

Mesmo depois de se reconhecer peça perecível de um sistema sobre o qual não dispõe de força suficiente capaz de reverter uma mudança que se diga coletiva o Sr. José permanece interessado em subverter a ordem onde está metido. A atitude copiada do pastor em misturar os limites do que *é* pelos do que *poderia ser* recupera os pontos de uma discussão entre ele e o escriturário sobre o termo respeito; aqui, a ação se cerca de uma revisão do termo compreendendo como uma das palavras incluídas no rol das atitudes morais, conforme sugere Zygmunt Bauman numa discussão sobre respeito e desdém para o seu *Isto não é um diário* (2012).

O respeito do Sr. José pelos mortos se situa, a princípio, numa consciência gregária; isto é, sua atitude de reverência aos antepassados se firma presa em dicotomias como o correto e o incorreto. Por essa polarização, o respeito se conforma como uma transação de troca: se oferece respeito lembrando-se de que, da eternidade, os mortos olharão com certa piedade sobre os vivos. Mas, os olhos vazios no nada, nada contemplam. “A morte, como tal, não é profanável” (p.240). O respeito e a moral, entretanto, como acentua Bauman (2012) partir de Levinas, são relações assimétricas. Ao

invés de uma obrigação devem ser produto de uma responsabilidade espontânea; não devem estar a serviço de um retorno, de um sacrifício ou à espera de uma retribuição. Devem significar uma relação de responsabilidade do mais forte pelo mais fraco, do provido de recursos pelo mais pobre, mas sem o caso de ser um diante do outro superior. Respeito, portanto, é construção incondicional.

Nesse sentido, a atitude silenciosa do Sr. José se coloca como um evento espontâneo, um despertar sobre a existência e a responsabilidade dos vivos sobre os mortos. É a abertura de uma nova busca também sem garantias: a de que no seu fim esteja necessariamente uma descoberta, mas com itinerários construídos à base de revisões sobre determinadas ordens estabelecidas. Tudo sucumbe ao tempo e não há possibilidade, por enquanto, de se dobrar a esquina da eternidade, mas a troca das lápides assume a provisoriedade que a memória do nome não se perca em definitivo ao ser toda vez lembrada pelos que até certo tempo visitam os mortos. Por isso, é que este gesto extrapola o interesse do pastor; não é apenas um deixar os suicidas “definitivamente livres de importunações”, é uma compreensão sobre a existência do suicida abalada pelo individualismo dos que estão ao seu redor. A troca das lápides é, desse modo, a possibilidade de oferecer um respeito autêntico sobre sua vida: “Não creio que haja maior respeito que chorar por alguém que não se conheceu” (p.240).

A atitude se associa a de destruição do verbete da mulher desconhecida e fazer para ela outro verbete no qual a morte não seja revelada. Se nada escapa o destino inexorável do tempo, ao menos que os vivos elaborem possibilidades para que a memória dos que não estão mais entre eles não seja de um todo silenciada. É esse entendimento que faz o respeito deslocar-se do domínio da razão, das prescrições, para o da moral, o da prioridade do ser humano pelo outro. “O que opõe respeito e desrespeito (ou desprezo) é a diferença entre dar atenção e ignorar” – lembra Bauman (2012, p.96). Isto é, o desrespeito não está na atitude de trocar as lápides, porque isso é não-ignorar; está no desprezo do homem pelos seus antepassados. É este um gesto que reclama do homem uma relação mais próxima com os de sua espécie num gesto de continuidade entre o que foi, o que é e o que será. Essa é uma compreensão que visa atentar sobre o tempo não como temporalidade estanque, mas descontinuidade; expressão sobre o homem enquanto sujeito constituído na e pela coletividade; reafirmação do que o romancista elabora ao longo de sua literatura e tem seu princípio ainda no desfecho de *Levantado do chão* quando a história dos vivos se confunde como exercício contíguo à dos mortos.

Há nesse gesto ainda uma violação do conceito alimentado por anos de cristianismo desde a sustentação da divisão entre o indivíduo real e sua matéria espiritual em que a morte tornada entidade se revela mais sagrada que a vida ou a vida é tornada em exercício de preparação para a morte; a morte tornada um outro lado da existência. Mas não há nada do lado de lá, intui a narrativa saramaguiana. Também a morte não está num além, mas dentro de nós mesmos. Basta reparar em nós e nos outros os efeitos de degradação dos corpos até o instante em que não mais resiste à existência e tudo acaba. Não há, pois, como tem construído o binarismo das formas, a oposição vida / morte e somente o esquecimento pode servir à separação entre uma e outra. Os dois são termos pertencentes a naturezas distintas, mas a contradição entre *viver* e *não viver*, *morrer* e *não morrer* são integrações dialéticas da vida. Um é o sentido para o outro. Corrobora nas afirmativas elaboradas desde o último excerto ao gesto do conservador em reorganizar os arquivos na Conservatória como era antes, sem fazer distinções entre o lugar dos vivos e o dos mortos; desmancha-se nessa integração a imagem de que o presente está para aqueles e o passado para estes. Ou que, pelos nomes haja mortos melhores e piores, afinal, a morte é o instante no qual todos os homens [*todos os nomes*] são igualados; identificá-los é mera circunstância de prolongamento da individualização que padece a atual civilização. É novamente a desestabilização das antinomias.

No curso desse processo, que, se não implica uma total inversão das hierarquias, propõe uma constante revisão de suas posições, traz à frente das discussões sobre um novo *fazer-se sujeito* que não mais se guie pelas fronteiras estabelecidas ou pela verdade instituída e se questione sempre sobre seus lugares. A atitude do Sr. José é produzida como silenciosa resposta contrária à expectativa do pastor quando lhe pergunta – ao passo que o classifica – entre os da classe dos subalternos, dos que apenas cumprem e zelam pela ordem estabelecida. Dizemos isso ao atentar para a repetição proposital do narrador “não se moveu”. O fundamento para o sujeito saramaguiano reside na compreensão do homem como “ser natural ativo”, trazendo à ordem dessa discussão o termo proposto em Giorgio Agamben (2013) numa revisão sobre o papel do homem nesse *modus vivendi* cuja *poiesis* é enfraquecida pelo sobrepujamento da *práxis*. Na atual situação, não existe qualquer possibilidade de ter por verdade a forma absoluta. Sem cair em relativismos, o que o romance constata é que tudo são construções. Mesmo a certeza sobre a morte é uma irre realidade, uma aparência. Conhecer é um eterno mover-se entre labirintos e sem mapas. É essa a condição de existir; o próprio dos sujeitos é buscar.

Mas é munido de perguntas, essas outras coordenadas desse itinerário enfrentado pelo Sr. José que ele, depois do retorno do Cemitério resolve ir ter com os pais da mulher desconhecida, com a direção da escola onde ela estudou e trabalhava e com o espaço onde viveu os últimos anos de sua vida. Depois de saber que a existência deságua no campo da morte, não cessará de lutar em torno de uma realidade. Daí em diante saberá que cada dia é um dia a mais sobre a morte. A morte o faz sentir a existência como uma comunhão com um outro ser. Desinteressado em voltar para suas figuras de papel, resta-lhe preencher a vida desta que não tem mais quem fale por ela – “Quando e porquê teria começado ela a morrer” (p.247). Na nova fase dessa empreitada, a personagem se guiará ainda pelas mesmas estratégias de quando deu início suas buscas. Não há como mover-se nesse mundo de aparências sem as máscaras que legitimam os sujeitos. O Sr. José, então, escreve uma nova e falsa credencial, reavivando e reinventando a “retórica da autoridade”, e sai ao encontro de novas situações.

Do primeiro encontro costurado entre a dor e a desconfiança, principalmente da parte do pai da mulher desconhecida, não reconhece qualquer elemento que, ao modo dos verbetes, atestem uma certeza sobre a natureza do desfecho trágico: nenhuma carta, nenhum diário, nenhuma expressão captada pelos que estavam ao redor dela, nenhum testamento. Se para o leitor fica o enigma se, de fato, essa mulher que busca o Sr. José existiu, para ele só lhe restam o nome e os dados civis. É o que fica dos sujeitos. “A vida é estranha” – sentencia o pai para o escriturário. O produto desse encontro forjado pelo aval da mentira rende-lhe além da descoberta de que a mulher de suas buscas fora professora na mesma escola onde esteve há certo tempo antes à cata de seus verbetes de quando ela fora estudante, como dizíamos, e as chaves do apartamento onde viveu os últimos anos. Nesse intervalo, entre visitar os pais e onde morou essa desconhecida, processam-se outras movências desse sujeito. Citemos para o caso, a decisão tomada de não ir trabalhar para dedicar-se exclusivamente com o encontro das suas investigações.

A visita à casa da mulher desconhecida traz para narrativa o elemento propulsor dessa busca, nascido do acaso e depois alimentado pela durabilidade da ausência: o amor, sugestão apresentada na altura de um dos diálogos do Sr. José com o teto. Se a morte impõe viver, a dor impõe amar. O sentimento secreto que desenvolve por essa figura é o que leva a personagem a uma forma mais elaborada da consciência sobre morte dos valores, mas desejosa por compreender o mundo. É esta outra face de todos esses itinerários: a de um homem à beira de uma relação que do ponto de vista físico nunca se concretiza e sempre continuará abstrato. Amor que não deve ser visto apenas como

natureza purificada, mas a mais autêntica forma porque os dois, nenhum e nem outro, nunca sequer tiveram a oportunidade de um encontro pessoal. Não estamos, portanto, nessa condição, lidando com aparências. Sua incomensurabilidade é amalgamada por um tom erótico, porque, para o fim, a busca se conforma no desejo do corpo por outro ausente. Quase como fetiche ou enredamento pelo fúnebre. Ao menos, é este olhar que o leitor deve deitar quando fica diante do Sr. José e seu encontro com as peças que trazem à presença a mulher desconhecida: deitar-se na cama onde ela dormia; sentir-se afagado pelos vestidos; tocado pelo cheiro das roupas; imerso no corpo dessa mulher quando se senta sobre a marca de seu corpo deixada no sofá; encantar-se com a repetição infinita de sua voz registrada na secretária eletrônica – “Não estou em casa, deixe o recado depois de ouvir o sinal”; a ponto de o corpo preenchido por todas as vontades, sensações e apelos eróticos levá-lo a um estado de excitação – “e se, durante a noite, deitadinho na sua cama, algum sonho agradável excitar o teu velho corpo, já sabes, o remédio está à mão, só terás o cuidado com os lençóis.” (p.273).

O erotismo, um afloramento ou transbordamento do corpo sobre a existência, manifestada como uma “ousada ideia, bem mais romântica do que ousada” é novamente uma investida contrária à imposição sob a qual padece o indivíduo saramaguiano³⁰. Tem o mesmo caráter da ação revolucionária e é, por isso mesmo elemento favorável na criação de uma nova liberdade humana. O amor é ser. Assim como se manifesta noutras situações do tipo na literatura saramaguiana, está aí também como retomada crítica do tema enquanto fenômeno sociocultural elevado, assim como faz sobre a morte; o romancista estabelece pelo erótico uma ruptura com natureza sagrada do amor tal como foi construído pela cultura ocidental, isto é, forja contra o impeditivo de uma plena emancipação do corpo. O erótico constitui-se como uma experiência de quebra com o mundo ordenado; é descontinuidade porque se constitui de estados emocionais elevados que permitem ao eu romper com a força estática do estar no mundo. É forma de preenchimento do vazio e se situa, nesse itinerário de *Todos os nomes*, como o que está

³⁰ Além da própria observação sobre o tema do amor proposto pelo próprio escritor na entrevista a Juan Arias em *José Saramago: o amor possível*, são vários os estudos que investem no tema do erotismo na literatura saramaguiana e confirmam o lugar interpretativo aqui retomado; Ana Maria Macedo Valença (1993), por exemplo, na leitura que faz sobre esse aspecto em *História do cerco de Lisboa* reafirma sua função iluminadora sobre as existências escusas; também Teresa Cristina Cerdeira (1989 e 2014, e vários outros textos) considera o exercício de representação do erótico em Saramago como uma das alternativas frente às rupturas com o cerco; em 2016, a Fundação José Saramago publicou um estudo de Óscar Aranda, *Aprende, aprende o meu corpo*, que investiga a conformação e as várias especificidades que o tema do amor erótico se apresenta na literatura saramaguiana.

no fim da busca ou o no início da invenção de outras maneiras de percepção sobre o exercício de existir. Cruzam-se um considerável número de temas perfilados por este romance: a experiência existencial, a ética, o respeito, a moral, a *essência* do homem.

O amor é então pertencente à ordem das necessidades de uma nova forma humana; prova disso é que nas condições mais hostis da comunidade (quando no *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, todos estão entregues à barbárie) é o amor que ultrapassa o ideal ético. Noutras palavras, tudo aquilo que se coloca como valor humano – a generosidade, a justiça – o amor consegue sem nenhum esforço, por isso que ele escapa de todos os âmbitos. Essa natureza de escapar, seja porque não lhe existem leis, seja porque não é uma forma recíproca entre todos mas força individual, é o que dá ao ideal ético a necessidade de não ser anulado para convivência e realização dos sujeitos. Tal como pensa Savater (1982) “El reconocimiento que el amor aporta no es estrictamente *del* otro ni *en* el otro, pues ni se preocupa por situarlo en la escala jerárquica de lo social ni tampoco es recíproco ni igualitário”; o amor, completa “es anulación de la otredad misma, consideración del otro como si ya no lo fuese, como si nada – ni yo mismo siquiera – existiese en el mundo salvo él...como si nada existiese o pudiera existir *así*. Más que un saber *del* otro, el amor nos da su *sabor*” (p.122, grifos do autor).

Desvelar a intimidade da mulher desconhecida assume-se como coroação de uma busca por um amor que foge também da estereotipia construída socialmente; aqui, arregimenta uma revisão de formas variadas: primeiro sobre a morte e a velhice – pensar no sexo nessas duas condições tem se assumido como uma das ofensas mais graves à memória do morto, ou como sugere o narrador, um “sarcasmo” ou “grosseria” enquanto ao velho tem sido designado não apenas a morte social mas o apagamento de sua condição de sujeito desejante; depois sobre o amor e a mulher – a ela é que sempre tem sido reservado o caráter da espera, a ela sempre lhe tem sido cobrado a necessidade do outro como complemento e a ela nunca lhe foi facultada a capacidade de amar, confundindo-se, em vários momentos da história um e outro termo. Não há, nesse encontro, nenhum reforço a essas visões; tudo são subversões porque todas essas definições atribuídas a mulher é vivida por um senhor de cinquenta anos. O amor tem, pois, além do caráter de subverter o cerco fechado da existência o de subverter a ordem dos discursos. O amor é preenchedor do vazio e da solidão, mal do qual padecem esses indivíduos dos tempos terminais. Invadir a intimidade da mulher desconhecida não é apenas uma simples urdidura de presentificação da ausência, é símbolo do encontro de pulsões adormecidas,

anestesiadas pelo desencanto do mundo. O amor se firma como iluminação e transformação da monotonia e luz à obscuridade da vida do Sr. José.

Já não poderão acusá-lo, como fez a senhora do rés-do-chão direito, de não ter experimentado o amor em sua plena existência. Ainda que tudo só tenha sido consumado pela imaginação, nada difere, nesse contexto, o imaginado do vivido; encontro erótico em sua forma real, também é um encontro entre fantasmas, para recuperar uma expressão de Octavio Paz em *La llama doble*. “Nuestra pareja tiene cuerpo, rostro y nombre pero su realidad real, precisamente en el momento más intenso del abrazo, se dispersa en una cascada de sensaciones que, a su vez, se disipan” (1998, p.9). Por esse encontro, consumam-se os sentidos moventes da busca – eles estão e não estão neste mundo. *Todos os nomes* propõe que nós somos e não somos – num mesmo movimento. O amor prova-o que ser é um valor em si, porque também é uma ação. Traça-se pela ponte que os une, a imaginação, o ver e o crer. Ainda na linha de pensamento erguida por Paz, embora sexo, erotismo e amor sejam aspectos de um mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida, o ato erótico se desprende do ato sexual porque é sexo e outra coisa, é sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação (o que coincide suas fronteiras com o amor); tem dimensão diversa e variada. Representa, portanto, novamente, uma saída da rotina, e prima por uma constante reinvenção do sujeito.

Não tem esse percurso, portanto, o interesse pela construção de uma mulher real ou ideal; não tem, aliás, do ponto de vista da personagem, qualquer interesse essas buscas se não o de satisfazer sua curiosidade e preencher o tempo com afazeres fora da rotina. Herói contemporâneo, o Sr. José é apenas quem não sabe para onde ir – cada novo itinerário é uma sugestão estabelecida por alguém. Falta-lhes uma motivação interna que o faça agir; quando não levado pelo que diz alguém, segue o curso dos acontecimentos. Mas, não se pode negar que a busca se dá por relações autênticas num mundo cuja vida subjetiva tornou-se coisa entre coisas, e o homem habita-o sem humanidade; seu itinerário quer ser ruptura com uma civilização petrificada; que os homens não mais se reconhecem uns aos outros, num tempo de comunicação abafada pelos ruídos que distanciam uma possibilidade de compreensão e comunhão entre os indivíduos. Ele é sujeito num mundo de objetos derrisórios. Alheio ao destino, mas todas as suas perquirições acabam por se revelar para nós como instantes de desconstrução e uma indagação sobre os limites condicionados à luz da razão: vida/ morte, verdade/ mentira, passado/ presente, realidade/ ficção, ver/ imaginar, eternidade/ efemeridade, sexo/ amor.

E em meio a isso tudo se firma uma crítica com bastante propriedade sobre o nosso tempo e uma investigação acurada sobre o sujeito, os sistemas de valores, os modos e os motivos que colaboram na sua construção. É sintomático andar à volta do outro e o mais de próximo que consegue alcançá-lo é através da escuta da sua voz impressa numa fita de telefone. Se o sujeito tem alcançado a posição de um acidente do discurso, existir, uma das maneiras mais caras aos indivíduos, foi transformado pelo andamento da ordem social em ausência ou a vida foi reduzida a um contínuo exercício de mesmidade tal como a voz gravada no *tape*. É certo que o universo não tem notícia da nossa existência (para citar uma afirmativa de Saramago no filme *José e Pilar*), mas não é apenas sobre esse plano que recai a reflexão desse romance; é também sobre a volatilização das relações e a transformação da memória em registro ao acaso ou em mais um elemento à serviço do poder e da burocracia. *Todos os nomes* vê as contradições entre o plano de valores que rege a existência dos indivíduos e busca alcançar um realinhamento do sujeito com esse lugar que pouco a pouco tem se tornado outra coisa irreconhecível para ele próprio. Tal como sugere Lukács (2003), eis a tarefa impossível delegada ao herói de romance – alcançar uma relação no mínimo coerente e concreta entre a vida do homem e suas razões de viver. Mesmo quando a vida não tem sentido, este Sr. José prova que ela é necessária. Saramago está, desse modo, no rol daqueles romancistas que escrevem contra a artificialidade do tipo e do absurdo da história – para uso de expressões coletadas de *Pessoa e personagem*, do Michel Zérafra (2010). Concebe o sujeito como incerto e hesitante, mas não quer isolá-lo, e sim fazê-lo homem entre os homens; prefere construí-lo apostando sua relação individual com a coletividade, integra-o à ordem do que pensa Zérafra, entre “o triunfo do fracasso do homem”. A personagem saramaguiana é figuração sobre a luta pela revelação de outras possibilidades de restabelecer os laços intersubjetivos e consequentemente sobre uma realidade de integração do homem pelo homem ainda que, na atual conjuntura, a posição aponte numa direção contrária; sua aventura significa vitória e fracasso: “o impossível é uma situação, o absurdo é um estado, pois no próprio herói coexistem e se interpenetram uma realidade psicológica (e social) e uma verdade espiritual, de que sorte que quanto mais procura ser [...] mais tem consciência de seu não-ser” (ZÉRAFFA, 2010, p.367).

As narrativas das quais participa revelam o homem impotente diante da ideologia, sua existência condicionada por uma natureza invisível e fantasmática, inominada, mas ele não perece fisicamente. Não podendo resolver o conflito que opõe vida ao seu sentido, o romancista deixa-o em suspenso – dizemos isso tomando emprestado ainda das

reflexões de Michel Zéaffa (2010) sobre subjetivismo e alienação no romance contemporâneo. “O Sr. José entrou na Conservatória, foi à secretária do chefe, abriu a gaveta onde o esperavam a lanterna e o fio de Ariadne. Atou uma ponta do fio ao tornozelo e avançou para a escuridão” (p.278-279) – assim finda *Todos os nomes*: com um retorno de duplo sentido, ora é o próprio retorno do sujeito à sua posição de origem subjugada ao seu chefe (mas notem que agora ele faz uso livre do fio de Ariadne e não busca ele próprio criar seu fio), ora é um mergulho no desconhecido, numa busca que o projeta *ad infinitum*. Tal saída se apresenta como a morte da suicida de suas buscas: se não há alguma forma de resolver determinado impasse, abdicar da existência não é um golpe de covardia, mas uma atitude de resistência a ela. Lançar-se à escuridão, entretanto, não tem um gesto de fim, mas de continuidade; há uma vontade de poder, um grau de avanço sobre a eternidade, fazendo dele, como é caso de outras figuras saramaguianas, arquétipo, revelando-o como natureza mítica.

O Sr. José é receptáculo de um mundo de contradições e age nele como contradição num exercício de romper com sua desumanidade; está num torvelinho da crise de valores, na redução do homem à coisa. É representação emblemática da complexidade da história e dos modelos sócio afetivos em voga. À primeira vista o que vimos é alguém se empenhando na elaboração de uma revelia individual, um afrontamento à ordem; move-se num mundo taciturno, tomado por uma coletividade do conformismo. Apostando até que consiga – e o romance não se exime de acompanhar algumas destas *transformações*. Mas, tudo se apaga logo no primeiro erro do Sr. José, o de acreditar na palavra do conservador de que este, sem qualquer esforço tenha decidido por outro modelo diferente do praticado até ali e a revolta torna-se um equívoco: ao fim de tudo o poder abocanhará toda existência do sujeito. O mundo das chancelarias recuperado em *Todos os nomes* é um demonstrativo sobre o que um sistema de classes – de novo parafraseamos Zéaffa (2010) – faz do indivíduo, embora não se possa dizer que o homem saramaguiano seja alguém capaz de nada porque se sente atraído pelo nada da sociedade a que pertence. O Sr. José é o sujeito do não-espanto, está anestesiado pela esclerose do mundo, mas, dentre tantas qualidades que se pode dizer sobre ele, está a sua vontade em buscar o desconhecido. A busca é uma maneira desse narrador, cuja base está na tradição, *ensinar* aos leitores que a sociedade, por mais distante que esteja do homem, não deve se sobrepôr a ele, nem ele deve evitá-la.

Ninguém existe sozinho – parece concordar o narrador saramaguiano – portanto, os sujeitos devem ser todo esforço em defesa de sua sensibilidade e a do outro, de seus

sonhos e os do outro e daquilo que os define contra as febris agressões impetradas pelo sistema; deve ser força contra a opressão esmagadora de nossa dimensão humana. De modo que, mesmo mostrado como tal, o mundo do romance não se reduz ao total *absurdismo*, embora nossa personagem admita que o universo – ao menos o que ele circula – é regido por uma autoridade soberana em sua razão e justiça. Os dois romancistas, José Saramago e António Lobo Antunes, narram a luta do indivíduo para se reconhecer numa realidade coisificada. Todo itinerário do Sr. José é um percurso de que o homem está, na realidade, sem passado, sem raízes ou que a história da humanidade é a história das coisas que não estão mais aqui, que não mais participam diretamente de nossa vida (cf. KUNDERA, 2006); do mesmo modo é todo itinerário de Maria Clara, quem desde a consciência sobre a morte do pai, se apegava ao ato de *recuperar* seu lugar na história. São figurações do homem da margem, do indivíduo negligenciado ou excluído por uma sociedade da qual é produto. Entre lamentar-se sobre isso ou ter como normalidade, o preferível é buscar, mover-se, mesmo que *para si*.

Todos os nomes é um exercício de negação sobre a dicotomia entre a vida subjetiva e a vida social; um retrato do homem como ente vacilante, sujeito às mudanças do mundo, do destino e dos seus próprios movimentos interiores, em paráfrase aos termos utilizados por Auerbach no ensaio acerca de *A condição humana*, de Montaigne (2007). Lembremos no diálogo imaginado entre o Sr. José e o conservador quando a personagem admite ser levada pelas decisões – “Se tomou a decisão, sabe por que a tomou, Acho que não a tomei eu, que foi ela a tomar-me a mim” (p. 42). A vacilação e a mudança de posição são sintomas do sujeito contemporâneo, esse que é figurado pelo Sr. José; destituído de forças e da espontaneidade da ação, ele é aprisionado em sua existência, para ele, o material único com que se escreve a história ou como lê Lukács (2003), ser homem significa ser só. O sujeito é uma aparência, assume-se como um fantasma de si para si mesmo; o que ele quer é atingir o mundo como uma verdade, mas essa é vacilante. O sujeito é fragmento, *insubstância*, ruína entre um mundo também em ruína.

Todo esse itinerário, ora dentro ora fora da consciência da personagem, conduz-nos à compreensão do sujeito saramaguiano, ao menos na obra analisada, como estrutura essencialmente construída no limiar entre uma e outra vida: a interior e a social. O homem, crê Saramago, não pode ser isolado de sua presença no mundo; ele é um ser psicossocial, isto é, ao mesmo tempo pessoal e extrapessoal. Sua unidade, portanto, nunca se compõe de uma única forma. Ou como sugere Michel Zéaffa em *Pessoa e personagem* numa consideração sobre o indivíduo em D. H. Lawrence, o homem é uno pela

continuidade progressiva do desejo cujo dinamismo inclui e orienta não apenas a diversidade mental, mas os aspectos múltiplos da vida social; “a natureza abraça, sustenta a cultura, e dá a esta seu sentido. O passado, em particular, não é algo a recuperar: o passado está aí, o homem não está, de modo algum, separado dele” (2010, p. 230). Não é um alienado, mas alguém que tenta refletir sobre o seu lugar no mundo. Seja com determinados sujeitos ou contra outros, a natureza do sujeito está sempre *entre*. No fim, essa é também a busca do Sr. José: um mundo coerente e humano. Seu exercício é produto de um *insight* sobre o regresso a um universo de valores esquecidos. Embora, o que encontre seja nada mais que projeções desse tempo, fazendo-o sujeito alheio a um mundo no qual não mais o reconhece. Sua luta é contra o esquecimento.

Nesse sentido, pensamos o sujeito em Saramago não como mera figuração, mas paradigma que se inscreve na desconstrução dos modelos pré-fixados; se toda sua literatura, como sugere Miguel Real (1999), é um questionamento, no âmbito das dicotomias secularizadas, sobre o cerramento opositor bem-mal, amor-ódio, sabedoria-ignorância, espírito-corpo, elite-massa, rico-pobre, deus-diabo, é também um questionamento sobre a oposição eu-outros. Não é possível, por esse motivo, enxergarmos as bases desse paradigma pela via das razões preestabelecidas. É insuficiente, portanto, a possibilidade de pensar o *eu* só pela lógica do estado de consciência, em que a realidade é transposta para a narrativa apenas como filtro subjetivo de uma consciência individual; nem é o romance uma visão unilateralista do *eu no mundo*. Há um conjunto polivalente de forças que não cai apenas na decisiva intenção de mostrar o sujeito *em crise* mas o exercício de construção de uma individualidade pautada na experientiação crítica e ativa no e sobre o universo social onde se inscreve o sujeito.

Embora seja essa conclusão provisória, não é possível atestar uma mera transposição para a narrativa daquilo que circunda o tema da subjetividade noutras esferas do conhecimento. Porque, o próprio romance saramaguiano está centrado em ser exercício de reflexão muito coerente sobre o que tem se assumido como uma categoria no interior de outras esferas do pensamento – seja a filosofia, a psicanálise, a história, as ciências sociais; a literatura saramaguiana, apesar de não poder ser reduzida ao estatuto do documento ou da teoria, não se fecha apenas para o fenômeno literário, mas o amplia, o tem como espaço de reflexão sobre o sujeito e o mundo. Mas, não é prescritiva: ainda que reflita sobre outras possibilidades de *ser sujeito* não determina pela trama social assumida pela personagem, ou pelos comportamentos individualizados sobre os quais esmiuçamos ao longo desta leitura, ou mesmo dos comportamentos coletivos, indícios

que sirvam de *modelo* contrário ao estágio de descoesão ou fragmentação do sujeito. Não é uma literatura pedagógica, nem do *retorno*.

O sujeito se inscreve como modelo referenciado por uma ordem maior e mais complexa – seja o estado, a religião, a ideologia. Não há apartes nessas relações. O que a literatura saramaguiana revela não está resumido à fragmentação, ao plurifacetismo, ao estilhaçamento do eu, mas é a tentativa de instaurar a ordem paradigmática de um novo homem, uma nova sociedade e de outra forma de poder questionadores de uma cultura marcadamente fundada nas relações de dicotomia e posições reducionistas e unitaristas. O sujeito é, dessa maneira, imbróglcio de uma questão maior e mais complexa. O que aqui se observa é uma tentativa, ao modo do ensaio, de perscrutar a questão pela ampla quantidade de possibilidades que sustentam a questão.

O que *Todos os nomes* afinal desvela é mais uma adendo antropológico e filosófico sobre o poder cujo campo de reflexão escolhido aqui é exclusivamente o homem. O romance é produto de um diagnóstico sobre a generalização da figura do indivíduo incerto e a pressão normativa do culto do desempenho. De forma irônica, a narrativa rompe com essa soberania ao transformar o indivíduo numa incógnita, o que decerto é o estabelecimento de uma ruptura com essa soberania da fragmentação ou crise do sujeito. Ainda que não seja o real elemento motivador do romance instaura-se aí argumentos acerca da hipótese e de uma relação entre as manifestações dolorosas do eu e a mudança dos modelos culturais com a qual estamos confrontados. O que soterra a existência do Sr. José é também o imperativo de ser si mesmo, de *se realizar*, de *construir uma identidade pessoal a partir do outro*, de superar-se, de ser performativo. Na discussão sobre tema, Claude Dubar em *A crise das identidades* (2009) retoma as reflexões de Alain Ehrenberg para dizer que as figuras antes idealizadas do indivíduo associado ao seu meio foram substituídas pela do *indivíduo-trajetória*. Esse imperativo condena o sujeito à esfera do *insuficiente* movido pela consciência de *não estar à altura*. Para o pensador francês, tais sujeitos *sofrem de si mesmo*. A *movência* se apresenta como possibilidade de criação de novos marcos que permitem progressivamente refazer-se noutra configuração identitária; os sujeitos devem, para tanto, gerar novas possibilidades de se situarem no mundo.

Mas, a literatura saramaguiana não está para mostrar ou ser um diagnóstico psicossomático do eu, nem para atestar o surgimento de um novo homem. O que aí se revela é a necessidade de romper com determinados contornos culturais, sociais, mentais e políticos a fim de se pensar outra sociedade diferente da que vimos construindo.

Compreendendo que todos os movimentos sociais que tentaram resolver esse impasse pela revolução fracassaram, reincidindo em formas comunitárias que se tornaram totalitárias, o que restou foi esse processo lento e tortuoso que consiste na construção individual ou de pequenos núcleos pela aprendizagem de encontro com o mundo e com o outro num exercício para ação coletiva. O que passa em revisão é a necessidade da participação ativa dos sujeitos naquilo que diz respeito a si e às decisões coletivas. O sujeito não pode deixar-se levar sob o tema de uma preservação do *eu* ao egoísmo hedonista; o sujeito se constrói pelas relações com o outro. Ser sujeito é recusar para si e para os outros as relações de sujeição, de autoridade imposta arbitrariamente, de desprezo; deve construir a si mesmo e se apropriar de sua linguagem (cf. DUBAR, 2009). Nessa conjuntura, novos sujeitos podem reinventar uma conjuntura social e pode gerar outro modo de existência humana, ou, outras possibilidades subjetivas, afinal o que se pode chamar de sujeito não passa de uma conformação de formas identitárias diversamente construídas por e num processo específico de socialização que assegura uma dupla revisão, do aspecto social e do aspecto individual. Talvez devamos pensar daqui em diante, portanto, não em sujeitos quando se referir à literatura saramaguiana, mas em *formas de ser sujeito*.

TERCEIRA PARTE

SOBRE O SUJEITO EM ANTÓNIO LOBO ANTUNES

(*A partir de* Não entres tão depressa nessa noite escura)

O ser humano é o único que se falsifica. Um tigre há de ser tigre eternamente. Um leão há de preservar, até a morte, o seu nobilíssimo rugido. E assim o sapo nasce sapo e como tal envelhece e fenece. Nunca vi um marreco que virasse outra coisa. Mas o ser humano pode, sim, desumanizar-se. Ele se falsifica e, ao mesmo tempo, falsifica o mundo.
Nelson Rodrigues

Não me julgueis presunçoso se digo:
Ninguém realmente vive sua vida.
As pessoas são acidentes, vozes, fragmentos,
medos, banalidades, muita alegria miúda,
já crianças, envoltas em dissimulação,
quando adulta, máscaras; como rostos – mudas.
Rainer Maria Rilke

Quando a gente quer muito ver uma coisa acaba vendo em pensamento.
José J. Veiga

Tenho mais almas que uma.
Há mais eus do que eu mesmo.
Existo todavia
Indiferente a todos.
Faço-os calar: eu falo.
Fernando Pessoa

1. *Não entres tão depressa nessa noite escura* e o romance de António Lobo Antunes

Em “Formas de representação da realidade portuguesa do fim de século XX nos romances de José Saramago e António Lobo Antunes”³¹, texto-embrião para um estudo que aproximasse duas das obras mais significativas do entre século português, apontamos para as distinções quanto aos modos de construção da linguagem de um e de outro escritor; dissemos que Saramago cata na linguagem ordinária o viço da oralidade, o gesto da fala e que em Lobo Antunes reside a capacidade de acompanhamento do *travelling* mental: uma linguagem surda que aspira dizer tudo a uma só vez. Essas considerações tinham em vista o romance *Os cus de Judas*, um dos primeiros dos mais de duas dezenas escritos desde a publicação de *Memória de elefante* em 1979, que foi, de fato, o título de estreia. Fundado na experiência da Guerra Colonial, esses romances mais *Conhecimento do inferno*, editado um ano depois, constitui o que a crítica tem chamado de textos de autoaprendizagem³² ou textos cujo pendor autobiográfico é sua matéria constitutiva³³ – mesmo tendo em vista, nas várias entrevistas³⁴ oferecidas pelo escritor, que tal pendor seja material mesmo para aqueles títulos apontados como *narrativas de invenção*. Ressalva que reintroduz aqui aquilo compreendido por Alfredo Bosi em *Céu, inferno* (2010): toda obra literária tem, em maior ou menor grau, dados e acontecimentos que fizeram parte da vida do escritor. Perspectiva essa que se alinha à defendida por Maria Alzira Seixo (2002) de quem sublinhamos ser, em geral, o peso da autobiografia numa

³¹ Este texto tem uma versão não-ampliada publicada nos Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em outubro de 2012. Ver referências.

³² Mais adiante designamos melhor sobre essa organização da obra de António Lobo Antunes, mas a título de esclarecer desde já, esta é uma observação construída por leitores como Ana Paula Arnaut, em seu *António Lobo Antunes*, um dos textos que julgamos compreender mais coerentes sobre o que designamos na leitura sobre o projeto literário do escritor português; em *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*, outro texto de Arnaut, essa compreensão sobre o conjunto da obra é novamente retomada.

³³ É um tratamento orientado pelo próprio escritor em várias entrevistas, mas estudado com certa atenção por parte diversa da crítica, como faz Norberto do Vale Cardoso em *A mão-de-Judas: representações da guerra colonial em António Lobo Antunes* ou como cita Agripina Vieira no texto “Uma voz que diz... o mal”, para o *Jornal de Letras* ser esses três primeiros romances um todo coeso de pendor mais autobiográfico.

³⁴ Sempre que nos referir de maneira solta sobre *entrevistas* é porque levamos em consideração a compilação organizada por Ana Paula Arnaut, *Entrevistas com António Lobo Antunes (1997-2007): confissões do trapeiro*, editada pela Almedina. Ver referências.

obra literária algo secundário e, claro, a perspectiva com a qual dialogamos em momentos anteriores deste estudo de Antonio Candido (2006).

Entre seguir *o real* ou *a invenção* cabe ao escritor saber trabalhá-los e, de uma maneira ou de outra, fazer uma obra de qualidade; nenhuma das duas possibilidades, a força realista ou a força imaginária, ao serem assumidas se superam, isto é, nem uma é melhor sobre a outra. Por isso mesmo, é necessário considerar, no âmbito da produção romanesca de António Lobo Antunes, que esses três primeiros romances constituem designadamente uma trilogia dado tratamento elaborado pelo escritor sobre um veio temático de maior nitidez: a Guerra Colonial em África.

O que dizíamos acerca de uma linguagem que aspira dizer tudo não se confirma apenas nos três romances até agora citados; está para o conjunto da obra romanesca de António Lobo Antunes: a impressão é estarmos em contato com o interior de uma mente perturbada, seja pelo silêncio impiedoso da interlocutora (falamos sobre *Os cus de Judas*), seja pelas fraturas, interrupções bruscas, os cortes, as elipses e o entrecortar de vozes que ora aparecem ora se dispersam sem qualquer ligação aparente com um centro de comando de um fato principal (característica estilística que se assume em determinado momento da sua obra). No caso dos primeiros romances desse escritor há uma narrativa que se constrói à base da justaposição, onde a realidade interior se intersecciona com a realidade exterior como um estágio de extensa bricolagem de formas linguísticas.

Conforme compreendemos no referido texto, os níveis para determinação desse processo reduz-se à própria construção frasal e está além do experimentado em José Saramago porque descamba para reestruturação não apenas da sintaxe do texto, mas da própria palavra, compondo, deste modo, uma extensa rede neologismos e de metáforas cujo nascimento pode ser oferecido pela compreensão das suturas e dos enxertos conduzidos pelo romancista como se a sua tarefa estivesse além do limite de narrar, mas no instante de poetizar o narrado e destituí-lo de toda e qualquer força normativa ou como se contestasse pela violência da organização caosificada a unidade harmoniosa das categorias na narrativa tradicional. É evidente que esse exercício de subversão é visível no romance saramaguiano, mas António Lobo Antunes alcança o que fizeram outros romancistas de sua geração que é aspirar o alcance de uma nova respiração para o discurso romanesco. A predisposição de uma consciência perturbada que destila os acontecimentos num fluxo ininterrupto pode ser lida, desde já, como estratégia narrativa que busca um “pacto de realidade” do lido com o vivido. Apesar da flutuação da voz narrativa e da constante invasão de vozes externas ao processo interno de narrar, estamos

diante de um escritor que toma para si a compreensão sintética do mundo, o que não quer dizer que o multiperspectivismo dos elementos enformadores da realidade estejam aí ausentes. A diferença para o caso saramaguiano é que aqui, por mais que o narrador insinue uma atitude de revolta contra o ocorrido, suas conclusões são colocadas em sua quase integridade nas mãos do leitor e o que ele quer é que os fatos respondam pelos próprios atos.

É concomitante nos dois escritores aqui tratados a sua realização ficcional por essas caracterizações definidas por Maria Alzira Seixo (2002) e Carlos Reis (2005): a preferência pela noção de escrita enquanto processo e do texto como espaço em construção. Daí a decisão do primeiro pelo acompanhamento onisciente das ações desenroladas no romance e com fortes aberturas para a penetração de vozes alheias à voz condutora da narrativa e a escolha do segundo pelos tipos de narração que abdicam de um eixo e de uma linearidade, como ainda é vivo em Saramago, por exemplo, pelo trabalho de um texto *em construção*; no processo narrativo de António Lobo Antunes assiste-se o que podemos designar como um repúdio pelos protocolos realistas da forma clássica, que são ressignificados em Saramago; mas os dois comungam da premissa de que o escritor não deve estar reduzido à capacidade de oferecer ao leitor uma narrativa bem acabada, isto é, uma narrativa cuja intriga seja dotada de um acentuado poder demonstrativo-explicativo. Este tratamento da narrativa se apresenta integrado aos protocolos do romance tal como conceituado por Anatol Rosenfeld (1996), quando se refere ao processo de *desrealização* da obra desde a arte moderna, ou por Eric Auerbach (2009) quando lê a maneira como é *realizada* a narrativa de *Ao farol*, de Virginia Woolf, centrada no conteúdo do universo psíquico do indivíduo, assinaladamente fragmentário, não-linear e contraditório.

António Lobo Antunes prima pela disposição das montagens, pela falsificação da consciência monologal (nos casos específicos da trilogia de estreia), uma vez estarmos diante de alguém que dialoga, mas não temos acesso ao plano verbal do seu interlocutor, e não está, em nenhum instante, preocupado em esclarecer o real interesse do seu torrencialismo linguístico (*Os cus de Judas*). No processo, está em jogo uma constante reinvenção identitária da personagem-narrador, como se, pela sedimentação das vozes, seja possível criar um retrato possível de si: a princípio está o retornado da guerra situado no tempo e espaço memorial evocado, para adiante figurar o inconformado, isto é, o tom memorialístico é constantemente abalado pela tom da denúncia, e tudo invadido por um conjunto de sensações e impressões auditivas (“era como se a música soasse numa sala

deserta”), visuais – “para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente” (ANTUNES, 2010, p.99) – e findar com as intercalações da voz do ocorrido e dos textos externos: “I love to show my entire body” (ANTUNES, 2010, p.100).

Nesses romances considerados de *aprendizagem* fica visível as linhas através das quais toda a obra de António Lobo Antunes se estrutura. Entre a memória e a denúncia, a instabilidade da consciência e a constatação de uma decrepitude do indivíduo e seu espaço está configurado os demais círculos de produção literária, designados ora pelo próprio escritor ora pela crítica (cf. ARNAUT, 2009), como o ciclo de Benfica (*Tratado das paixões da alma*, *A ordem natural das coisas* e *A morte de Carlos Gardel*), o ciclo sobre o poder e o exercício do poder em Portugal (*O manual dos inquisidores*, *O esplendor de Portugal*, *Exortação dos crocodilos* e *Boa tarde às coisas aqui em baixo*), o ciclo do silêncio (*O arquipélago da insónia*, *Que farei quando tudo arde?*, *Eu hei-de amar uma pedra*, *Ontem não te vi em Babilónia*, *O meu legado é legião*, *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?*, *Sôbolos rios que vão*, *Comissão das lágrimas*, *Caminho como uma casa em chamas*).

Na gênese de sua obra romanesca se desenvolve, portanto, uma voz narrativa diversa que irá se fragmentar até o limite do verdadeiro monólogo. Embora se prolongue no ciclo de aprendizagem um organismo *mais ou menos* linear, no sentido de que é possível determinar um conjunto de situações que interligadas promovem um encontro do leitor com uma cronologia dos acontecimentos, um leitor destreinado, há de, no princípio de tudo, enroscar-se nesse magma de palavras e perder-se facilmente no ritmo do diafragma textual – o ir e vir da memória a Bergson (1999) nem sempre o permite alcançar a compreensão acabada do dito (procedimento que é alargado, conforme veremos, ao amplo limite em *Não entres tão depressa nessa noite escura*).

Se é verdade que a narrativa dos textos iniciais como *Os cus de Judas*, ponto de partida designado aqui para compreensão do lugar do romance ora colocado em questão neste estudo, pode ser tomada como exemplo claro do curto frágil limite que separa a linguagem poética da linguagem em prosa, é mais significativo ainda, observar, depois da larga experiência com o sistema criativo, o escritor iniciar o desenvolvimento do que já foi lucidamente designado em vários textos por Ana Paula Arnaut (2009), como mais um dos ciclos de produção entre os acima apresentados: os da *contra-epopeia* – nome dado pela estudiosa a partir do que o escritor certa vez designou de epopeia (*Explicação dos pássaros*, *Fado alexandrino*, *Auto dos danados*, *As naus*). O termo assim apresentado

parece se unir pelo mesmo sentido ao proposto a certa altura desse estudo como *epopeia negativa*, designação proposta por Adorno na compreensão dos trânsitos do *herói* moderno; afinal, a constatação alcançada pela estudiosa é produto da observação sobre negação do escritor das características distinguidas por Aristóteles, na *Poética*, e reafirmadas em Bakhtin (“Epos e romance”) e Lukács (*A teoria do romance*) embora possamos compreender com este último autor a relação *tramada* por António Lobo Antunes ao dispor lado a lado romance e epopeia – a forma interna do romance, pensa Lukács é a “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (2009, p.82), o que é por conseguinte a compreensão de um *retorno do épico* se estamos diante de uma obra que tem como *objeto* “pôr a vida em cada livro” e a vida *objeto* da épica pode ser uma “unidade simbólica do destino humano em geral” (2009, p.69). Isto é, não se verifica em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, para citar o romance principal ou um dos inauguradores dessa experiência romanesca, coincidências que igualem o romance à epopeia clássica: nem a tradicional figura do herói desafiado / desafiante pelos deuses, nem a participação céu-terra na ação, nem mesmo a ação, nem o passado glorioso, nem a tradição, nem o distanciamento assumido pela voz narrativa em relação ao narrado, entre outros aspectos; tudo é subvertido, tragado pela *tônica* da subjetividade produtora de um fundir-se linguístico e estrutural da objetividade narrativa com a criação poética; tais *contra-epopeias* trazem na marca estrutural do texto essa intercalação entre o épico e o lírico. Nesse sentido cabe pensar – pelo termo ora sublinhado e pela maneira como esse autor constrói o romance – que prevalece no romance analisado neste estudo o que Ralph Freedman (1972) chama de narrativa lírica. Ao invés da narrativa comum, em que o mundo exterior se constitui em seu objeto e logo para além do escritor e do leitor, aqui, encontra-se o mundo não como um universo formado pelas ações mas, como o mundo formado pelo poeta, um universo reduzido ao ponto de vista lírico, marcadamente individual, centrado num *eu*, tal como procederam Marcel Proust, André Gide, Virginia Woolf, Hermann Hesse, Vergílio Ferreira, entre outros.

Agora, é necessário sublinhar que, desde a trilogia inicial, a literatura antuniana aperfeiçoa esse gesto de narração e desenvolve uma predileção pelos sujeitos em fase de suspensão – “A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana” (ANTUNES, 2007, p.113) – e pela destituição da história oficial, elementos fundamentais, para além da orgânica estrutural, para que o romance adquira as feições que adquire – “os mal entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como

nos ensinaram a abordar qualquer narrativa. E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam” (ANTUNES, 2007, p.115). Já nesses primeiros romances, cujo tema é a Guerra Colonial ou o único ganho histórico, o fim da guerra (cf. ABREU, 2003), o escritor português articula a experiência individual com a construção de uma visão de mundo em desencanto ou uma posição-sujeito acerca de um contínuo estágio de decomposição dos valores humanos e no descrédito sobre a revolução histórica e social, nunca, de fato, realizada, em sua totalidade ou como se almejou alcançar.

Em *Os cus de Judas*, por exemplo, o ponto de vista de quem narra é o de alguém que esteve no epicentro do confronto, ele próprio o experienciador do grande drama da guerra, das tragédias e das atrocidades do campo de batalha. A narrativa do médico alferes, recém-chegado da África, que, num encontro casual com uma mulher não identificada, numa longa noite, entre doses e doses conhaque, conversa sobre o vivido no *front*, incorpora o comezinho da tropa, mas impera, sobretudo, o absurdo do conflito, as dores da personagem e sua impotência frente ao absurdo; misto de desabafo e denúncia, portanto. Tem lugar, o dilaceramento da família, a redução do homem aos seus afetos mais baixos, a sua submissão às maiores extravagâncias para sentir-se, permanecer vivo ou driblar a morte, perigo constante no campo de batalha; é isso que sustenta a voz do narrador e é isso que vai vigorar, mesmo quando o contexto da guerra é só uma sombra para a construção do romance.

Já reparou que a esta hora da noite e a este nível de álcool o corpo se começa a emancipar de nós, a recusar-se a acender o cigarro, a segurar o copo numa incerteza tateante, a vaguear dentro da roupa oscilações de gelatina? O encanto dos bares, não é, consiste em, a partir das duas da manhã, não ser a alma a libertar-se do seu invólucro terrestre e a seguir verticalmente para o céu no esvoaçar místico de cortinas brancas das mortes do missal, mas a carne que se livra, um pouco espantada, do espírito, e inicia uma dança pastosa de estátua de cera que se funde até terminar nas lágrimas de remorso da aurora, quando a primeira luz oblíqua se revela, com implicabilidade radioscópica, o triste esqueleto da solidão sem remédio. (ANTUNES, 2010, p.43)

Eu tinha-me casado, sabe como é, quatro meses antes de embarcar, em agosto, numa tarde de sol de que conservo uma recordação confusa e ardente, a que o som do órgão, as flores nos altares e as lágrimas da família emprestavam um não sei quê de filme de Buñuel enternecido e suave, depois de breves encontros de fim-de-semana em que fazíamos amor numa raiva de urgência, inventando uma desesperada ternura em que se adivinhava a angústia da separação próxima, e despedimo-nos sob a chuva, no cais, de olhos secos, presos um ao outro num abraço de

órfãos. E agora, a dez mil quilómetros de mim, a minha filha, maçã do meu esperma, a cujo crescimento de toupeira sob a pele do ventre eu não assistira, irrompia de súbito no cubículo das transmissões, entre recortes de revistas e calendários de atrizes nuas, trazida pela cegonha da vozinha nítida do furriel de Gago Coutinho, explicando, alfa, bravo, rómio, alfa, Charlie, ómega, o abraço do batalhão. (ANTUNES, 2010, p.70)

De olhos fechados, com a voz enorme do tenente a rebolar pelo quarto, eu pensava: há onze meses que não vejo cortinas, nem tapetes, nem cálices, nem alcatrão, e era como se essas quatro ausências constituíssem a base elementar de qualquer espécie de felicidade, há onze meses que só vejo morte e angústia e sofrimento e coragem e emedo, há onze meses que me masturbo todas as noites, como um puto, a tecer variações adolescentes em torno das mamas das fotografias do cubículo de transmissões, há onze meses que não sei o que é um corpo ao pé do corpo e o sossego de poder dormir sem ansiedade, tenho uma filha que não conheço, uma mulher que é grito de amor sufocado num aerograma, amigos cujas feições começo invariavelmente a esquecer, uma casa mobilada sem dinheiro que não visitei nunca, tenho vinte e tal anos, estou a meio da minha vida e tudo me parece suspenso à minha volta como as criaturas de gestos congelados que posavam para os retratos antigos. (ANTUNES, p.77)

O tom ácido com que os narradores do primeiro ciclo narram os fatos (ver o excerto posterior de *Os cus de Judas*), constantemente permeado pelo anedótico, compreende um estágio de consciência perturbada, são seres pouco-certos de si. Consciência saída de uma oficina do horror e que, apesar de ser seu foco olhar para a Guerra Colonial, não se situa, em momento algum, numa questão única, mas avalia simultaneamente pelo menos três instantes distintos de sua existência: o tempo antes de ir à guerra, o tempo da guerra e o do pós-guerra, tudo, numa fusão que não se separa um do outro – também esses procedimentos, verificam-se nos ciclos posteriores:

A pouco e pouco a usura da guerra, a paisagem sempre igual de areia e bosques magros, os longos meses tristes do cacimbo que amareleciam o céu e a noite do iodo dos daguerreótipos desbotados, haviam-nos transformado numa espécie de insectos indiferentes, mecanizados para um quotidiano feito de espera sem esperança, sentados tardes e tardes nas cadeiras de tábuas de barril ou nos degraus da antiga administração de posto, fitando os calendários excessivamente lentos onde os meses se demoravam num vagar enlouquecedor, e dias bissextos, cheios de horas, inchavam, imóveis, à nossa volta, como grandes ventres podres que nos aprisionavam sem salvação. Éramos peixes, percebe, peixes mudos em aquários de pano e de metal, simultaneamente ferozes e mansos, treinados para morrer sem protestos, para nos entendermos sem protestos nos caixões da tropa, nos fecharem a maçarico lá dentro, nos cobrirem com a Bandeira Nacional e nos reenviarem para a Europa no porão dos navios, de medalha de identificação na boca no intuito de

nos impedir a veleidade de um berro de revolta. De forma que me viram tornar ao Chiúme sem surpresa, e nenhum oficial levantou o queixo do prato do almoço quando me sentei a comer no meio deles, entre o capitão e o catanglês que sorria para toda a gente, sem encontrar resposta, a gargalhada cruel dos leões de pedra das fachadas dos prémios Valmor. O leitor de cassetes do alferes Eleutério tocava a 4ª Sinfonia de Beethoven, e era como se música soasse numa sala deserta para lá de cujas janelas sem cortinas a chana desdobrava interminavelmente as pregas do seu lado, uma música que se prolongasse no eco de si próprio do mesmo modo que nos pianos cerrados teimam em morar ainda os compassos ténues de uma valsa antiga, tão velha e hesitante como os relógios de parede do corredor. Éramos peixes, somos peixes, fomos sempre peixes, equilibrados entre duas águas na busca de um compromisso impossível entre a inconformidade e a resignação nascidos sob o signo da Mocidade Portuguesa e do seu patriotismo veemente e estúpido de pacotilha, alimentados culturalmente pelo ramal da Beira Baixa, os rios de Moçambique e as serras do sistema Galaico-Duriense, espiados pelos mil olhos ferozes da Pide, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranóica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heróicos dos que ficavam em Lisboa, combatendo, combatendo, corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após os outros, tocava-se um fio de tropeçar, uma granada pulava e dividia-nos ao meio, trás, o enfermeiro sentado na picada fitava estupefacto os próprios intestinos que segurava nas mãos, uma coisa amarela e gorda e repugnante quente nas mãos, o apontador de metralhadora de garganta furada continuava a disparar, chegava-se sem vontade de combater ninguém, tolhido de medo, e depois das primeiras baixas saía-se para a mata por raiva na ânsia de vingar a perna do Ferreira e o corpo mole e de repente sem ossos do Macaco, os prisioneiros eram velhos ou mulheres esqueléticos menos lestos a fugir, cômavos de fome, o MPLA deixava mensagens nos trilhos a dizer Deserta mas para onde se só havia areia em volta, Deserta, os tipos passavam da Zâmbia para o interior detendo-se de quando em quando para dinamitar as pontes dos rios, um dia depois de um ataque encontrei uma insígnia metálica do Movimento na pista de aviação e fiquei a olhá-la como Lourenço mirava as tripas que se lhe escapavam da barriga, o cabo mostrou-me uma carta caída num arbusto I love to show you my entire body,” (ANTUNES, 2010, p.99-100)

Apenas no caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, por exemplo, os momentos se diversificam, e ao invés de sacolejar uma linearidade temporal ou destrinchá-la em instantes delimitáveis, a narrativa se multiplica, desenvolve-se pelos apostos e variação dos níveis de narração, para os lados; ao invés, de dar conta de períodos diversos que se entrelaçam, tais períodos são pulverizados ao limite de nunca termos certeza absoluta se existiram ou se são projeções de uma consciência, uma vez que, estão a todo instante assumindo uma posição ora diversa ora contraditória ou diversa porque contraditória. Nos romances do ciclo de aprendizagem os acontecimentos são derivações

de um único ponto e se irradiam como se metástase – nas *contra-epopeias*, de certo modo, também, mas não são linhas e, sim, pontos, vultos soltos numa densa tela escura, como se os lampejos de um sonho e não um fluxo contínuo da recordação.

E agora que o meu pai morreu

(não morreu nada, dentro de um mês ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavandaria novo em folha no saco de plástico, logo que se retira do saco envelhece um bocado, os sapatos que engraxei sozinha, peúgas sem riscas, uma camisa apresentável)

hei-de encontrar uma camisa apresentável e obrigar a criada a passá-la como se deve ser sem duplicar os vincos

ajudamo-lo a vestir-se porque a operação enfraquece, a comida do hospital já se sabe, os vizinhos de quarto a chamarem constantemente a enfermeira e de manhã cedíssimo as empregadas da limpeza arrastando no corredor gargalhadas e esfregonas, brincar com ele, dar-lhe ânimo a ocultarmos as preocupações numa espécie de jogo feito de ralhos e mimos, trazê-lo ao automóvel de cadeira de rodas

– Depois deste trabalhão todo não quero que caia agora e me parta a perna

com uma dúzia de gérberras para as quais nem olhou, o ramo ali sozinho a escorregar das pernas, a minha mãe

a mão mais atrás à procura de gorjetas na carteira, o dinheiro avarento contado nota a nota, o médico numa surpresa de estátua (ANTUNES, 2008, p.209)

Se em *Os cus de Judas* remonta uma queda do sujeito, o posicionamento da perda e a sensação resultante, misto de decepção, tristeza, nostalgia, resignação, conforme demonstramos, no ciclo ora analisado o que se assiste é uma ampliação desses sentidos quase desconjuntados de um contexto histórico e enraizados tão-somente numa subjetividade; a ideia de representação, aqui em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é novamente filtrada pela visão de um eu em crise que constantemente inventa o que vê ou imagina ver, compreendendo que, representar não é apenas uma transposição de campos estáticos do visto, mas um determinado modo de ver. Em António Lobo Antunes nos é oferecida uma pintura de natureza subjetiva; quase-sempre estamos introduzidos num extenso labirinto intimista e tomado pela tortura da impotência do indivíduo soterrado pela avalanche dos fatos.

Se nos romances iniciais estávamos em contato com figuras desterradas, presas na sensação de não pertencer nem à sua terra de origem, nem à terra em que esteve para a luta, a sensação “de se terem perdido naquele lugar e de não terem ainda conquistado

lugar nenhum” (*Os cus de Judas*), nos romances mais recentes, e certamente os últimos do escritor português, é o próprio mundo comum, esse tomado pela *destituição* do sujeito. Podemos mesmo, antecipar que o tema da ruptura e da desagregação do sujeito – por experiências de via diversa – está entre a linha principal da multiplicidade temática e mesmo estrutural da obra antuniana; “a segregação do indivíduo, a partição da terra e dos seres, a sua destruição e desagregação, a solidão e o desconjuntamento dos fios afectivos, culturais e narrativos” (2002, p.300), temas citados por Maria Alzira Seixo em *Os romances de António Lobo Antunes* como “diversidades da escrita” antuniana, podem ser lidos como matéria constitutiva na compreensão do sujeito na literatura do escritor.

O mundo comum se mostra um hábitat estéril e estranho aos seus habitantes. O escritor português condensa a objetividade histórica e acentua sua preocupação com a forma. Nele, “as violentas imprecações que homem e terra, destino e usura, indivíduo e grupo”, termos de Maria Alzira Seixo (1984) sobre uma caracterização do romance inicial de José Saramago em “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)”, são elementos também prefigurados no romance antuniano; a diferença é que, sua elaboração é intermediada pela consciência individual, daí a predominância dos tons líricos e os embates costurados nos cruzamentos da memória, como elementos que conseguem definir a transição do histórico reduzido a ação do acontecido para, tal como no conteúdo mítico, as vias do intemporal e eterno. A constante invasão da subjetividade (dos romances, há apenas dois cuja a narração é sustentada pela terceira pessoa, *Fado alexandrino* e *As naus*) é uma clara compreensão do individual sobre o coletivo e marca o romance antuniano como uma figuração do eu. Compreenda aqui certa elevação do vivido à categoria mítica manifestada não como recuperação do mito clássico ou mesmo sua desfiguração mas como os sentidos subjacentes em certos tópicos, temas ou situações dos romances; lembramos – e voltaremos mais tarde ao assunto – a presença constante do mito de Narciso patente na frequência com que as personagens antunianas estão em contato com espelhos, vidros, lagos, isto é, no sentido em que Roland Barthes clarifica no seu *Mitologias* (2001): o reflexo do eu; o cotidiano, fonte de criação romanesca para o escritor, se manifesta como um *bricoleur*, onde se pontua esse passado tentado a todo custo ser disfarçado em nome de um advento da razão. No caso específico de *Não entres tão depressa nessa noite escura* é patente a matriz faustiana quando somos colocados diante de uma figura cuja ânsia fundamental de sua existência parece estar no conhecimento como antídoto contra a morte.

Em António Lobo Antunes, sua disposição em captar “a fruição das formas íntimas da sensibilidade” (termos de Auerbach, 2007) e “o uso transfigurador do pormenor” (termos de Candido, 1993) deixa logo notável a relação mantida com o estilo de escritas desde Marcel Proust (memória), Virginia Woolf e James Joyce (o discurso da consciência) – aliás, sua obra se constrói daquilo que constitui obras fundamentais para a literatura depois de 1920, ainda que a matéria resultante esteja como uma marca única na produção literária contemporânea (cf. REAL, 2012); é perceptível, por exemplo, a partir dos extensos corredores verbais e pela invasão de certo *tônus* do maravilhoso, a modulação narrativa e o cruzamento dos registros temporais e ainda a linguagem destituída de pudor ou o desencanto do sujeito entregue a um estágio de profunda solidão, patente na escrita dos primeiros romancistas que aqui designamos ou em nomes do seu lado como Vergílio Ferreira, tudo traduzido num estilo que prima pelo estreitamento e não raro a confluência entre as técnicas da narrativa e as da poesia, conforme verificamos, o que lhe possibilita o enforme de uma voz que aproxima e por vezes dilui a distância autor-personagem.

Entendemos com Antonio Candido (“O discurso e a cidade”) que, notadamente, a elaboração distinta dos dois escritores – centro desse estudo – é o que condiciona o estilo individual, que “não se reduz a um modo determinado de usar a língua”, mas forma com a posição assumida pela voz narrativa, uma “realidade dupla”. “A língua dá vida ao enfoque, e o enfoque dirige o estilo” (CANDIDO, 1998, p.110). A elaboração distinta, por sua vez, permite-nos compreender o modo diverso e complementar com que o sujeito *é figurado* no romance português contemporâneo. O *subjetivismo* de António Lobo Antunes é uma possibilidade de antirrealismo se formos pensar do ponto de vista do realismo tradicional. Sua propensão ao memorialismo, como é notório desde os primeiros romances, elege o anacronismo temporal, uma vez que coloca diferentes tempos históricos em confronto, ou mesmo os dilui seja pela elisão seja pela extensão, como necessidade em traduzir a relação conturbada que o novo indivíduo português tem assumido com seu território e com a história; uma vez compreendido isso, é sua vez de passar a desterritorialização de suas figuras *já constantemente desenraizadas* e dispô-las num labirinto sem paredes, num tempo sem história, a fim não de compreender psicologias tampouco especificidades do lugar português mas de criar consciências ou materiais subjetivos universais. Se num primeiro instante o da voz em primeira pessoa cumpre o intuito de fidelizar as descrições da história do horror e ser denúncia dos tempos difíceis da guerra, de um passado cruel e prepotente, se a memória individual sobre o

passado solapa a linearidade da escrita, mais tarde é o próprio descentramento dos sujeitos seja pela vivência de outros traumas que não os de natureza maior como a guerra, mas os malogros existências, os sentimentos de não-pertença, o estiolamento da família, a insatisfação ante o vazio do mundo, seja pela crise em todos os níveis sociais experimentada pelo fim de uma Civilização.

Pensamos que, depois do lugar do crítico mordaz da realidade histórica e um “carrasco” revelador da hipocrisia que vela os mais variados recantos da sociedade e o torna para os indivíduos em pura aparência, o escritor instala-se, agora, ao modo do que fizeram os escritores realistas, na mínima unidade institucional: a família. Isso depois de haver percorrido outras formas institucionais, como as forças armadas e o aparelho médico. O núcleo familiar parece servir de unidade metonímica através da qual pode observar o pormenor de uma sociedade à beira de um colapso, característica definidora, aliás, do ciclo onde se inscreve *Não entres tão depressa nessa noite escura*, uma vez que, desde *Explicação dos pássaros*, romance que abre as contra-epopeias, observamos essa constante narrativa. Definiríamos que a aproximação com o indivíduo e o trabalho de ordenação do mundo ficcional através do lugar subjetivo corroboram na elaboração de um exercício sobre o drama do sujeito na contemporaneidade, drama que não deve ser reduzido pela via comum da compreensão dada ao termo pelo fato de estarmos diante de uma literatura intimamente ligada, através das correntes de iluminação existencial, à ideia de finitude dos modelos histórico-sociais – seu tema maior e de reflexão principal.

Através de dois romances de António Lobo Antunes é possível demonstrar essa compreensão, atentando, sobretudo, para o tema do sujeito. Primeiro, *Explicação dos pássaros*, narração dividida num *fim* de semana, de quinta-feira para domingo, tempo marcado textualmente como os capítulos da obra; estamos diante de Rui S., um escritor de gaveta, pesquisador e assistente de História na Faculdade de Letras de Lisboa (tal como é apresentado no obituário que integra a narrativa desse romance), em deslocamento entre uma ida ao hospital, onde visitou a mãe em *estado terminal* e uma viagem a Aveiro; nem o entre-tempo e nem entre-espço são preservados em sua linearidade porque a simples ação de dirigir, a que povoa boa parte do romance, para não dizer que é a condução um fio de condição para o narrado, é intercalada pelos acontecimentos do passado (a *morte* do pai, a *separação* da primeira mulher Tucha com quem teve dois filhos), do presente (a situação do casamento atual com Marília e a necessidade de pedir um novo *fim* do relacionamento, iniciativa falida de sua parte e levada adiante por ela, antes do suicídio) e do futuro (a oscilação de uma vida que, como tudo, também está num *fim* e os

depoimentos dos que estiveram com Rui S. antes do seu suicídio que sempre o definem como acanhado, indeciso, com algum problema de ordem moral ou psicológica e, por isso mesmo, um insignificante).

Deixei o carro em transgressão, a cavalo no passeio, Deus queira que não mo tenham multado. A tristeza da manhã escorria para a cara e para a roupa das pessoas, o trânsito deslizava sem rumor junto ao seu flanco como um grande animal múltiplo e suave: daqui ao apartamento de Campo de Ourique a buscar a Marília e depois a estrada sem fim para Tomar, sempre repleta de tractores, de camionetas, de motorizadas, de cães: duas ou três horas de automóvel junto dela, de que é que vou falar o tempo todo? Trago-te comigo a Tomar para te dizer que já não gosto de ti. Imaginam logo que há uma mulher qualquer: Não há mulher nenhuma, quero estar sozinho uns meses, a pensar, depois se vê, tenta entender. E o perfil dela, calado, tenso, duro, a recriminar-me em silêncio de quatro anos de expectativas frustradas: sempre fácil começar e tão difícil acabar: e depois os telefonemas intermináveis, as acusações, as súplicas, os gritos, a eterna chantagem sibilina do costume: Se me acontecer alguma coisa não te sintas culpado. (ANTUNES, 2009, p.21-22)

Nenhuma delas [Tucha e Marília] me levou a sério, pensou ele aos pontapés de uma lata de conservas ferrugenta que desenterrara, com o bico do sapato, da areia, nenhuma delas acreditou em mim. Levou dois anos atrás da Tucha a insistir, a pedir-lhe, a convidá-la, a escrever longas cartas veementes, apaixonadas, patetas, dois anos a jurar paixão sem fim, até que o fulano casado, com quem ela mantinha uma tormentosa relação clandestina, emigrou para o Rio de Janeiro sem se despedir, e a Tucha, de raiva, disse-lhe que sim com a cara envidraçada em lágrimas (ANTUNES, 2009, p.232)

– De início – disse Marília – cuidei que era um burguês recuperável, um socialista em potência apto a ser convertido, pela leitura, pelo convívio e pelo exemplo, à gloriosa ideologia da classe operária. Viver com ele constituía para mim parte do meu labor de militante, até que os camaradas, em reunião de célula, me demonstraram cientificamente o contrário, isto é, a sua mentalidade capitalista empedernida, o seu elitismo atroz, o seu egoísmo absoluto. Claro que procedi já à minha autocrítica no seio do Partido.

– O meu psiquiatra – disse a Tucha – explicou-me por A mais B que o Rui era sadomasoquista em último grau, desejoso de ter crianças anormais. Só a separação me permitiu resolver de forma não neurótica o meu complexo de Édipo: por vontade dele eu continuaria indefinidamente no período oral. (ANTUNES, 2009, p.235)

Rui S. é, desse modo, o típico herói falido – aquele que decepcionado dos deuses e da razão, não tem mais força e causa alguma porque lutar; não sabe amar e não quer ser amado; desconhece seu lugar no mundo – não se reconhece como burguês decadente que é, nem como uma figura da esquerda; a vida lhe é, por tudo isso, um pesado fardo porque

não há qualquer esforço de sua parte para fazê-la de maneira leve. É um *sujeito terminal* que não se pergunta sobre as coisas, apenas aceita como elas são e ao se vê como um *incapaz* de ser *qualquer coisa* se sente um culpado por não saber viver. É significativo na compreensão dessa *redução ante a existência* a fusão entre a personagem e as imagens de pássaros filmadas pelo pai; é quando vem à tona a ideia de suicídio e de onde expõe sua consciência de que nunca foi protagonista em tudo com que se envolveu –

(visto da janela era já uma sombra pequenina a caminhar, obstinada, pela areia, na manhã cinzenta, um vulto insignificante que desaparecia ao longe, no novelo de pinheiros e de névoa, como os heróis de cinema no final dos filmes, uma coisinha que palpitava, parecia crescer, se evaporava) (ANTUNES, 2009, p.242).

Mais que um drama existencial *não preso às regras do gênero*, o romance se apresenta como a leitura sobre um lento suicídio dos sujeitos entregues lentamente, de qualquer maneira, às voçorocas da vida, incapazes de romper com um fim já autodeterminado.

Todo esse desencanto que sustém a narrativa não permite outro fim se não o suicídio real como fuga para os apertos da depressão e da angústia frente ao mundo e si próprio – os dois maiores monstros nesse labirinto construído com peças sobre indecisão, falta de sentido no ato de existir ou não-capacidade de viver. Essa posição nascida da evidência sobre a complexidade da vida fez o romance seguir duas frentes: a dos que constataam certa inquietude dos sujeitos frente ao mundo e a dos que a relativizam e aprofundam numa compreensão sobre. António Lobo Antunes está entre os dois limites: ora admite a descontinuidade das consciências, a desagregação dos valores morais e sociais e logo expressa sujeitos isolados em diversos modos de ser, como é caso em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ora constrói fugas dramáticas do caos da sociedade e das consciências, como é caso em *Explicação dos pássaros*. Uma vez citarmos o fim, ou a complexidade dramática do fim como metáfora sobre a sociedade, basta nos referir que esse romance se refere a um tempo de frustrações e decepções com insucesso das grandes utopias políticas e da organização coletiva dos homens.

É caso também em *Auto dos danados*, para citar o segundo exemplo. Romance dividido no tempo que seria o desenlace da ação de um auto, tempo que antecede a chegada das celebrações culturais de Monsaraz, um vilarejo do interior de Portugal; seu fio narrativo é o *enquanto morre* Diogo banhado nas lembranças da infância criada à base de chicote e da vida adulta vivida sob traição da mulher Adelina com seu irmão, amantes antes e depois de seu casamento. Nesse movimento de memória do velho patriarca,

encontramos um par de interesseiros, a filha Leonor e o genro Rodrigo que cascavilham o testamento para manobrar a herança em benefício próprio e fugirem do caos social (o fim do salazarismo) para Espanha.

Abri os olhos e o meu genro espiolhava-me a escritaninha, rasgava os papéis das gavetas, afastava as ações atadas com elásticos em caixas de latas, pisava rolos de cartas, rebentava o fecho do diário onde nunca escrevo assunto de negócios, separava documentos, forçava-me o cofre, agora sem as caretas de cerimoniosa obediência do costume. Sim senhor engenheiro, não senhor engenheiro, ora essa senhor engenheiro, como quiser senhor engenheiro, e eu pensei que se não me achasse tão fraco o educava à chibata como se educam as perdigueiras e os filhos, lhe gritava Senta e ele parado no tapete, a chiar, achatado de pavor, em vez de lançar o diário, com toda a força, contra a mesinha dos remédios trambulhando frascos, e me segurar as abas do pijama, nariz com nariz, Onde escondeste o testamento velho de um cabrão, em que filho da puta de buraco o enfiaste?

E não só ele mas a minha filha também, a procurar na cômoda, no armário, por debaixo do colchão da cama, a revirar objetos, a entornar cuecas, a amarrotar gravatas, a dizer, na voz de túnel do Juízo Final, Ele engoli-lo de certeza não engoliu portanto em algum sítio há-de estar, e o meu filho de corneta ao pescoço, a articular calhas no tapete e a imitar com as bochechas, Tchuc tchuc tchuc, as bielas dos comboios. E se ele fez o testamento a favor dos parvos da família?, disse a minha filha, e se não teve nenhuma consideração por nós dois? Mesmo que o camelo tenha metido no notário de Reguengos a coisa compõe-se, respondeu meu genro, deixa o relógio antigo em paz que não é a atirar porcarias ao chão que se resolvem os assuntos, embora ele próprio coscuvilhasse por toda a parte derrubando bibelôs, tombando retratos, escacando uma pomba de louça, acabando por mergulhar o pé na arrastadeira e extrair de lá o peixe molhado, que pingava diarreia, do sapato. Só me faltava esta porra, queixou-se ele, palavra de honra que só esta porra me faltava, e o meu filho Tchuc tchuc tchuc, e a minha filha para mim, a sorrir-me numa vozinha açucarada. O pai lembra-se por acaso se deixou o testamento aqui ou no notário, o pai lembra-se por acaso onde é que o tem?, e o marido, sentado no colchão, a limpar com repugnância o sapato encharcado de merda, O sacana quer levar o dinheiro no cu para o jazigo, atira-lhes mas é um par de estalos que ele confessa-te tudo, Pffffffffff, cuspiu de súbito o meu filho a travar. A cara da minha filha afastou-se, ondeou o ar, desapareceu, Hei-de descobri-lo, poça, garantiu ela, nem que passe a vida inteira nisto descubro-o, e vai daí baterem à porta, Com licença, e era o doutor. (ANTUNES, 1985, p.191-192)

O genro também não é lá flor que se cheire: embora não se apresente ao longo da narrativa sua defesa (o romance é costurado no tradicional tom polifônico que se sustenta como uma das características da obra desse escritor e cada figura principal ganha direito de voz no desenvolvimento da narrativa), é acusado de ser amante de todas as mulheres da família, inclusive da própria filha produto da relação sua com uma cunhada

mongoloide. Como parece comum a enredos dessa natureza, é evidente que entrará em cena um terceiro elemento que desmanchará todos os planos até então arquitetados: o regresso da filha do caseiro que cuidou da propriedade de Diogo assegurará à mãe a posse da herança. Parece que, uma das características definidoras da desestruturação familiar é, além da incapacidade de diálogo eu-outro, a intervenção sempre da figura do usurpador, aquele que penetra no âmbito fechado do grupo e, silenciosamente, tem para si o controle e o domínio sobre a situação.

Mas, os romances de António Lobo Antunes *nascem* sempre de uma situação-limite. E como dissemos antes, nada é mais *limite* para o homem contemporâneo que a consciência da finitude. De modo que, a morte acaba por se constituir no tema recorrente para a narrativa antuniana. Se ele é visto nos dois romances citados, volta a ser uma das marcas principais em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, embora não estejamos mais diante de uma figura que anseia a todo custo está no fim de tudo pela incapacidade de assumir frente a existência (como no primeiro romance), mas é a morte do pai (novamente ela) da protagonista é o que desencadeia o imbróglio narrativo. A finitude se constitui na experiência produtora da circunstância de *ver / rever a vida toda*. Agora, é até possível admitir que este seja um romance cuja luta primordial do sujeito esteja na direção contrária da do protagonista de *Explicação dos pássaros*, isto é, a tarefa mais longa e árdua é a de adiar a possibilidade de não mais existir. Não tem com isso nenhuma atmosfera positivista sobre a existência, tampouco se apresenta como se um tratado pedagógico sobre a ação do não-apagamento do *eu* conforme possa passar pela cabeça de quem se depare à primeira vista com a sentença que intitula a obra – um enunciado cujo enunciador é uma figura aleatória; não há como precisar se este é um imperativo do próprio escritor para o leitor num apelo para *ir devagar com* a narrativa (já diremos o porquê), ou se da personagem-narradora para com ela própria dada a perscrutar seu passado e o passado da sua família, passado que está no rol daqueles que é melhor deixá-lo no lugar onde está.

Diante da imprecisão, os termos acabam por se tornar num modo aleatório de alerta de uma consciência que busca precaver todo aquele que se depare tomado pela necessidade de mergulhar sobre sua própria sombra ou submerso na rápida correnteza das situações, essas que arrastam os sujeitos e suas existências de imediato para o fim, tal como Rui S. quem torna o caminho de retorno para casa um desvio para pôr fim à vida. E à maneira do que se passa com o Sr. José, em *Todos os nomes*, ou com Maria Clara no romance que abre o ciclo das contra-epopeias – aqui novamente estamos diante de um

indivíduo *entregue* a um profundo e completo estágio de solidão. Não sabemos se no percurso entre o internamento nos cuidados intensivos e a morte do pai Luís Filipe por um problema cardíaco ou se muitos anos depois (a suspeita é que o leitor fique entre esses dois tempos), o que temos, de certeza, é Maria Clara em busca de compreender sua base familiar e interessada por esclarecer para si algumas suspeitas que sustentou desde pequena sobre cada um dos da sua casa. Entram nesse jogo de memórias o próprio pai, a mãe Amélia, a irmã Ana Maria, a avó Margarida, a empregada Adelaide e outra série de figuras aleatórias do passado de cada uma dessas personagens. Mas, Maria Clara não dispõe para sua *investigação* de nada mais que alguns registros como velhas fotografias e objetos que encontra numa visita secreta ao sótão onde o pai se refugiava nalguns domingos e onde ninguém, além dele, podia colocar os pés aí e um diário retomado desde quando a personagem se dedicava a escrita na adolescência. Se olharmos o romance de um ângulo mais amplo notaremos Maria Clara ora diante dessas reminiscências do seu passado, ora no consultório onde faz acompanhamento psicológico, ora numa releitura, reescrita ou retorno à escrita do diário – uma vez encontrar-se não-livre desse passado, agora que já é casada e mãe de um filho. E cada vez que se aproxima mais desses enigmas do passado (o Sr. José e o passado da mulher desconhecida), mas ele se amplia ou se torna um território perigoso; daí a compreensão de que o título do romance também se justifique como um enunciado da narradora de si para si – espécie de alerta para deixar o passado onde está, mesmo que este lhe seja um infortúnio.

É, por esse modo, um romance sem a natureza concreta da ação porque tudo é forma da imaginação criativa da personagem; imaginação cujo gesto é pura *criação ficcional* uma vez que seu princípio nesse romance tem lugar na brincadeira infantil, quando encontramos a personagem-narradora no diálogo interminável com os goivos, dotando-os de faculdade subjetiva. Não se tem, além desses detalhes que pinçamos, qualquer certeza absoluta sobre os acontecimentos aí evocados; através de uma narrativa assim em suspenso, António Lobo Antunes entrega toda responsabilidade de julgamento sobre os acontecimentos, mesmo sobre sua organização, e sobre as personagens, primeiro ao olhar de Maria Clara e depois sobre o olhar do leitor que deve penetrar nesse universo com a devida cautela – eis outra acepção para a sentença-título; se nem mesmo nos é permitido ter convicção sobre em que tempo está situada a personagem-narradora – visto que a conclusão do romance aponta para três temporalidades distintas, o possivelmente ficcionado pela personagem em seu diário, o possivelmente entre-tempo de internação e morte do pai ou o instante dez anos depois desse entre-tempo principal. Neste romance,

além do imperativo da destituição do tempo e de todos os elementos que forneceria uma ideia de epopeia, tal como acredita o escritor, há também a problematização da ação, essa que é compreendida por Lukács nas considerações entre o romance e o épico; para o pensador, o principal determinante que assinalaria o romance enquanto gênero moderno e sua aproximação ou derivação da epopeia é a ação.

Não se pode compreender por ação aquilo que se passa no interior de um romance como *Não entres tão depressa nessa noite escura*. E não é apenas o caso de uma consciência que suga tudo para si, é também a irrealização do acontecimento sempre interrompido ou mesmo abortado sem oferecer nenhuma certeza de realizado. António Lobo Antunes cada vez mais se beneficia da ruptura com os procedimentos comuns da narrativa. *Não entres tão depressa nessa noite escura* intensifica a natureza poética da qual se alimenta o romance antuniano; se a noite sequer alcança uma dimensão de importância no texto, não poderemos deixar de recuperar o sentido do fechamento, da clausura, do emparedamento, a vida nula entre um passado, um presente e um futuro como simbolizações semeadas ao longo do desenvolvimento do romance. Seu traço ainda traduz a demora com que são perscrutados os acontecimentos do passado.

Mas, a sentença que nomeia a obra não é apenas isso e nem simbolização gratuita – ela e outros elementos utilizados ao longo do romance servem para cerzir o que poderia findar por ser uma panaceia de situações. Pinçada de um poema de Dylan Thomas, (“Do not go gentle into that good night”), o título acaba por permitir ao leitor uma visita necessária ao texto original, visita que fará todo sentido, depois de acabada uma leitura do romance. E não seria blasfêmia dizer numa relação entre romance e poema (para um romance que o próprio autor denomina, ironicamente de *poema*) que *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o romance, pode ser lido como uma *narrativização* do texto de Dylan Thomas. Tal como o texto de António Lobo Antunes, o eu que fala no poema do poeta inglês aponta para a degenerescência da vida; em ambos são trazidos os sentidos da solidão, finitude, perda e necessidade de compreensão sobre esses sentimentos. Se não tem o caráter positivista nem pedagógico de orientação sobre o mergulho do sujeito em suas existências, esse romance pode figurar como um tratado acerca da necessidade de, sem qualquer sentido religioso, saber deixar-se conduzir pela *noite escura* – “A velhice queima e estressa ao fim do dia: / Ira, ira de encontro ao fenecer da alvura. // Então sábios ao final sancionem a tarde madura / Porque suas palavras não lavraram luz, / [...] // Boa gente, ao último aceno, clama o quanto dura / A chama de seus feitos vão valando na

angra verde”³⁵. Maria Clara é que, possivelmente no *auge* da sua vida vê-se inclinada a valsar contra o “fenecer da alvura” – esse passado que irrompe e quase a obriga a compreendê-lo (*Não entres dão depressa nessa noite escura* é um romance de compreensão). “E tu, meu pai, lá nas tristes alturas, / Maldiz-me, bendiz-me com teu duro pranto, peço. / Não entres tão depressa nessa noite escura”. Toda a tentativa da personagem, além de lançar luz (atentemos para a raiz do nome em oposição à escuridão que o título evoca e simultaneamente em contato com o imperativo do enunciado) é a de fazer com que essa memória sobre o passado – sobretudo da figura do pai – não caia na escuridão. Nesse sentido as duas personagens que se desenvolvem como objetos principais deste estudo estão localizadas no mesmo plano de sentido. É preciso destacar ainda que a denominação do romance pelo subtítulo de *poema* não tem sua marca apenas pela relação com o texto do poeta inglês tampouco com os outros textos que podemos chamá-los de fixadores (o poema de Eugénio de Andrade como epígrafe do romance e as citações bíblicas do Gênesis à abertura de cada uma das sete partes de que a obra é composta), mas há uma dimensão poética que aí se infiltra e, por vezes, faz paralelo com os fragmentos de narrativa. Poderíamos conceber, principalmente, quando o fragmento poético paraleliza o fragmento narrativo como a nascente de vários pequenos poemas cujo interesse é acalentar a natureza sombria, negativa e de indecidibilidade que se constitui o *tônus* do romanesco; a seguir, destacamos alguns breves excertos de ocasiões diversas do romance através dos quais podemos observar isso:

havia imensos relógios na loja garantindo horas mais felizes, alianças baratas e prateleiras com objetos a que faltava tinta, doirados ou de cobre como as criadas gostam, através dos quais uma gata clandestina passeava com desdém a meticulosidade das patas (ANTUNES, 2008, p.19)³⁶

e o adeus a concordar connosco, não existe o tempo nem dor nem inquietação de qualquer espécie, somente o facto de o corpo haver deixado de lhe pertencer assistindo a si mesmo e à gente naquele adeus que se tornou perpétuo, o cabelo deixou de ser cabelo, madeixas pegadas à testa por um óleo de cansaço, os ossos que o pijama impede de se espalharem no lençol, um joelho que se contrai sozinho e na extremidade do joelho o pé inchado e agudo (p.196)

³⁵ A tradução apresentada é de Ruy Vasconcelos publicada na edição 17 da *Zunái – revista de poesia e debates*. Ver referências.

³⁶ A partir de agora e em todos os capítulos seguintes, tal como na segunda parte deste estudo, todas as referências feitas sobre este romance adotarão apenas a numeração da página visto que nos referimos sempre a mesma edição ora nomeada.

à saúde da agonia e depois este cheiro que pela primeira vez não é um cheiro de pobre e não se tornou por enquanto o cheiro da morte, apenas o que principia a constituir o cheiro da ausência, o seu correio sem que ninguém o abra, o fato a chegar da limpeza a seco no invólucro com o nome e o endereço da loja e abandonado nas costas do sofá, pensando de um comum acordo (p.197)

de braços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhozito de sangue em que ninguém repara e a nuvem bordejada de sol na vertical dos pinheiros, mirando-te da janela não uma hora, uns minutos, prometo-te que uns minutos de cacaracá até que a noite a dissolva (p.341)

e os sapatos numa espécie de baile investigando perigos, a bengala a picar o sobrado, uma gota de aflição na testa, quantas vezes pensei que vivia cercado de ravinas, de abismos, do soalho que faltava a meio de um passo, de degraus que tinha de haver e não havia (p.375)

dende acá te saúdo con estas azas gastadas polo tempo que xa non sirven pra voar, soplando nesta gaita, unico que ficou, pois cos peregrins chegaban mesturados gallofos disfrazados, o miliciano a erguer-se de uma esquina dende o confin do mundo dende hai seculos (p.384)

As incisões poéticas indicam também a desfiguração pontual sobre o transcurso do tempo cronológico. O primeiro excerto descreve parcialmente o lugar onde sempre Margarida costuma meter-se na tentativa de ganhar algum dinheiro em troca dos restos de joias da família para gastar no cassino e propositalmente expõe a desvalia do tempo fora do relógio ao dispô-lo entre um grupo de quinquilharias e ponto de passagem despreocupada da gata dos penhores enquanto reafirma como o único remanescente de um tempo feliz. A felicidade pode residir ainda na suspensão do tempo. E é o que se verifica nas citações seguintes: a poetização das formas trágicas – a cegueira, a doença, a morte – pela sublimação momentânea do tempo ou revalorização das suas dimensões mínimas, um adendo contrário a elevação da cronologia como determinante da vida contemporânea. É a penetração do poético que suspende o peso dramático da narrativa e desmascara toda a trivialidade do cotidiano, ou como analisa Lukács sobre o peso e a leveza na epopeia e na tragédia, “a intenção trivial terá de chocar-se no contraste de pesos entre linguagem e conteúdo” e o efeito poético é precisamente o de “supressão da trivialidade e aproximação à própria essência” (2009, p.56), isto é, é *mímesis* de um instante particular a partir do qual a narradora experimenta o lado mais sutil de existência ou melhor se aproxima de sua *forma* como é caso no último excerto: a voz do bisavô Hernâni contempla a um só tempo pela forma lírica o retorno ao passado galego e suspende o terror do contrabando no Estoril pela universalização histórica das práticas.

Se para a vida o peso significa a ausência de sentido e a ampliação das formas trágicas, pelo poético, essa ausência e ampliação são frustradas. Sua presença propõe imagens diferentes das evocadas pela ruína.

Mas, não são apenas os matizes temáticos do poema de Dylan Thomas que são desenvolvidos no romance; ainda que não seja o caso específico deste estudo problematizar ou pormenorizar uma organização estrutural da obra romanesca de António Lobo Antunes, é preciso, como vimos fazendo, situarmo-nos no território sobre o qual desenvolveremos nossa leitura e parece-nos residir no território das impossibilidades analisar uma questão a partir de uma categoria do romance sem se ater vez ou outra à construção do próprio campo de investigação. A partir de *Não entres tão depressa nessa noite escura* é possível verificar a certa altura um alargamento sobre as situações de universos minimalistas como é caso os pequenos núcleos familiares. Assim, a voz lírica construída pelo poema de Dylan Thomas esclarece ainda o sentido da voz de um romance integrado ao ciclo das contra-epopeias; visto tratar-se de uma tentativa de narrar o comezinho familiar, um ponto de vista sobre as situações imaginadas que acontecidas ou somente imaginadas não se oferece por outra possibilidade para sua consolidação que não seja o *tônus* lírico. O termo *poema* afixado logo em seguida ao título da obra desempenha uma relação direta com a composição e *Não entres tão depressa nessa noite escura*, onde está reintroduzida essa voz captada do poema inglês: a de ser elemento sobre a inserção de uma série de outros mecanismos fundamentais na composição desse romance, tais como a repetição, a exposição da interioridade, o individualismo e o alheamento do sujeito, a dinâmica emotiva dos temas, a concentração e a intensificação do discurso, a associação de ideias pela similitude de sentidos etc. Se em *Explicação dos pássaros*, o escritor estrutura a narrativa entre os dias de um fim de semana iniciado na quinta-feira; se em *Fado alexandrino* recupera a estrutura de um fado com os versos alexandrinos (três partes com doze capítulos cada); ou ainda, se em *Auto dos danados* experimenta a estrutura do romance pela fusão do auto; no romance ora posto em análise, o autor o imerge na estrutura do poema.

Mas, antes de especificar a relação romance-poema, é preciso dizer que este texto tem por base três crônicas do próprio escritor. Os textos mantêm traços de aproximação embora estejam localizadas em temporalidades diversas. A primeira, “Qualquer luz é melhor que a noite escura”, integra o *Livro de crônicas* e dá contas do cronista atravessado pela mesmidade da casa e, embora essa se refira a certa estabilidade entre indivíduo e mundo, prevalece uma vontade impassível diante da noite escura; vontade que é permeada

pela impossibilidade de acreditar situado onde está e marcada pela lembrança repentina e repetida de uma canção estadunidense com esse tema. A segunda crônica recebe quase o mesmo título do romance – “Não entres por enquanto nessa noite escura”. É um texto que foi incluído no *Segundo livro de crônicas* e contém a mesma leitura sobre os diversos sentidos da morte e sobre os vazios do eu no mesmo instante em que se apresenta como um convite ao aproveitamento desses momentos como maneira de angariar sentidos sobre a vida. Condenados à finitude que estamos, e em algumas vezes, numa morte não esperada como é caso do contexto evocado pelo cronista, que olha para o tempo da guerra, valores como a vida, o amor, a nação, a família se constituem em peças fundamentais para assinalar a *necessidade de existir*.

A terceira crônica, também do *Segundo livro*, aparece reaproveitada totalmente no romance; “Em caso de acidente” toma o lugar do último capítulo de *Não entres tão depressa nessa noite escura*. O sentido evocado pelo cronista, recobra a posição de alheado ao mundo e o anseio de evasão – tema, aliás, recorrente em boa parte da sua obra romanesca. Associados ao romance esses três textos estabelecem roteiros pelos quais o leitor melhor pode usufruir daquilo que é desenvolvido aí sobretudo no que se refere aos sentidos retrabalhados pelo romancista. Também a aproximação se manifesta pelo trabalho de refiguração da escrita ou sua compreensão como um processo contínuo sem ater ao caráter institucional do gênero literário. Essa constatação é válida ainda para a relação estabelecida entre o romance e o poema de Dylan Thomas e mesmo o poema que o epigrafa, de Eugénio de Andrade: “Com as aves aprende-se a morrer. / Também o frio de janeiro / enredado nos ramos não ensina outra coisa, / dizias tu, olhando / as palmeiras correr para a luz”.

De maneira muito genérica ainda, já esboçamos ser este um romance de aprendizagem sobre a tarefa de ser e estar no mundo ou a possibilidade de compreensão sobre a morte como elemento inerente ao ato de existir. Também são textos, pela natureza evocativa, reflexiva e de ligação afetiva com o romancista que revelam certo traço da memória como método de composição do romanesco. Ainda mais se compreendermos qual a razão contextual (e pessoal?) desse apego às forças líricas: como *Todos os nomes* teve como ponto de partida as perquirições do seu escritor na busca pelo irmão morto ainda na primeira infância, *Não entres tão depressa nessa noite escura* foi escrito num período de convivência com a perda da primeira companheira do escritor. Se sempre

António Lobo Antunes é acusado de ser um romancista de pendor autobiográfico³⁷, no romance ora lido, até confessado pela própria voz do escritor, essa natureza é, como no romance de Saramago a determinante para sua existência e mesmo não assumindo o caráter autobiográfico da narradora, Maria Clara, evidencia que “enquanto escrevia tinha impressão de estar a mostrar as minhas tripas” (cf. BLANCO, 2002, p.187). No livro está impressa essa determinante na dedicatória – “Para a Zé / que há-de encontrar maneira de ler este livro”.

Dividido em sete partes, tais como os possíveis sete dias do entre-tempo da internação e morte do pai de Maria Clara (observação que só é possível graças à divisão das sete partes com a inserção dos sete segmentos do texto bíblico do Gênesis sobre a criação colocada uma a uma como epígrafe para cada uma das partes do romance) e com cinco capítulos cada parte, tais como as cinco mulheres que são diretamente afetadas por essa perda (mas sem deter-se cada qual numa personagem), o romance segue a forma do verso livre ou do versículo (seguindo, portanto, a natureza dos paratextos que o sustentam), renega em quase sua totalidade o ponto final e a letra maiúscula para o início das frases. Isto é, mais que se beneficiar da estrutura como nos outros romances, o que escritor provoca é também uma resignificação da forma; desde o título, passando pelo poema de Eugénio de Andrade que epigrafa a obra (tomado dos mesmos sentidos evocados a partir do poema de Dylan Thomas) até essa fragmentação do texto bíblico, não estamos diante da utilização gratuita desses elementos: o escritor sugere com isso a expressão com que se realiza esse romance; basta sublinharmos as construções sintáticas diferentes desde o ciclo de aprendizagem – com sentenças que desabrocham para uma cor poética – e em *Não entres tão depressa nessa noite escura* marcado apenas por uma única voz como responsável por toda organização *narrativa*, apresentada à superfície do romance como sendo a de Maria Clara, mas dividida por um eu-enunciador incógnito que podemos designar como uma consciência autoral. Apesar de marcado temporalmente, o romancista, conforme ressaltamos, não se beneficia de uma linha cronológica, mas ancora-se num tempo eterno, o tempo mítico e recorre na sua representação ao fragmento e à sobreposição como se quisesse ora aproximar-se do tempo na poesia ora demonstrar a insuficiência do tempo comum para a representação ficcional; a evocação do fragmento é ainda um modo outro de dizer a *história* das personagens, mostra-nos até que ponto

³⁷ Essa é uma observação constatada, entre outros, por Ana Paula Arnaut em *António Lobo Antunes* e por Maria Alzira Seixo no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*.

essas são *apartadas* do mundo onde vivem porque estão mergulhadas na imprevisibilidade da existência.

Diferentemente dos outros romances do escritor em que há uma predominância de uma polifonia, nesse, o que prevalece é um extenso monólogo: as outras personagens não têm consciência, logo, existências próprias, ou ainda suas consciências são absorvidas em primeiro plano pela da narradora e as vozes que aí habitam chegam como vozes de uma só pessoa – isto é, não é possível utilizar esse romance como peça para ilustrar com propriedade a característica *eleita fundamental* pela crítica de que a literatura antuniana se constitui por uma natureza polifônica (cf. ARNAUT, 2009). O que parece prevalecer não é um conjunto múltiplo de planos separados e interseccionados, mas, como observa José Gil um sujeito que diz *eu* em vários tons, vozes e planos que ora se fundem ora se separam. “Mas quando se fundem não formam um ‘eu’, autor único e unitário, antes criam uma instância osmótica e impessoal que é a própria escrita correndo. É o devir-escrita dos diversos autores, numa escrita que escrevesse por si” (2011, p.160). Ainda que não seja de bom tom em trabalhos que buscam estabelecer algumas bases afirmativas sobre a obra de um escritor o uso das suas observações marcadas sobre a obra (e temos insistido em fazê-las ao longo deste texto) é possível recordar o que certa vez disse o próprio António Lobo Antunes sobre a polifonia como *designativo* de sua obra; para ele o que há sempre é a “mesma voz que modula, que muda, que se altera. É uma única voz que habita o livro e tem uma intensidade humana muito grande” (ANTUNES, 2006, p.16). Bem, se isso não pode ser tomado como uma verdade absoluta sobre toda obra – pode ser que tenha sido uma *forma trabalhada* pelo escritor até alcançá-la plenamente em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, ainda que não seja possível apontar esse romance como uma síntese de sua obra; a afirmativa nasce a partir de uma visão panorâmica sobre os romances desde o ciclo de aprendizagem ao ciclo das contra-epopeias, mas não pode ser tomada como definitiva ou a que consegue abarcar todo trabalho romanesco desse escritor, apenas mais uma definição que ganha sentido se nos apoiarmos na natureza da escrita de uma única obra.

Esse exercício também não se configura numa repetição vazia da forma, mas no aperfeiçoamento da escrita como certa vez observou José Rodrigues de Paiva (2007) sobre a obra de Vergílio Ferreira e designou como “dialética da modificação na permanência” (*Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*); dos termos pensados por José Rodrigues, tal como seu conterrâneo, António Lobo Antunes trabalha como se constituísse uma única obra, um imenso

romance protagonizado por um único e problemático herói, o homem de seu tempo. O romance antuniano é sobre aquilo que ameaça o homem: a liberdade precária que lhe concede um mundo desumano que o torna instável e condenado a uma prisão invisível, todavia real. Isto é, a degradação do espírito social e a morte da consciência coletiva. Estamos num contexto de fim das utopias: a vida, único bem concreto e autêntico, marcada pelo desencanto e pela ruína, assume-se pelos aspectos de distanciamento frio entre o eu e o outro, o eu e o mundo. Reafirmamos a natureza da relação temática ora proposta neste estudo; noutras palavras, foi essa constatação observada em *Todos os nomes* de José Saramago na segunda parte deste estudo.

Num retorno a hibridização das formas poéticas (romance-poema) e na conformação de um grande monólogo, observemos que as vozes no romance ora estudado não constituem, de nenhuma maneira, em diálogos – apesar de enunciadas com o uso tradicional do travessão, sequer alcançam a natureza de enunciado seja porque não se concretizam, seja porque se perdem na extensa correnteza verbal do texto – são o que podemos chamar de *monólogos sobrepostos*. De modo que, podemos dizer que este se configura num *romance abstrato*; nele, o que se presencia são fiapos do que num cerzido poderiam servir a uma narrativa; como *romance da zona obscura do eu* ou *da zona mais alta*, o que temos é uma fresta pela qual observamos o sujeito respirar o último ar que lhe resta na densa atmosfera dos paradoxos terminais ou uma nesga de luz pela qual possamos avistá-lo na natureza cega de seu esplendor. É um Sr. José, eternamente preso na escuridão labiríntica da Conservatória que nos diz: ainda existo! Parece não haver interesse da parte do autor em *contar* uma história, mas de dizer um problema do homem, aqui designado como um mundo ou um eu em desamparo, da precariedade da condição subjetiva, do eu sem o outro e em sua busca, do eu abandonado no turbilhão de sua existência, que não tem *ninguém a quem recorrer em auxílio*, seja seus semelhantes, seja a sociedade a que pertence, seja a natureza. Mais que a forma estrutural, os tais paratextos, conforme demonstramos ou provocamos superficialmente com a relação entre *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o poema e o romance, apontam para se pensar sobre alguns motivos temáticos suscetíveis (criação e finitude, claro e escuro, agitação e repouso) ou simbólicos (luz, céu, terra, mar, dia, noite, labirinto, poder, solidão, homem, mulher, fecundação, morte) que uma vez extraídos da narrativa, fornecem na análise do romance, uma compreensão sobre o sujeito na contemporaneidade – centro de interesse nesta leitura. Se olharmos de perto, tais signos e inquietações estabelecem uma relação

muito conveniente com a poética saramaguiana, visto que reúne-se nessa lista elementos suscetíveis aos examinados na segunda parte deste texto.

A verdade é que, no caso específico de António Lobo Antunes, estamos realmente diante da multiplicidade do eu, do sujeito enquanto forma relativa, e de sua fragmentação (aquilo que o Sr. José, por exemplo, levará todo um complexo itinerário para alcançar compreender); mas, os dois romances compreendidos por esse estudo vigoram como *modos de dizer* sobre o esforço de reconstrução de uma totalidade perdida, ou a constatação de que esta é, desde o advento da modernidade, o problema central da relação homem-mundo. O termo totalidade é utilizado aqui com base na compreensão estabelecida por Lukács em *A teoria do romance* (2009) conforme apresentamos brevemente na primeira parte deste estudo – embora seja este um conceito que a essa altura se apresenta domado por uma nostalgia do “postulado de valor da unidade”, tal como assegura István Mészáros (2013) em *O conceito de dialética em Lukács*³⁸. Mas, como não é propósito avançarmos sobre as linhas difíceis de manejo dos termos pelo teórico, nem reduzir seu pensamento a uma crítica pela crítica à fragmentação e o zelo pela *representação totalizante* como analisa muito bem na leitura que faz da obra de Liev Tolstói, preservemos a compreensão simples da terminologia usada, isto é, a totalidade como comunhão eu-mundo e a fragmentação como uma ruptura entre um e outro.

O espaço habitado por Maria Clara em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é o do decadentismo da tradição familiar apresentado pelo romance realista do século XIX e, desde então, só acentuado pela introdução de novos elementos ou a constatação de que a família é instituição que já nasceu falida; entram as tramas em torno das finanças, das sexualidades fugidias, da inaptidão dos casais. Nesse caso, a família da personagem-

³⁸ A menção a Mészáros é feita porque ao cumprir um retorno ao termo cunhado por Lukács, nesse contexto, parece fundamental esclarecer sobre as limitações no ponto em que cruzamos com seu conceito – em *A teoria do romance*. É Mészáros quem empreende uma leitura muito mais ampla do pensamento lukacsiano sobre o termo ao ponto de encontrar sua visão mais acabada quando o pensador húngaro desenvolve a concepção de “mediação”, embora já esteja aí (n’*A teoria do romance*) sua forma embrionária, que é a luta contra a ausência de significado da “imediatividade”. Evidentemente que temos consciência sobre quão inoportuna poderá parecer a relação do termo com o texto ora lido se recordamos certa rejeição de Lukács pelo que denominou de imutabilidade ou fragmentação produzidas pelo esteticismo, pelo naturalismo e pela descrição impressionista (*Marxismo e teoria da literatura*). Interessado na dialética das formas, sobretudo as de relação histórico-cultural no interior / forma do texto literário, o que o faz louvar a literatura de Liev Tolstói, por exemplo, o denominador comum entre o naturalismo e o simbolismo é, sublinha Mészáros, exatamente aquilo que Lukács compreende como ausência de mediação, acusação que paira sobre um romance de natureza *subjetivista* como este de António Lobo Antunes e sobre a qual já buscamos desconstruir ao longo deste estudo embasados na leitura entre literatura e sociedade propostas principalmente pelo crítico Michel Zéaffa.

narradora descende de certo núcleo burguês que fez fortuna durante os períodos mais trágicos e recentes da história portuguesa, quais sejam aqueles da colonização e os da ditadura militar. Ao sublinhar tais pontos de pano de fundo do romance, não queremos dizê-los que são, ao menos diretamente nesse caso, elementos fundamentais para sua compreensão, mas, bem o trazemos para que possamos melhor dizer sobre o *decadentismo da tradição* no qual está situada a personagem-narradora, visto que sua realização não é dada apenas como uma *reviravolta subjetiva dos indivíduos*, mas esta reviravolta é *parte* de uma transformação histórica como vimos observado. Também a retomada do acontecimento histórico, vem nos lembrar que, por mais inventivo ou imaginativo que se constitua um romance, sua relação com o dado externo, ou a realidade vivida, nunca deixa de existir. Ou, como deixamos claro desde a introdução deste estudo, por mais subjetiva que seja a obra, há no seu desenvolvimento aproximações com um determinado contexto. No que se refere à categoria aqui analisada, o sujeito, não é um dado isolado, mas *construção* resultada (não acabada, mas *em processo*), de uma condição variada de circunstâncias.

Assim, Maria Clara, ao revirar o passado que tanto lhe aflige encontra-se com figuras como um bisavô general que esteve à frente da construção dos caminhos de ferro em Moçambique e era, na qualidade de importante homem de negócios, figura íntima do presidente Krüger (Paul Krüger, líder da resistência *bôer* contra o domínio britânico na África do Sul); essas constatações vêm à superfície do romance pela lembrança da narradora-personagem sobre as histórias que lhe contava a avó, sonhadora de que um dia esse passado de glória da família voltasse a ter existência própria. Trata-se de uma das formas de repetição que, como o refrão é para a canção, é uma marcação insistente do tema principal do texto e soa como uma constante ao longo do romance; no caso, tais repetições para além de querer ressaltar determinada *parte* importante do retorno ao passado, parece ser uma estratégia demonstrativa de que, se não é uma obsessão escusa da personagem, é o que pode ser lido com aquilo que constitui, de fato, numa “verdade” do narrado, isto é, aquilo que nos é permitido melhor nos fiar. E só. Por todo lado, esse é um território de relatividades. Essa marca da repetição no romance antuniano se verifica com maior frequência a partir de *Fado alexandrino*, quando é apenas uma marcação de determinados fatos e-ou situações isoladas; a principal razão desse procedimento como se contasse diversas vezes o que só se passou uma vez (cf. GENETTE, 1979) é uma estratégia de representação sobre a diversidade de planos possíveis da realidade – atuam, às vezes até pela grafia diversa como são apresentados tais planos (a marcação entre

parêntesis, o itálico são algumas dessas maneiras no romance objeto deste estudo) essas repetições funcionam como se infiltrações de *romances possíveis* no corpo do romance principal, algo citado por Bourneuf e Ouellet (1976) como uma caracterização desde as recriações formais do romance moderno.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, além dessa relação da família com o presidente Krüger, é a relação do pai de Maria Clara e a cadeira de baloiço, primeiro objeto com que se depara quando ela entra no sótão, e o cavalo de pau – três signos que se mostram como reveladores ou gatilhos para as evocações de um passado secreto da família; depois, é máquina de cortar grama que se mistura com as máquinas do hospital onde esteve / está internado o pai; a mãe com as agulhas de tricô na rotina repetitiva do trabalho doméstico, procurando joias que não existem ou tomada pelos cochichos com o chofer seu amante; a avó com bolsa e boina de retrós nas idas e vindas do cassino; o avô cego entretido com o jogo de xadrez e a irmã a folhear revistas de moda e de fofoca ou pendurada ao telefone em cochichos com uma leva *quase-sem-fim* de namorados que vez ou outra entram e saem de sua casa; o pai sempre a costurar negócios escusos com pretos e árabes e a fazer viagens estranhas (certamente para os braços de alguma mulher fora do casamento); e, por fim, a empregada ainda jovem, de medalhão no pescoço em encontros secretos com o professor de giz na lapela ou já na velhice a desempenhar o papel de cuidadora da avó de Maria Clara nas idas e vindas aos empenhadores para recuperar as joias gastas de ser empenhadas no sustento do vício da velha pelo jogo. Todas essas situações reforçam essa representação da decadência familiar, mas, antes de nos determos especificamente sobre elas, cumpre voltar àquele lugar da história absorvida pelo romance.

Conforme dizíamos, diferentemente, de outros textos desse autor, o acontecimento extratextual nele se integra de maneira enviesada. A inserção no romance de Joaquim, um bisavô militar envolvido com negócios em África e sua relação com a figura histórica do presidente Krüger conforma o eixo de formação da família de Maria Clara; de igual maneira é a aparição, também recorrente de Tomás, o tal primo tenente, o dos bigodes. Ora se, pelo distanciamento temporal histórico em que se encontra o bisavô é possível associar essa família com o envolvimento com a posse colonial em África, pela mesma linha de raciocínio, e claro, situando um pouco mais para cá, a figura de primo tenente, podemos associar o igual movimento dessa família com o salazarismo. Maria Clara é a que testemunha, depois da queda do poder, o declínio de uma determinada parcela da burguesia portuguesa. Não é à toa, então que, a quinta onde passou sua infância esteja em

crescente ruína: as figuras da governanta Lucília, da cozinheira Conceição, da criada Jacinta, dos motoristas, o Sr. Louro e o filho Abel, mais a de outros criados são apenas vultos talvez de uma infância; ela é, portanto, a que testemunha, sem muito a dizer porque infante não tem uma dimensão muito clara sobre as coisas, sobre a decadência do poder e assume no amplo catálogo de personagens antunianas, o papel de “sentir saudades” de um tempo que não tem mais volta – seja porque a história hoje é outra, seja porque aqueles que poderiam ter sabido se reinventar no passado diante das constantes e rápidas transformações porque passava a sociedade não se sentiram mais motivados para tanto ou mesmo tenham alimentado a falsa esperança de que o poder é eterno e resistiria às corrosões do tempo.

Com a morte do pai, quem mais hipocritamente sustentou a imagem de que tudo esteve sempre sobre controle em nome da aparência, a única coisa a fazer é tentar catar esses resquícios e com eles buscar reerguer a história da família; este pode ser também todo o esforço de Maria Clara no escreve-apaga do diário e na repetição contínua das situações que ora são os de um tempo de glória ora são de um tempo de ruínas e lama. Se de fato o pai está morto, sabe-se que o núcleo patriarcal foi desfeito: não se tem mais notícias da empregada Adelaide, a única que resistiu até o fim (e muitas são razões suspeitas para isso); sabe-se que a mãe vendeu a quinta e com o que pode apurar dos restos foi morar noutro destino; a avó estará morta (antes de Luís Filipe); a irmã foi viver em Itália; e Maria Clara, conforme dissemos, pode estar casada e com um filho, metida em lembranças com o passado no interesse de buscar as vias dessa deserção do núcleo familiar – exercício, portanto, de procura pelo *centro do mundo* perdido.

Pode-se dizer, a partir desses apontamentos que, do ponto de vista sociológico, a obra de António Lobo Antunes nunca se descuidou das grandes questões políticas, culturais e sociais das últimas décadas do século XX português; isto é, na prática não parece ser possível determinar uma separação escusa entre a objetividade e a subjetividade vinculando aquela como condição determinante da prosa e esta como algo isolado da ordem social. O decadentismo comum às obras do chamado ciclo das contra-epopeias não responderia por certa destituição da parte de uma classe social com o fim do salazarismo (aquela classe que sempre terá vivido sobre a proteção inafiançável do poder)? Tais desintegrações dos núcleos familiares e dos indivíduos não seriam consequências numa cadeia do definhamento do fechado patriarcalismo, da queda das profissões de largo *status* pelos rumos outros tomados pela sociedade e pelas deficiências do desenvolvimento econômico, da educação e de certo atrofiamento dos modos de

pensar? Ou, de maneira geral, tais romances não se integrariam no denso tecido reflexivo sobre as crises erguidas no estopim da modernidade e alargadas na contemporaneidade – seja a da incomunicabilidade, a do malogro existencial, a da deformação ou reformação das relações afetivas, o do levantamento de certo ódio dos indivíduos sobre o outro? No desenvolvimento da terceira parte deste estudo, cremos avançar com as respostas para todas essas questões; fiquemos, por enquanto, apenas com uma constatação: entre as várias transformações que se constituem como elementares sobre a compreensão de uma crise do sujeito ou da sociedade, há uma, que talvez muito signifique na compreensão *lançada* pelo romance antuniano: o dismantelamento do patriarcalismo. Não só as problemáticas relações pai-filho são predominantes aí, com destaque para a incapacidade de identificação entre as duas figuras ou entre o pai e família constituída (como é caso mesmo de Luís Filipe), mas a queda do pai como dominação social; são vários os romances nos quais o leitor encontra um pai sugado pela morte.

Num mundo em que os valores humanos são outros, que o homem é cada vez mais figura inerte, as feridas sociais e os comportamentos que as veiculam acabam por se firmar como uma obsessão maior de romances como *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Nesse caso específico elas são *descritas* sem quaisquer contemplações, com prevalência para a forma por vezes satírica, sarcástica, grotesca ou agudo interesse em ver muito de perto o arquejo doloroso do sujeito. As memórias ensaiadas por Maria Clara, pelo lirismo como é manifestada determinadas situações, são um oásis, uma catarse no inóspito deserto da existência, ainda que por elas sejam ensaiadas a desagregação, o desespero e certa *nulidade* a partir do encontro com o fim de tudo; exemplo disso é constante invasão dos diálogos imaginados com as pequenas coisas sem valor ou a transformação das flores do jardim em companheiras – tudo tomado por uma consciência infantil que sobrevive entre esse universo em ruínas e desencanto; talvez seja por isso que ela nunca queira encontrar o fim de tudo – tal como o Sr. José de *Todos nomes*, a busca ou mesmo o dom doce de certas memórias *figuram* como se parábolas (com o traço do fantástico) de quem vive os instantes de um mundo em desagregação e esvaziando-se de humanismo. Esse mundo doce parece ser possível, como uma vez assinalamos, apenas na absoluta inocência do infante. Está aí também a impossibilidade de que tais questões sejam colocadas num discurso cuja linearidade se mantenha firme; o esgarçamento das existências também contaminam o discurso literário e é quando surgem as metástases verbais, as erupções de narrativas dispersas que atravessam o corpo do que poderia ser uma narrativa principal, as infecções daqueles elementos potencializadores de outras artes

vizinhas, seja o cinema, seja a pintura, ou de outros discursos que em certo tempo não figurariam na literatura, como o discurso dos desajuizados, do anormal, das criaturas abaladas por esquizofrenias crônicas, ou ainda essa visita à mesquinha *nonsense* da rotina, a um cotidiano pelo qual mal se respira. A repetição nesse romance pode ainda se revelar como um discurso esquizofrênico; a linguagem do louco, a fala embaralhada, a língua estranha e absurda, infantilizada que começa com a ausência de nexos aparentes na narrativa e alcança a matéria da própria grafia do romance com uso dos nomes próprios escritos de trás para frente ou o uso da língua dos pês –

Senhor Levi

*a engolir o meu sorriso de princesa, de fada, o sorriso do meu marido
aos sábados à tarde*

– Clara

*que não me engole, quase pede licença, me procura, se afasta, se
resigna, pega no cinzeiro, larga o cinzeiro que me apresso a corrigir
porque a marca deste lado e se a marca deste lado um desassossego,
um mal estar, o meu marido coça a bochecha, massaja o ombro,
regressa, a palma dele quase pegada à minha*

– Olha o bicho

*não tenho vontade de cócegas nem de um frenesim de dedos que me
obrigue a rir, não me faças levantar da poltrona de napa, não me
obrigues a*

– Não

a

– Lembra-te do miúdo não

*quando nem me lembrava do miúdo, perguntar ao psicólogo o motivo
de me não lembrar do miúdo, se perguntar o psicólogo a escrever*

– Não se lembra do miúdo

*enquanto as nuvens na janela e aqui no bairro os prédios fronteiros
caminhando varanda a varanda na direcção do largo e assim
e assim que a mãe*

e assim

e assim que a minha mãe

– Luís Filipe

Síul Epilif

Lupuíspís Fipilipepe

*tão sozinha no átrio, tão aflita, tão frágil, não se zanga se lhe contar que
me dava pena mãe visto que um marido pode ter uma mulher mas uma
mulher nunca tem um marido, somente a ilusão de um marido e vai daí
a minha mãe*

– Luís Filipe (p.492)

– uma linguagem como se suspensa do contato com a realidade, não-nomeadora, reprodutora, mas criativa. Sobre o discurso esquizofrênico, não são raras as vezes que as constatações assumidas no divã são enxertadas no romance e responsáveis por levar pelos ares o castelo de considerações rabiscadas pela memória do leitor.

Por sua vez é necessário avivar os traços designativos da ironia em *Não entres depressa nessa noite escura* – não se trata de fazer uma análise detalhada sobre o fenômeno, mas esclarecer, em linhas gerais, sua manifestação. Bem, para além da oposição assumida entre título e voz narrativa *noite-escura-maria-clara* é necessário voltar a essa constatação da escrita de um diário no interior do romance – como analisado em José Saramago – mas que aqui em António Lobo Antunes o procedimento se reveste de atitude um pouco diferente; isso porque, no caso que ora analisamos a escrita do diário se confunde deveras com a própria escrita do romance, o que não tarda uma leitura rápida sobre a metaficção ou metanarrativa, mas que se reveste de uma fibra irônica pelo *rebaixamento* da narrativa enquanto construção de uma verdade; essa compreensão é formulada a partir da perspectiva desenvolvida por Northrop Frye no seu *Anatomia da crítica* (2013). Para o teórico, a relação assumida entre ficção-experiência real (certa determinante realista da narração) é, pelo contraste entre um e outro polo, o princípio, por assim dizer do modo trágico ou do cômico, duas formas principais (a elevação ou rebaixamento) de manifestação da ironia. Todo estranhamento que o leitor do romance convencional possa ter diante desse romance de António Lobo Antunes passa pela relação assumida por Maria Clara, a heroína destituída de sua posição elevada, e a escrita desse diário de narrativa irrealizada.

Ela é, ao longo do romance, personagem de si mesma ou personagem da sua personagem quando invoca para si presenças que só constituem sentido para sua imaginação, como é o caso da criação de Leopoldina, que chega a ser utilizada pela narradora com *serve-tudo* para suas suspeitas – é desde a amante de seu pai à filha possível da empregada. Ao ter certeza sobre sua tentativa de revisão, reescrita ou retomada do diário apenas no fim do romance notaremos a personagem entre a fusão da entidade autoral para estruturar um texto que em sua realidade material já está – ao menos os rabiscos – nas mãos do leitor. Mas é também um texto como a heroína, fadado ao fracasso porque não alcança, ao modo comum, uma unidade designadamente textual. É bem verdade que esse fenômeno rompe com as convenções romanescas e pode servir de interpelação a uma revisão sobre a natureza do sujeito-enunciador na narrativa, o que daria, ao aprofundar essa discussão, num exercício de leitura importante na compreensão acerca das diversas possibilidades de compreensão sobre a natureza da enunciação ou inserção da voz-sujeito *na narrativa* literária.

Trata-se de um romance que declara sua natureza fundacional – a ficção – e deixa à mostra sua *função de* ocultamento, *embaralhamento do real* na estruturação de uma

ilusão de verdade ou esclarece a ideia que vimos anotada neste estudo: o romance não é cópia (ou mera) do real, mas artefato “vivo”, em ação na realidade. O romance se torna ainda peça irônica de sua própria natureza: contar uma história que tenha interesse em estruturar uma verdade *criada* pelo narrado. O leitor fica, assim, não diante do romance, mas de sua possibilidade; não são apenas costuras do narrado como observávamos em José Saramago que ficam à mostra, em António Lobo Antunes é a exibição do romance como um *work in progress* ou um grande canteiro de obras. Essas observações encontram mais um sentido pela constante insistência sobre o prolongamento do fim; o fim do romance se abre como um fim da própria vida da personagem-narradora, atestando certa tônica mallarmaica de que toda finda num livro. Noutra dimensão, a natureza do irônico se manifesta através das infiltrações poéticas sofridas pela prosa; recuperemos a ocasião que acima destacamos sobre a relação de Maria Clara com o episódio da morte e da sepultura, bombeada da dimensão trágica e embebida de um riso sisudo:

não ficaria mal ao cadáver, discreto, limpo, engomado e com tão pouco uso, basta encontrar uns sapatos de solas quase novas, um par de meias pretas, a gravata italiana e isto com o meu pai dizendo adeus ainda, respirando ainda, apontando o jornal do interior de uma fadiga tranquila e nenhuma apreensão, nenhum medo, os maldades e a testa que não param de crescer, pálpebras substituídas por buracos cinzentos, o elástico dos óculos nasais a escorregar da nuca, o médico aconselhou uma máscara porém a máscara embacia-se depressa, magoa-lhe a pele e aí está a mão caminhando sem braço a procurar desprendê-la, os olhos que se fecham num sono sem sono, a minha mãe

– Jesus

se abrem não ao mesmo, um mais rápido que o outro, mas desperto, e nos procuram de novo ou seja resvalam por nós abandonando-nos, ajudar-lhe a saliva com lenços, voltarmos à ideia do fato no sofá e o que fazer com os restantes fatos, a gabardine, essas coisas de homens, cremes de barbear, loções, o elixir das gengivas no trampo do lavabo, os objectos do quarto que embora os não mudássemos já não são os de antes, nem se dá pelos freixos, acabaram-se os freixos, só o Tejo e o comboio, nem freixos nem goivos nem caramanchão do jardim, a janela trepa andares e andares ultrapassando o sótão e Alcoitão aqui mesmo, a inválida, a Adelaide, tantos estranhos connosco (p.198)

os homens já à espera, as coroas alinhadas com suas fitas de pêssames, uma nuvenzinha redonda

porque não uma nuvenzinha redonda?

e de bordos prateados do sol viajando para leste, os guardas prosseguindo a vigia no arco da capela, tudo de facto simples, asseado, rápido a partir do momento em que soldaram a tampa não perdendo um pinga sequer e o fato, os sapatos e a gravata levaram sumiço naquele baú castanho, voltamos ao Estoril onde as palmeiras do Casino

olá palmeiras

o cabide de arame e o saco da lavandaria

enrugado, vazio
nas costas do sofá, a água amolecida das jarras, a cama feita de lavado
com uma só almofada, a varanda aberta dissipando o cheiro, a botija de
oxigênio e os óculos nasais devolvidos à clínica (p.199-200)

Isto é, essas incursões figuram como se, não uma fuga da dor da perda, mas a reconstrução do trágico pela sua via avessa; vemos que não é apenas angariar uma síntese sobre os elementos do mundo sensível ou os sentimentos *produzidos* do contato eu-mundo. O que aqui designamos como *reconstrução* tem base no conhecimento alegórico tal como desenvolvido em Walter Benjamin (1984 e 1991) – apropriar-se do mundo atribuindo-lhe novos sentidos aos detalhes. No caso do traço irônico, não se trata de rebaixamento da dor pelo riso desbragado ou ainda uma dormência dos sentidos do luto *mas sua resignificação* a partir de um distanciamento; o poético é raio que ofusca o sentido comum e desidratado pela letargia dos sentidos. O riso sisudo sobre a morte é mais uma tentativa de nos colocar diante da naturalidade da perda, e no mesmo instante reavivar uma compreensão sobre nossa insignificância enquanto matéria perecível.

Além do riso, a menção dos objetos despossuídos de dono no primeiro excerto acusam uma definição do sujeito pelas suas posses; as posses de um homem, dirá, Anselm Strauss em *Espelhos e máscaras* (1999) é um índice razoável do que ele é. Ao que acrescentaríamos sobre a implicação entre sujeito e objeto, o quanto de um deixa-se, pela aproximação, conter o outro. O pensador estadunidense adianta que “um homem pode identificar-se tão fortemente com alguns de seus bens que deixa de ser ele próprio” (1999, p.54), o que faz do objeto adquirir também a aura do sujeito que o possuiu. Marcamos nossa existência pelo descarte e aquisição de objetos, um gesto de lidar com ausência dos afetos do outro ou ainda de assinalar seu grau de importância frente ao outro – esses que estão por toda a parte de *Não entres tão depressa nessa noite escura* compondo um museu de quinquilharias que marca, além desses sentidos, os despojos do fim, a marcação do vazio ou a objetualização do sentimento; pelos restos, as personagens buscam alcançar no diáfano os restos de identidade de si e do outro.

Boa parte daquilo que definiria a natureza individual das personagens nesse romance são indícios costurados ora por uma memória que a todo instante revela nossa limitação pela própria maneira de titubear sobre as revelações possíveis ou o esquecimento como uma sombra constante ante toda possibilidade de reapresentação do passado e também uma significação sobre a falibilidade humana (cf. Ricouer, 2007); ora, ante a *impossibilidade* da realização do lembrado tal como vivido, a limitação e o

esquecimento coadunam como força criativa às impressões sobre registros fotográficos encontrados no sótão, como sobre o encontro entre os pais da narradora na juventude “— Onde conheceu o pai mãe onde o encontrou pela primeira vez? num cinema, num baile, numa praia do norte”, ou mesmo a insinuar que a mãe o teria conhecido através de um anúncio de jornal, numa fusão de discursos entre a dúvida pelo encontro do pai com a mãe e as leituras de revista da irmã “econom., solt., 30a., moreno, deseja conh. men. ou senh., 22-25a., mesma sit., ass. sério.” (p.180) – e Maria Clara revive o casamento deles através da imagem em que o pai “já sério, já ausente, dava o braço a um remoinho de véus com um nariz a borboletear por altura das flores de laranjeira numa época em que o mundo se penteava de um modo esquisito” (p.33).

Esse encontro com a fotografia toca numa compreensão muito pertinente de se considerar sobre a prosa romanesca de António Lobo Antunes: diferentemente do romance convencional que se aproximaria pela sua composição da estrutura do cinema, por exemplo, em *Não entres tão depressa nessa noite escura* estamos diante de uma extensa galeria de retratos de indivíduos fornecidos pela esferográfica e pela memória de Maria Clara. Essa relação pode ser trabalhada se observarmos na limitação imposta pelo enquadramento da câmara e pela forma como o fotógrafo faz uso de recursos como a iluminação que no romance se confundem com as limitações do campo visual de um narrador em primeira pessoa e pelos recursos de que ele dispõe para compor a narração. Por isso, sua natureza paradoxal: aquilo que enquanto leitor vemos é tão somente uma possibilidade do fotografado, o recorte de um fragmento de realidade, que pelo próprio *conceito* de possibilidade, se mostra como visão dinâmica e escorregadia que foge os limites da imagem; não se dá para ter certezas absolutas diante de uma fotografia, nem mesmo para as personagens da imagem.

Essa penetração num universo minimalista é justamente uma apropriação diversa da do romance conhecido por abarcar uma realidade mais ampla e multiforme; também não há aqui uma acumulação de acontecimentos que vão servindo na revelação de outros, isto é, a construção do que comumente designamos como uma trama romanesca marcada por ápices. O que se limita, como na fotografia, são qualidades significativas ao olho de quem vê – nesse caso, o de Maria Clara – e que atuam no leitor como uma abertura para projetar a sensibilidade na direção do ocorrido. Como numa galeria de retratos, o que nos permitirá, antes das relações mais acabadas sobre o sujeito nesse romance, é o desenvolvimento de uma trajetória, não sobre as ações, conforme fizemos para a leitura de *Todos os nomes*, para uma revelação da personagem e, consequentemente, uma

compreensão sobre o modo como se constrói a ideia de sujeito no romance. Aqui, o percurso é de analisar esses retratos possíveis propostos por Maria Clara, para, por fim, uma leitura sobre a personagem-narradora. Nesse procedimento circunscrevemos os nomes que, depois de Maria Clara, se constituem como figuras centrais para o romance; chamamos assim àquelas que possuem uma relação direta com a personagem-narradora, entre elas, as que apresentamos em linhas gerais aqui – o pai Luís Filipe, a mãe Amélia, a irmã Ana Maria, a avó Margarida e a empregada Adelaide.

2. Luís Filipe é o fim e o princípio

Assim como a mulher desconhecida em *Todos os nomes*, a figura de Luís Filipe é a desencadeadora do romance; não fosse o agravamento de seu estado de saúde ao ponto de ir para o internamento numa clínica, Maria Clara não teria a oportunidade de furtar a chave do sótão e iniciar aí suas especulações sobre a vida do pai e seu passado: “O meu pai nunca me deixou entrar aqui. Devia sentar-se na cadeira de baloiço e olhar do postigo o jardim lá embaixo, o portão, a rua, eu pequena a brincar às fadas com a minha irmã no rebordo do lago” (p.17). É também do que especulou no passado de há dez anos que ela toma por princípio a necessidade de rever / reescrever o diário que mantinha quando adolescente até a época quando o pai esteve doente; o que temos, portanto, é um *rememorar* desencadeado pelo vazio da perda e do reencontro com uma série de elementos propiciadores à revisão de período situado entre a doçura, certa ingenuidade sobre as coisas e um despertar sobre si e sobre o mundo em seu entorno. Rememorar é, no sentido proposto por Le Goff (1996), construir e reconstruir, logo, reinterpretar e reconfigurar o que *se lembra*, afinal, as lembranças do passado estão sempre dependentes da forma como são compreendidas pelo eu no tempo que as evoca.

O internamento assinala a ampliação de uma ausência sentida desde quando o pai estava são; Luís Filipe se situa na linha do último herdeiro de uma tradição e é o típico homem provedor, que zela pela unidade do núcleo familiar sem demonstrar quaisquer zonas de afetos. É uma criatura de passado escuso: “um rapazinho sem família ou que a minha mãe desejaria sem família vestido de domingo num cavalo de pau” (p.34); “o rapazinho de óculos no cavalo de pau e a data por baixo de uma nódoa do vidro” (p.37); “O teu pai não tem família quando nos conhecemos já não tinha família” (p.43); é emblemática figura que tenta suprimir da melhor maneira possível tal passado, certamente problemático até ao envolvimento com Amélia; sobretudo se pensarmos no passado dela como a *herdeira* única de uma família de militares que tarda e não tem para si a figura de um homem que possa levar adiante o *negócios* da família (mas também que *negócios?*); Luís Filipe é pai de duas meninas, e uma das quais, a Maria Clara, é educada para ser o homem da casa, característica que é sempre repetida de variada forma ao longo do romance e responsável, possivelmente, pela aproximação mais aberta dele com ela. Encarna a figura do homem de negócios cujo único sentido para a vida parece ser o trabalho, visto não raras vezes imerso no escritório, no sótão e nas viagens de vários dias

distante de casa. A aproximação do pai com a filha talvez se dê ainda por outra razão – é Maria Clara, a única que parece nutrir curiosidade pela vida e as atividades secretas de Luís Filipe como ela própria recorda de quando, não tão entretida na aula de piano, o flagrou, propositalmente, *em trânsito no seu trabalho*; flagra, aliás, que parece ter sido percebido por ele que, contrariado, “desapareceu com tanta pressa no corredor que tombou a jarra do tremó” e “durante dias pareceu-me que se envergonhava de mim como se envergonhava das visitas no hospital, deitado com aqueles aparelhos e aqueles tubos todos sem poder mandar em ninguém” (p.18).

O passado incerto, a distância mantida pelos da casa – “não, não acredito que se interessasse pela rua ou por nós, pela rua não se interessava nunca e quanto a nós o mais que nos oferecia era um aborrecimento mudo, a minha mãe mostrava-lhe os boletins do colégio e ele recusava-os com as costas da mão” (p.17) e sobre quais negócios eram o trabalho de Luís de Felipe são elementos que alimentam em Maria Clara desde sempre a curiosidade por saber quem é essa figura esquiva, fechada e a que se dedica. É evidente que a preocupação da personagem-narradora se tornará uma questão maior, à medida que avança sobre esse passado nebuloso, experimentado pelos componentes residuais, um dos determinantes que em certo limite o enforma. Isto é, a força da narrativa está na compreensão do passado não como forma inerte, verdade inquebrável ou modelo para o presente; ele é propositalmente desconstruído no intuito de ser revelado como farsa ou uma versão vulnerável porque intencionalmente seletiva que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural (cf. WILLIAMS, 1979, p.118) ao que acrescentamos a ideia de sujeito enquanto unidade acabada. O passado é assim revivido à base do resíduo, aquilo que, para Raymond Williams, ainda em *Marxismo e literatura*, foi efetivamente formado ou pertencente a um tempo anterior ao presente, mas ainda atua vivamente não só como elemento do passado mas elemento efetivo – e afetivo, acrescentamos – do presente.

Tal como o Sr. José se esforça por saber sobre o passado da mulher desconhecida, este, de igual maneira, cai como obra do acaso, nesse imbróglio do qual faz parte a personagem antuniana. Agora, qual será o interesse de Maria Clara em procurar pelo passado do pai e da família? Esta é uma questão que responderemos no momento oportuno. O da personagem saramaguiana, alcançamos compreender como um exercício por trazer à superfície uma existência desconhecida e condenada ao esquecimento, ressaltando a típica história da responsabilidade dos vivos sobre a memória dos mortos, ainda que este passado seja integralmente desprovido da matéria excepcional que numa

circunstância pudesse colocar esse sujeito na superfície do rol da *imortalidade* e nesse procedimento de busca se desenvolva, enfim, toda uma sorte de acontecimentos sobre os quais averiguamos na segunda parte deste estudo.

Sabedores da *vergonha* que carrega perante a filha por alguns dias seguidos do flagra (não sabemos o que ela viu e nem ela se dá ao trabalho de nos revelar) e tida como “o homem da casa”, a predileção de Luís Filipe por Maria Clara encontra outros sentidos fora dessa conjuntura. Ela própria recorda de quando pequena brincando de esconde-esconde manteve-se por largo tempo fugida de dentro de casa para ser encontrada pela mãe “como os coelhos arrepiados” e os gritos de “– Um mês sem samanada sai já daí demónio”, a que o pai reage por pegá-la ao colo – “a única vez que me pôs nos braços”. Não sabemos se a ação do pai ante a mãe foi a de protegê-la de um castigo maior, nem se o pai encontrou as razões certas para “se vingar”, por assim dizer, do espírito curioso e ardiloso da filha, embora tenhamos certa inclinação por desconfiar de que o acontecido é abafado pela ação da primeira hipótese; ao que parece, este é um período em que Maria Clara ainda é filha única.

Agora, esse acontecido é suficiente para abrir outra vertente de suspeitas no corpo das memórias de Maria Clara: seria ela filha legítima dos pais? “– Comparada com a irmã parece uma estrangeira”; “melhor que as artistas, o cabelo loiro e o *meu quase preto*” (p.51, grifos nossos). Ou teria Luís Filipe, num passado, se envolvido com Adelaide e, Maria Clara, ao *ser o homem da casa* também é a filha da agregada? “– *Acha que por exemplo o pai se rala com a Adelaide mãe?*” (p.65) Isso justificaria o caso de Adelaide nunca ter abandonado a casa depois dos primeiros surtos de decadência da família ou ainda os encontros suspeitos na rua também avistados pela filha em que Luís Filipe parece soltar dinheiro para que Adelaide mantenha o poder aquisitivo de resgatar as joias empenhadas por Margarida nos jogos de roleta no cassino: “há muitos anos, antes de haver o carro com os guardas a seguir ao dele, vi o meu pai com uma senhora no automóvel, não me esqueci do cigarro na mão dela” (p.32).

Mas, os gestos de predileção são insuficientes para contornar qualquer interesse da filha em saber sobre os segredos do pai; até porque tal zelo parece desaparecer, quando noutra situação igual a primeira em que suspeitamos tenha tido a cobertura do pai, ela não tem o mesmo retorno dele. Ao invés de se voltar para proteger Maria Clara, Luís Filipe exhibe-se em silêncio e com a irmã no colo, enquanto a mãe lhe castiga. Se a predileção é também controversa, a própria figura de Luís Filipe adquire essa natureza ao longo do romance que, diga-se, é também pura contraversão. No instante em que leva a filha a um

zelo extremado através do qual buscará reconstruir uma imagem que seja capaz de sufragar qualquer elemento que pese sobre sua integridade, a figura do pai também não lhe deixa fugir de uma série de suspeitas que, nem mesmo a doença e mais tarde a morte, coloca essa integridade de sua figura em xeque. Está aqui, portanto, mais uma desconstrução sobre a natureza da inteireza do sujeito. Não há, diante da suspeita integridade que resista, como não há possibilidade de compreender a tradição na inteireza da forma, mas como suspeita. Isto é, não é o caso de negação da estrutura da tradição, mas de revelar sua impossibilidade enquanto forma fixa e acabada. E não são apenas as suspeitas – já falaremos sobre elas – aquilo que abala ou *indetermina* a inteireza de Luís Filipe; as buscas por entre os papéis secretos que o pai guarda no sótão deixa aparecer outros rastros que mais escurece sobre sua figura.

Maria Clara, por exemplo, imagina que o pai possa ser filho da empregada Adelaide num caso do passado em que ela tenha se envolvido com um professor (a história é outro dos ecos que sempre se repete ao longo do romance): “um rapazinho amuado no colo de uma mulher também chamada Adelaide” (p.42); “o rapazinho agora de nove ou dez anos a segurar um balão com a expressão da Ana ao zangar-se comigo” (p.49). Nas fotografias antigas ela sempre contrapõe a imagem sisuda e o *cheiro de pobre* do pai, percebido até pelo farejar do sogro cego (“o meu avô cego em atitudes de perdigueiro, uma das patas dianteiras fincada no tapete, a outra a preparar a corrida ao farejar na sala o cheiro a pobre / – Cheira a pobre”, p.178) e as *peúgas de risca que usa* como as do avô e os *jaquetões de caixeiro* – “o senhor general nos retratos com a minha mãe ao colo, imponente, seriíssimo, colarinhos de celuloide, roupa com botões em sítios inesperados” (p.67); ou diante dos papéis velhos onde encontra os dados civis rabiscados possivelmente pelo próprio Luís Filipe pensa o que no passado terá servido para registrar uma certidão de batismo com pais incógnitos. É quando, num retorno a uma das suspeitas mais marcadas no romance, a da origem, a relação entre o pai e a empregada, ganha outra forma, não seria o caso de Maria Clara ser filha de Adelaide, mas, seus traços biológicos “– Repara como a miúda é branca comparada com a irmã parece uma estrangeira; “a beleza que me fazia sofrer e eu odiava, o cabelo loiro e o meu quase preto” (p.49) e a relação escusa que Luís Filipe mantém com a empregada seria a de pai para mãe. Essa segunda possibilidade adquire o *tônus* de verdade pela repetição com que é manifestada no decorrer do romance, afinal, se nada justifica o caso de Adelaide nunca largar a casa onde vive, nada justifica também a dedicação extremada que nutre pela mãe de Amélia que não é, diga-se, esmero, compaixão ou cuidado para com uma senhora que não tem

forças para alguma coisa. Há, é evidente, um segredo que sustém a relação Luís Filipe-Adelaide-Margarida a que Maria Clara não tem acesso se não pela imaginação e só temos acesso, portanto, pelo âmbito da suspeita.

Para destrinçar essa figura, Maria Clara propõe todo um jogo de esconde-revela e a construção de uma figura equilibrada numa linha diversa que nem o coloca à luz dos bons e nem condena à treva dos maus. Pensa no *jovem-pai* simultaneamente a ostentar e ser submisso à relação com Amélia, filha de um ambiente socialmente promovido. É através dela, certamente, que estabelece sua ligação com os militares, antes, possivelmente “um filho de criada ... de calças enroladas e sapatos na mão, o chapelinho modesto, o almoço num cabaz”, ou não, um economista “polido por tabelas de cossenos e raízes quadradas” (p.176), e consegue dar potência aos negócios escusos através dos quais conseguirá transitar mais tarde com certa leveza pela mesma esfera social da mulher. A filha o inventa em falas que o demonstra como sujeito tímido – “por que será que os tímidos sorriem atrás de si mesmos protegendo com o corpo a vergonha de estarem connosco” (p.277); pensa no pai em situações para além das demandas públicas, como o namoro com Amélia, a incapacidade de cumprir com as *funções de homem* pela latente solidão e por não pensar não em outra coisa além da ascensão social; ou muito antes de tudo, pensa-lhe nos pais – Adelaide e o professor a decidir pelo seu nome (problemática recorrente nesse romance de António Lobo Antunes) “– Há-de chamar-se Luís Filipe há-de vingar o rei” (p.512), sentença que carrega todo eco da história portuguesa, se recordarmos do herdeiro que assumiria o trono de D. Carlos, se não tivesse sido os dois, pai e filho Luís Filipe mortos num atentado cujo interesse era sepultar de vez a monarquia para a instalação da república. Claro, alguém que assume esse nome diante de um episódio trágico de queda, não teria possibilidade alguma de ir na direção contrária da decadência da casa no Estoril.

Incorpora, assim, pela dimensão da assinatura, a dupla forma com que se apresenta sua figura: a de alguém que, mesmo vindo de uma base social problemática, filho de empregada doméstica com um professor, teria o poder, de no futuro, honrar a classe de onde veio, servir à revolução e inverter a ordem do poder social do país onde vive? Tamanha pretensão teria dado forma ao sujeito obcecado pelo trabalho, vendo em tudo uma chance de honrar com os compromissos que o alimentaram? Tudo, então, na vida de Luís Filipe cumpriria, assim, um só propósito – o de pela negociata fajuta, pela corrupção, pelas relações estrategicamente pensadas – colocá-lo no pedestal de paladino da moral e dos bons costumes? Seria ele a figura que, agora decadente, apontaria para, se no auge o

representante da racionalidade que sustinha a inteireza dos sujeitos, agora a da razão em decadência? Não há quaisquer indícios mais fortes além dos aqui apontados que possam responder com a melhor das convicções todas essas perguntas. Repetimos, estamos distantes de um romance de convicções inacabadas.

Mas, à maneira como esse sujeito se apresenta – ainda que intermediado pelo olhar de outra figura (há ainda esse agravante), que ora diz como verdade e ora nega tudo o que disse – parece não nos ser permitida outras reflexões que não estas: Luís Filipe teria sido aquele sujeito que movido pela ambiência da escassez foi capaz de submeter a todos em prol de seus objetivos de aquisição de um nome que nunca teve, de riqueza, prestígio e poder que o fariam o vencedor que construiu-se pelos seus próprios meios. Por essa maneira, uma ótica que o definiria, à primeira vista, como sujeito singular, é o de representante de um mundo pautado numa racionalidade que se pretende única, completa e logo perfeita ou signo da meritocracia: fazer-se sozinho, independente de como, das condições histórico-sociais a que pertence. Sobre a racionalidade, por exemplo, se tornará compreensível quando chegarmos a pensar sobre sua preocupação às vezes vexatória com a aparência, sempre uma tentativa de figurar como um sujeito de uma integridade transparente nos próprios modos de apresentação; aí veremos como o romance desconstrói essa ideia de *fixidez* do sujeito, uma vez que, a condição de ser do homem, elemento-base para o romancista na sua composição, é plural e dinâmica – tal como Auerbach (2009) lê os *Ensaio*s de Montaigne, António Lobo Antunes, através de Maria Clara, ocupa-se dos movimentos mutantes, como se escolhidos a esmo a fim de demonstrar que a realidade e o sujeito se constituem de mil coisas e nesse ínterim seu interesse é o de problematizar a condição humana, “com todas as suas cargas, problemas e abismos, com toda a sua fundamental incerteza, com todas as ligações criaturais que lhe são impostas” (p.274).

A figura ambivalente da filha – “o homem da casa”, talvez pelo interesse repentino em aproximar-se do pai – se constitui, em primeiro plano, pela posição de *desprezada* que lhe invade e a leva ao exercício de corrosão sobre o distanciamento e da sisudez que o pai assume para com os da família, tal como um deus ou tal como um chefe da Conservatória. Não serão raras as vezes em que Maria Clara se compreende com atributos de *inimiga*, a que se encontra fisicamente próxima, mas se mostra subjetivamente distante do núcleo familiar. Para Luís Filipe, até pelo comportamento de malcriada assumido desde a infância, prolongado pela juventude, a filha mais velha é a imagem do estranho, aquela que não se reconhecendo no núcleo a que pertence também não é reconhecida

pelos que estão à sua volta. Estigmatizá-la, desacreditá-la (BAUMAN, 1999) ou deixá-la às voltas consigo mesma é uma maneira desse *poder patriarcal* assegurar a posição de figura central cuja base parece nunca ter estado segura; Luís Filipe desenvolve pela filha o *desapego* da mãe “– A Maria Clara é o homem da casa ao menos com ela não me preocupo fico tranquila se sair à noite” (p.72).

É em parte desse embate que toda a imponência de Luís Filipe, a possível imagem de homem sério, distante, mas íntegro e dedicado a sustentar o nome da família, não alcança em nenhum momento uma totalidade porque é soterrada ou perde-se nas conjunturas suspeitosas trazidas por Maria Clara. A incógnita sobre não ser correspondido amorosamente por Amélia, produz na filha, também pelas longas saídas de casa, a ideia que Luís Filipe tem uma amante – “o meu pai e uma mulher encostados a um automóvel que não era o nosso, a bochecha da mulher contra a bochecha do pai, loira como a Ana ou então o excesso de luz”; “a bochecha da mulher contra a bochecha dele, qual mulher filha, numa alegria que deixava à parte, junto do desconhecido e do colega no lado oposto da máquina onde as pessoas paravam a olhá-los” (p.285); suspeitas costuradas pelo registro numa “agenda de há seis anos com a parte dos endereços e dos telefones em branco, tudo em branco excepto em diagonal No dia 15 de agosto mandar flores a L”; “No dia 15 de agosto mandar flores a L / Luísa Leontina Lídia” (p.290). Nela estaria, inclusive, a possível justificativa para a decadência porque a família começava a passar então: não há fortuna que resista a cobrir primeiro os vícios da própria sogra depois os gostos de uma amante.

Na construção dessa convicção vazia de qualquer prova mais elaborada que não a imaginação fértil da personagem-narradora é convocada até mesmo, conforme dissemos, a figura da Leopoldina, uma criação sua, para fazer as vezes de que além da amante, o pai tem sua existência presa a um passado, fora do casamento, e pelo qual dedicou toda uma vida, mas não terá conseguido livrar-se totalmente. Assim, Maria Clara chega a pensar no pai como uma figura que, mesmo alcançando o que alcançou, é frustrada, ao menos nas conquistas pessoais. O distanciamento, o silêncio e o pulso grosso debaixo do qual finge manter a família servem de elemento para as falas pensadas e atribuídas a ele pela filha. Teria, então, Luís Filipe, maior gosto por esse passado (e mesmo pela amante quem representa uma possibilidade de romper com a vida de aparência que construiu, ainda mais se for esta também uma pobre, como recorda a certa altura a voz suposta da governanta da casa para a mãe de Maria Clara – “em Alcoitão com a amante, um prédio de pobres, a seguir ao cruzamento do café minha senhora, passa uma rua, passa outra rua,

do lado direito as hortazinhas, do lado esquerdo o beco”, como se indicasse um mapa, “imensos cães vadios a lamberem feridas ao sol e um segundo andar de marquise, distingue logo a infeliz a estender lençóis numa corda e os guardas a tomarem conta deles”; “os guardas a tomarem conta deles como tomam conta do senhor doutor aqui”, p.472). Ainda assim uma privilegiada, como se tem pela imagem simples da amante, uma vez que a família, ainda que sustentada apenas pela conveniência financeira, essa nunca nem seus pais tiveram (ver o desfecho do excerto a seguir) e não mais dispõe quando Luís Filipe cai doente. Corrobora com essa observação, o possível diálogo entre ele o teto da clínica, uma das várias *criações* da narradora para dizer o retrato que ela constrói sobre cada figura que perscruta no seu exercício de criação ficcional:

eu na clínica a consentir que me beijassem sem vos ver sequer dado que só o tecto e quem diz tecto qualquer ponto em que vocês não estivessem me interessava, a que se julga minha esposa, as que se julgam minhas filhas, a Ana Maria e a pateta da irmã, como se chama a irmã, Carolina não, Carlota não, penso que Maria Clara, o homem da casa sempre à minha espera que lhe notava na expressão como se me ralasse com ela, não me ralo com ela, não me ralo com nenhuma delas nem me ralo comigo ralo-me com a lâmpada acesa no tecto, o que se julga médico a aprovar-nos da cabeceira presidindo que tolice
à família, o meu pai na marquise onde se barbeava sem despir o colete à medida que a carrocita de brinquedo avançava no chão transportando as conchas e os seixos que a Leopoldina me deu, apesar da pateta da minha esposa e das patetas das minhas filhas ao olhar para o tecto da clínica são os búzios que vejo e a mulher que não sabia quem era parada no bengaleiro em que uma gabardine no fio, a mesma que invejava o meu balão a observar-nos de um tronco, pedir que a mandem embora antes que a minha família ou a Leopoldina saibam quem é, antes que o meu pai lhe pergunte se quer dinheiro ou assim, enxugue a cara de espuma, largue a navalha, procure o porta-moedas na algibeira das calças, uma careta de pena como resposta (p.131)

Haverá em todos esses componentes um apanhado de elementos que se aglutinam e questionam pelo discurso – matéria do qual estão construídos os sujeitos nesse romance³⁹ – o lugar de Luís Filipe como o homem dedicado à prole; tais suspeitas assumem uma perspectiva da dissolução dos contornos acabados que representariam sua figura. Como isso, esse sujeito se assume (o mesmo pode se dizer das outras personagens)

³⁹ Caso diverso acontece em *Todos os nomes*, em que as ações, por exemplo, são designativas para uma compreensão sobre o sujeito; quem melhor se aproxima dessa condição de *Não entres tão depressa nessa noite escura* é a mulher desconhecida, *produto* de especulações do Sr. José e do que ele encontra durante as investigações.

como uma grande incógnita sobre o *eu*; o que fazemos nós para nos garantir enquanto unidade e por quanto tempo ela é capaz de se sustentar como irreduzível? (Algo parecido acontece em *Todos os nomes* quando da “fabricação” da credencial pelo Sr. José). Na atual conjuntura, a indissolubilidade das identidades assume assim a vez da sua impossibilidade ao absorver outros envolvimento que estão muito além das determinações subjetivas e da nossa ânsia de unidade.

Enquanto Saramago tem consciência de que a história é determinada pelo homem e, em parte por isso, mostra-os em ação, a mover os motores da história, isto é, a ação como um designativo sobre a matéria do sujeito, António Lobo Antunes quem também tem consciência da história enquanto determinação humana, prefere outro ângulo: o da urdidura da história. As condições são alinhadas se pensarmos como formas de escrita a contrapelo, no sentido tal como pensado por Michael Löwy (2005) sobre o conceito de história em Walter Benjamin. Nessa condição prevalece a recusa de seguir o corriqueiro, o comum, o oficial, de propor uma outra história: a possível, reescrita pelo não-protagonista. Nesse sentido, os dois nomes aqui estudados convergem numa compreensão de que não se fixar na correnteza visível do já-dito é um ato político e também histórico de renovação da indumentária da verdade, agora tratada não como algo acabado, dado, mas *em constatação* e relativa. A Lobo Antunes a história se lhe apresenta como pesadelo, daí não apenas a obsessão, não apenas o interesse de *mostrar*, mas de colocar a quem se dirige sua forma, o aspecto móvel, fragmentário, incerto e, coincidente ou não, produzido pelas feições imaginárias de outro sujeito, outro traço que mesmo distinto aproximam as duas obras; ao menos sobre o aspecto ora estudado: o outro é a garantia para que haja o eu. É a ruptura com a ideia de unidade determinista e centralizadora do eu, conforme se constrói à medida que avançamos sobre esta posição subjetiva, sempre interessada, como a personagem saramaguiana de *Todos os nomes*, por alcançar uma unidade de si e do outro, aquilo que designa o sujeito. Isto é, há, nessa visita à história possível de Luís Filipe a mesma necessidade latente no Sr. José pela construção da figura possível da mulher desconhecida: na possibilidade *não há* certeza. Entre o eu e o outro há alteridade. No autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura* a consciência humana se mostra como campo onde são travados esse embate que em Saramago desenvolve-se mais fora do homem, na sua relação com o externo. O sujeito em um, reafirmamos, se constitui pela ação, no outro pela reflexão. No fim, o que os dois escritores *atribuem* aos seus *heróis* é a função de captar e ser os movimentos e os matizes das relações humanas. Não é esse

todo o exercício *de possíveis* praticados por Maria Clara? Não é esse o trajeto da narradora, um experimentar *pelo outro* seu lugar no mundo?

O sótão onde se refugiava Luís Filipe no silêncio dos domingos e onde se refugiava a filha durante largo tempo enquanto o pai agoniza na UTI de uma clínica também revelará, entre a cena suspeita flagrada durante a aula de piano e os objetos que encontra nesse espaço, qual seu ofício secreto. Os negócios com estrangeiros, “jugoslavos, pretos, árabes, *sobretudo pretos e árabes*” consistem em tráfico de armas: “um baú de facturas no sótão, morteiros, bazucas, revólveres, minas” (p.47, grifos nossos); a constatação nasce do encontro com esse resto de material e torna-se suspeita durante todo o corpo romance: “um negociante de armas, quase um cigano, um descarado a receber sem vergonha árabes e pretos cá em casa, a sentá-los onde o duque inglês se sentou, a mostrar-lhes o nosso caramanchão, as nossas rosas” (p.82), “e o meu pai de dentes todos a argumentar com os jugoslavos numa língua confusa, quando éramos fadas no rebordo do lago víamo-lo discursar no escritório, persuasivo, tenaz” (p.98); há referências de um armazém bélico em Murtal: “o que é que as camionetas traziam e levavam do armazém [...] para quê tantos homens, tanta conspiração, tantas traineiras à espera?” (p.149), “as camionetas partiam do Murtal na direcção do Algarve, do Minho, da Galiza onde numa baía entre penhascos o navio à espera” (p.245); a uma propriedade entre Beja e a fronteira: “com estufas de tomates sem tomates nenhuns, só contentores e caixotes e empregados disfarçados de camponeses simulando consertar uma segadora sem peças”(p.200).

Nesse território minado de suspeitas, chamamos atenção para a ênfase da narradora sobre os tipos principais dos negociantes – “sobretudo pretos e árabes” – o que traz para o centro da cena resquícios de uma denúncia sobre outro ângulo da Guerra Colonial em África, o de ser sustentada e até *financiada* pela própria indústria armamentista portuguesa num procedimento atroz e repetitivo dos principais conflitos armados ao redor do mundo. Não é à toa, portanto, a incursão, momentos depois de negar todas as confissões escusas que faz sobre pai (parte delas lidas mais adiante): “uma aldeia destruída em Caxemira ou um bombardeamento no Líbano”; “dois e três corpos num único caixão feito de ripas de galinheiro entre mulheres de balandrau e desgostos parados, o meu pai a passear no jornal na desatenção do costume sem reparar nos caixões e nos gritos ou cobrindo-os” (p.269) – num claro gesto de denúncia sobre o tráfico de armas e manutenção do horror por quem sequer percebe sua existência. Luís Filipe é, pois, um elemento que está na base de um poder capital que lucra sobre a dor e o horror alheios – essa possibilidade de vida assusta a narradora que não consegue ter pelo pai essa imagem

de alguém *dedicado* aos desígnios do mal. Isso, no entanto, não é um tribunal onde se apontam as diferenças entre boa ou má conduta, e o escritor a utiliza como uma figura através da qual ensaia uma denúncia das articulações da guerra. Este é um traço que não se manifesta aqui por acaso, tendo em vista toda a dedicação da prosa romanesca desse autor conforme observado desde os três primeiros romances que o sagraram o romancista que o é.

Está num passado, o da infância de Maria Clara, o auge da riqueza de sua família sustentada pela corrupção entre contrabandistas, a polícia e o governo – “segundo a encomenda de vinte em vinte ou de trinta em trinta quilómetros, automóveis meus e se calhar automóveis do oficial da polícia e dos sargentos a quem o oficial paga por seu turno entre Carvoeiro e Albufeira, entre Albufeira e Portimão, entre Portimão e Lagos” (p.204). O romance revela o poder nacional, o bem-estar e o patrimônio de certa parte da burguesia portuguesa todo construído, como uma grande farsa. Um castelo de cartas que, para confirmação sobre *o poder da corrupção* nunca chegou a ser derrubado, afinal toda a decadência da riqueza é produto do assoreamento dos negócios, não de algum motivo delator. O romance torna evidente que a grande farsa não terá chegado ao fim com a doença de Luís Filipe; enquanto está internado não deixa de chover uma parafernália de agrados – “a minha mãe pedia desculpas às visitas junto ao elevador aceitando os ramos de cravos, as caixas de chocolates, os livros de pintura que ele recusava com as costas da mão” (p.18) – numa coroação da hipocrisia. Essa constatação sobre o contrabando de armas que se manifesta repetidas vezes no decorrer do romance não se mostra apenas pela lembrança esparsa e pela criatividade imaginativa de Maria Clara sobre o que ela vê como movimento suspeito (o entra e sai de negros e árabes do escritório do pai e sua proteção exagerada com o sótão), é ainda alimentada pelo que ouve dos vizinhos quando os filhos teimam em namorar ela e a irmã – “(as filhas do contrabandista, do que recebe pretos e árabes e estrangeiros esquisitos, a mulher dele horrível, a sogra um palhaço moribundo)” (p.480); “o contrabandista, a mulher horrível, uma criada decrepita, o palhaço moribundo que aliás expirou mesmo agora, essas crianças nem sonhar Miguel, a menos feia uma boneca sevilhana, a outra um homem aos pontapés às pedras” (p.484).

Esta insistência pela repetição de algumas características das personagens, conforme verificado em *Não entres tão depressa nessa noite e escura* e noutros romances desse escritor, atestam não somente um reforço sobre uma possível imagem *condizente* de tais seres mas um exercício de fixação sobre os temas evocados bem como a fixação de determinadas circunstâncias fundamentais à compreensão do narrado, ainda que

estejamos numa narração que é *fluxo* e, portanto, destituída dessa caracterização tradicional de uma linha diegética. Embora percebamos que não é tarefa do romance tornar críveis, tais personagens, isto é, a personagem antuniana muito se distancia daquele lugar do *tipo*, o que se mantém é a necessidade de mostrar com experiências aquilo que são tais indivíduos como se uma maneira mais profunda de *compreendê-los* fosse a de deixar-se enredar por suas vozes qual um psicanalista diante de um paciente no divã. Ou ainda: algo que parece fundamental considerar nesse universo é o distanciamento proposital do escritor da ideia de *pessoa* e a aproximação do que poderíamos designar como *instância simbólica*; são, no sentido estrito do termo o que buscamos destrinçar noutra ocasião como *figuras*, elementos de significação *para*. Agora, ressalva seja feita: embora o conjunto de questões que colocamos aqui neste estudo não desconsidere o termo porque quer queira ou não, na qualidade de leitores, somos intuídos a associar personagens de ficção à ordem dos sentidos que nutrimos pela *pessoa*; além disso, há no romance antuniano certo esforço por parte das personagens em busca de uma compreensão sobre o que são, seja por aquilo que foram no passado, o que são no presente, seja pelo que consideram como unidade fantasiosa e esses são traços que a aproximam do ideal de *pessoa*, claro, pela relação entre aquilo que é manifestado no interior da narrativa e fora dela.

Nessa conjuntura, a qualidade dos sujeitos, ou aquilo que os definem não é outra se não suas vivências e são elas (ou o que restou delas) os materiais através dos quais António Lobo Antunes engendra suas figuras. Ainda que percebamos tais figuras como possibilidades, não deixa de tê-las como materiais no *enforme* dos sujeitos. Cremos está mais que reforçado que num conjunto de traços ora repetidos a quase exaustão e de diversa forma, só no puro interesse da singularidade, não pode haver uma sustentação do *sujeito* enquanto unidade; daí o perfil de Luís Filipe ser a variação de um extremo a outro das possibilidades. Se há nessa relação uma espécie de vingança pessoal de uma filha que sempre foi tratada como a que para nada serve, numa rejeição sem explicação entre pai e filha, entre família e filha ou vice-versa, mas ao menos a narradora não se restringe a compreender a natureza dos indivíduos mais próximos com a honestidade de não os vincular apenas a uma desintegração, mas um *puzzle*, um caráter vacilante e mutável do sujeito, sempre apresentado pelo contraste com o outro. É possível ampliar essa paráfrase a Auerbach (2009), ainda no seu ensaio sobre Montaigne, a partir dos três movimentos que cita ser os *formadores* da reflexão sobre *eu* no pensador francês e coerentes com a leitura aqui proposta: sobre Maria Clara, o discurso da narração (real ou fantasiado), os

outros formam, eu (*narradora*) relato; os outros formam o homem, eu relato acerca do homem; eu estou em *formação* pelo que relato dos outros, isto é, a premissa do silogismo montaigniano, “(sou um ser que se modifica constantemente)”, é a maior no romance ora analisado: “o mundo modifica-se constantemente; eu sou uma parte do mundo, logo modifico-me constantemente” (p.252). Essa mutabilidade, como refletiremos mais adiante, não se restringirá ao tema do romance, “sou um ser que se modifica constantemente, logo devo também adaptar a representação a esse fato”, (p.253); isto é, este jogo se integra na própria organização formal e estrutural de *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

Como figura à parte, distanciada, Maria Clara, conforme diremos mais adiante se constitui na imagem do próprio escritor que, ao invés de buscar determinismos sobre o mundo e sobre as coisas, busca compreender o mundo como uma ambivalência. Não há, desse modo, a necessidade de um discurso de defesa professado pelo sujeito *analisado* assim como não há possibilidade de acusar quem narra *em faltar com uma verdade* uma vez que, estrategicamente, se mune da criação de vozes possíveis em reforço ao que a narradora diz (essa questão do contrabando, por exemplo, quase todos na casa falam pela mesma voz, mesmo a mãe de Maria Clara, “o Luís Filipe diferente da minha família, os amigos dele para não ir mais longe, esses pretos, esses árabes, essas camionetas detestáveis constantemente lá fora”, p.532) ou ainda a constante negativa da certeza absoluta sobre o que diz.

O próprio conceito de verdade como uma unidade sequer alcança espaço nesse *jogo dos possíveis*, embora, claro está, apesar da negativa sobre aquilo que diz sobre os outros não ser substituída, em grande parte, por nenhuma outra possibilidade. É o caso da profissão do pai, por exemplo; mas, constantemente aquilo que diz é negado, tanto pela narradora – “inventei isto hoje percebeu, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro” (p.270), “Quando penso na moradia no Estoril e me lembro da véspera da chegada do meu pai em que a casa vivia ainda, ou pelo menos se julgava que vivia, ou pelo menos eu julgava que vivia” (p.437), “E agora que o meu pai morreu / (não morreu nada, dentro de três ou quatro dias está em casa, vamos buscá-lo com o fato da lavanderia novo em folha no saco de plástico)” (p.209) – quanto pelas outras vozes pensadas por ela – a mãe: “não foi dessa maneira Maria Clara, não aconteceu dessa maneira, é falso” (p.350), o pai: “-afiancem-me que não pode ser não acredito no que a Clarinha escreveu é mentira” (p.409), a irmã: “para quê tanta mentira Maria Clara se ficavas sozinha a um canto, distraída, amuada, a pensar sei lá em quê” (p.464).

Também não daria para ocultar de maneira *tão sincera* os rastros desse sujeito tão cerrado na sua aparência, mas que parece haver se esquecido de que somos crescimento *fora de ordem*. Olhando Luís Filipe mais de perto, ele manifesta o que poderíamos designar como o ponto de ilusão ou engano sobre a capacidade de não ser o sujeito dominado em maior parte por uma dimensão oculta; ele é aquele que joga com uma contrariedade tornada dito popular e que sempre utilizamos para reforçar o que ilusoriamente chamamos de nossa integridade subjetiva: “minha vida é um livro aberto”; consideração válida ainda para pensarmos sobre os outros retratos destrinchados por este estudo ou para avivar as relações aqui propostas: quem terá visto as aflições ocultadas na existência da mulher desconhecida para compreender a medida do seu desfecho trágico? Não terá sido essa dimensão oculta que, não raras vezes toma maior forma e antropofagia a dimensão aparente? Ainda iremos recordar sobre a câmara de espelhos onde o sujeito contemporâneo se debate. Ou mesmo da necessidade constante de travestir-se para se *mostrar* socialmente.

Além do rebaixamento caricato de pobre pelos modos, pela má postura, pelo gosto das “peúgas de risca” e pelo “cheiro de pobre que meu pai trouxe de Alcoitão para o Estoril” (p.252), “o tal cheiro dos pobres meu Deus que nem o sabão, nem o perfume, nem o enriquecer tiram” (p.161), Maria Clara suspeita do envolvimento do pai numa trama de assassinatos para acobertar certos malfeitos, resolver mal-entendidos e para a manutenção dos negócios; esse assunto se apresenta como um interdito. Numa das conversas supostas com o psicólogo, a narradora é interrogada sobre o negócio do pai com armas ao que segue o fluxo do romance – “o estrondo de um motor ou de um escape na rua / não é um escape é um tiro” – a imagem é deslocada para Alcoitão, o lugar imaginado ser o da origem do pai e sentença por completa se apresenta “não diria nunca / que por exemplo em nossa casa cadáv” (p.268-269). Diferentemente da relação com o tráfico de armas, reforçado no romance de maneira diversa, as mortes não chegam a ocupar o mesmo grau de recorrência no romance.

Além de imaginar “um corpo sepultado numa vala e coberto de ácido, com tantas pedras ervas e arbustos por cima” (p.154) e “ossos triturados” abandonados por lugares afora, há dois episódios mais marcantes – pois são desenvolvidos em quase meio capítulo – é, um, o assassinato misterioso de “um gatuno, um mendigo, um dos jugoslavos do escritório”, narrado de forma intercalada com a morte de um “cordeiro”. Acompanhando tudo à distância – “assim que a porta da garagem corrida, uma nódoa de óleo” – a morte também não chega a ser atribuída a Luís Filipe; apenas a atenção de Maria Clara capta

entre a imagem do “chofer a dar lustro aos cromados do carro, os guardas nas traseiras” e o “pai sem chave de fendas nem martelo a trancar-se no sótão, um eco de madeiras e papéis e talvez a cadeira da baloiço nas tábuas, a minha mãe a beijar-nos sem motivos, agradecida, ela que não beijava” (p.258). Depois, Maria Clara se depara que “transportavam o cordeiro embrulhado em lençóis salpicados de óleo que não era óleo e podia ser óleo” (...) – Sanguemãe?” (p.259). Ainda ao revirar as fotografias escondidas no sótão, Maria Clara imagina que a figura assassinada pelo pai quando ela criança era na verdade o chofer com quem Amélia tinha um caso. Embora não caísse de amores por Amélia, mas uma relação extraconjugal da parte da mulher ameaçaria o ideal de família que havia construído e o *mais ou menos bem-estar financeiro* oferecido pela relação; fica em suspense que Luís Filipe tenha descoberto a traição e armado o furto de uma joia para dar fim ao amante: “detesto contar isto mãe mas como informá-la de outro modo? o chofer quebrado pelo que que não era a cintura (...) desculpe mãe foi assim lhe sobrava a cara” (p.276); tudo testemunhado pela criada “numa incompreensão demorada”.

A segunda ocasião – e essa chega a ser um episódio um tanto recorrente no romance – é o sequestro e assassinato de alguém em Sagres. Aqui, novamente, não se faz menção direta a Luís Filipe, mas a ação é claramente executada por seus capangas em vingança às suspeitas de delação do contrabando. Como o anterior, esse acontecido é mesclado pela intersecção da morte de um cão. A dificuldade em distinguir com nitidez sobre o crime – narrado num instante em que se intercalam a morte de um cordeiro, o cuidado com o carro da família, o episódio de desaparecimento de uma pulseira ou a morte à mando e não explícita porque ganha profusão a morte do cão, isto é, a lembrança de um evento desdobrada sobre uma série de eventos particulares acontecidos não exatamente no tempo onde aparenta estar a consciência principal da narradora ou mesmo sua *criação imaginária* – faz com que esses fatos se constituam ora como uma lembrança confusa, empastada, ora como um *possível recorrente*, mas que acentua certa necessidade de não incriminar diretamente Luís Filipe sobre os acontecidos. É como se dissesse: há algo de podre, sim, admito, mas não há condições de incriminar alguém que não mais existe para se defender das acusações, o que realça a compreensão de que nenhum indivíduo é todo perfeição, para citarmos uma das máximas mais antigas (cf. WATT, 2010) para a *forma romanesca* contemporânea.

Logo, tais episódios parecem que não estão para ressaltar uma imagem de assassino ou de cruel (quando muito a do auge do contrabando de armas *num ensaio tal como* o dos muitos contrabandos encenados pelas representações da máfia italiana ou

rusa no cinema, logo sem conspirações maiores que a rixa entre figurões); eles integram instantes do romance que revelam o ambiente de opressão a que estiveram submetidos todos os da família e, claro, revelam um comezinho familiar de pura aparência sustentado pela imposição e o medo – episódios *metonímias* para o contexto histórico quando são desenvolvidas as ações: momento anterior ou logo imediato à Revolução dos Cravos. Mas, novamente se revela por aqui a posição privilegiada que Maria Clara sempre teve sobre as ações do pai, mesmo que ela não consiga ter consciência *clara* sobre aquilo que se passa com a família nesse tempo – como sugere a cena de confundir o sangue com óleo como se esta última palavra fosse utilizada como elemento metafórico sobre a imagem da qual é privada de pensar pela intervenção rápida da mãe. Nesse sentido, os traços fortes que poderiam compor a figura irretocável do homem de família e negócios, senhor de si, de bens e homens, repetimos, são totalmente desfeitos.

Além do que, a doença e a decrepitude física que se inicia com a estadia nos cuidados intensivos de uma clínica mais o soterramento do auge já em recrescência da propriedade em Estoril, possivelmente leiloada mais tarde para cobrir o resto das dívidas da família, coroa paradoxalmente essa vitória *disfarçada* e desde sempre acobertada por uma conjuntura social igualmente fajuta; a Luís Filipe não é sequer oferecida a oportunidade de um *mea culpa* ou a revelação de uma imagem retocada. É que o poder propiciado pelo capital, certamente, nunca o terá feito enxergar nada além da superficialidade materialista do mundo. Restam-nos ressonâncias sobre sua vida, mas nenhuma delas são insuficientes para aclarar as suspeitas estruturadas por Maria Clara.

A fim de adiantar o fechamento da leitura sobre a construção da personagem de Luís Filipe chegamos à ocasião das passagens em que está internado na clínica, depois do ataque cardíaco enquanto podava a grama do jardim e é diagnosticado, entre seu relutar (“– Não sou inválido nenhum para me estender nessa maca” p.22), a necessidade de se submeter a uma intervenção cirúrgica sem sucesso. Interessante observar que a doença, apesar de lhe reduzir à figura de um inválido das mãos dos médicos para a dos enfermeiros, é o período quando lhe deixa de perseguir o “cheiro de pobre”, substituído, depois da cirurgia cardíaca, pelo cheiro de resto de água oxigenada. A decrepitude o reduz à condição de não mais conseguir manter o cuidado atento que mantinha na preservação da aparência; se teve o mal gosto de pobre, nunca deixou de usar peúgas de risca (durante a internação substituídas disfarçadamente por Ana Maria: “a Ana a procurar às escondidas substituir as peúgas de riscas por meias decentes” p.300), há algo que nunca terá se descuidado: deixar de estar socialmente posto mesmo em casa na hora mais diversa. Os

tratamentos forçados para *se recuperar da calvície* “durante anos”, “loções, cremes, esperanças, ampolas de desânimos, a risca a baixar mês a mês na direcção da orelha” (p.31); a certa altura Maria Clara flagra o pai a contemplar-se entre “a fotografia de um careca competindo com a fotografia de hirsuto, o colarinho do careca oblíquo, o colarinho do hirsuto impecável”, de uma embalagem de remédio para combate a calvície: “aplique em massagem suave durante quinze minutos antes de se deitar e devolver-lhe-emos o seu dinheiro se ao fim de três meses” e ao fim de três meses o pai “todo ampolas durante quinze minutos em massagem suave, um cheiro de medicamento que agoniava a vivenda, a minha mãe e a Ana de narizes franzidos, a criada arranjava-lhe a cama com um lenço na boca”, o “pai entre dois espelhos a examinar progressos, a reler o prospecto, a demorar-se na careca de colarinho oblíquo e casaco liso” (p.328-329) como se não bastasse, os tingimentos para esconder os fios brancos; e a preocupação exacerbada com a dentadura; tudo cuidados que, depois de parar na clínica não são mais possíveis de realizar: “a minha mãe entregou-lhe o estojo da dentadura postiça, o meu pai indignado a perceber que repáramos, a anestesista piscou o olho à minha mãe e o estojo sumiu-se na carteira” (p.22); “o meu pai que cerrava a boca com força (...) envergonhado da ausência de queixo e da nudez das gengivas (pareço-me com a minha morte sem isto)” (p.31); “o meu pai de camisa cor-de-rosa pelos joelhos a defender a dentadura postiça” (p.34). Nessa composição de aparências, os médicos e a enfermagem alimentam constantemente a esperança fria de Amélia de que vai ficar tudo bem ou está tudo bem e leva para ele roupas novas, livros e jornais para leituras e, no fim de contas, as roupas nunca lhe servem e as leituras nunca avançam –

embora a luz não o fatigue como o não fatigam as visitas, não há visitas, há o meu pai sozinho, o que terá sido o meu pai a quem estendemos um copo de água inclinando-o à medida que bebe, a maçã-de-adão que a doença aumentou ao diminuir-lhe o pescoço salta de cartilagem em cartilagem até ao botão da gola, uma tosse que não chega a tosse, um soluço ténue, o médico prometeu-nos que o meu pai melhorava e melhorou de facto, deixou as almofadas e os óculos nasais e continua a dizer adeus apontando o jornal que não vai ler, não lhe interessa, ignora o que seja conforme ignora onde está ou quem somos, suspira os nossos nomes como ditongos vazios, que é para si neste momento a Maria Clara pai, a Ana, a mãe, de que é feita esta bruma ou assim entre nós (p.196)

– daí a mais, a única vez em que a aparência servirá de alguma coisa é quando depois morto Luís Filipe é levado da clínica para Estoril: “o meu pai, dignificado pelo

internamento, finalmente com a elegância de modos do senhor general, finalmente possível de apresentar sem vergonha às visitas” (p.201). E Maria Clara recorda a consciência do pai quando, de fato, a saúde ia bem, presa aos pavores de “*operações, dos internamentos, dos médicos*” e a preocupação excessiva com o trabalho – “*há uma encomenda de armas a chegar de Beja, um negócio que se o não resolver até amanhã os árabes furiosos*” (p.428). Através da decrepitude do pai, a narradora sempre reaviva a possibilidade de que Luís Filipe nunca tenha tido de fato a ambição de subir na vida, mas de sempre ter se conformado à situação favorecida pelo casamento com Amélia – “coitado com aquele gosto dele”; recorda-lhe nas fotografias nunca ao lado de figuras importantes, fosse o sogro general ou o presidente Krüger, mas sempre ao lado de gente de pouca ou nenhuma importância, “defuntos menores, forçados, boémios, primos arruaceiros que nunca estudaram e viviam de amigos”, tem o pai como “feições de zé-ninguém numa moldura discreta diluída entre feições de zés-ninguéns em molduras discretas” (p.202). E entrevê ainda pela *imaginação imaginada* do pai o auge (1) e, em simultâneo o declínio (2) da propriedade em Estoril: (1) “o escritório aberto a livrá-las do relento dos árabes e dos pretos incrustados nos estofos, nos móveis, o dinheiro deles a permitir à minha mulher que o chofer e os canteiros, que a modista, que as compras”, (2) “de modo que a seguir a mim duas ou três criadas apenas, a roupa por lavar acumulada na despensa, a quinta hipotecada e uma vez que deve acabar assim”; (2) “nesta casa esvaziada de tudo excepto de reposteiros que envelhecem e lembranças de grandeza, a minha mulher obrigada a vender pratas, tremós, a mandar embora o chofer, a descuidar os canteiros, o jardim transformado num matagal de ervas ruins” (p.203).

Nesse universo decadente pintado por António Lobo Antunes não há qualquer possibilidade de redenção do sujeito; em Luís Filipe só se exacerba a situação peculiar da humilhação – “se o médico e a enfermeira me ajudassem a lembrar-me” (p.207) – e o fardo do passado – “as camionetas de Beja e do Murtal na direcção do Algarve e eu assistir a partida com um balão, ou saxofone de brinquedo apertados no peito, pedir um espelho a verificar se estou fraco”; “de Sagres e automóveis meus nas placas de cruzamento”; “e a seguir a Sagres o caminho de tojo, balsas e balsas, árvores sei lá como se chamam eu que há mais de vinte anos só conheço freixos” (p.204). Maria Clara busca pelo retrato do pai entre a solidão, a vergonha, ou as ambições fajutas, enquanto no declínio da figura de Luís Filipe não lhe são permitidas armar ou fazer acordos para a manutenção daquela aparência mantida por ele. Ao olhar mais de perto a história dos indivíduos cujas motivações são feitas de natureza fisiológica e social, António Lobo Antunes perscruta

hipóteses sobre a degradação da vida moderna; com Luís Filipe e a família experimenta um mundo onde triunfo requer a debilidade do caráter moral e a suspensão da autonomia do sujeito.

Como jogo de *esconde-revela*, a morte do pai e suas atividades ilícitas, também serão, como todas as impressões nesse romance, negadas – “desculpe os árabes e os pretos pai, que ideia a minha, desculpe o judeu e Alcoitão e a inválida, desculpe a Leopoldina” (p.281); “Deixei de me inquietar porque afinal está tudo como sempre foi, a moradia intacta, o meu pai connosco, daqui a nada os primeiros convidados, domingo quatro de abril de mil novecentos e noventa e nova” (p.517). É bem verdade que a possibilidade não deve ser ignorada; pela natureza espelhar do romance, há elementos de sobra para corroborar que nada do que foi narrado tenha acontecido e seja apenas fruto da imaginação ora infantil ora adolescente ora esquizofrênica de uma Maria Clara adulta tanto para compreender um passado que se oculta como um futuro que é uma incógnita e sobre si enquanto sujeito. Sobre esse exercício caleidoscópico da memória voltaremos numa ocasião mais adiante.

Enquanto isso, é necessário insistirmos mais uma vez que toda trilha imaginada pela narradora se não é a verdadeira (conceito que à maneira como comumente compreendemos é inconsistente para sua utilização nesse caso), seja ao menos uma das possibilidades mais coerentes aos olhos do leitor de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, caso contrário, estaríamos presos à contradição sobre a impossibilidade de uma leitura coerente para esse romance, isto é, estamos diante de uma teia de sentidos que buscam ordenar-se para dizer sobre uma obra que não dispõe de “sentidos exclusivos nem conclusões definidas”; nossa leitura finda por alcançar, ainda nessa acepção do próprio escritor “uma voz entre as vozes do romance” (ANTUNES, 2009, p. 114). Como um extenso exercício de reflexão a possibilidade de escrita da história dessa família em decadência se constitui como a elaboração de uma imagem, ou como afirmamos, de um retrato; pensar, meditar, reflexionar são verbos determinantes na leitura do romance ora analisado.

3. Margarida, sujeito à margem ou a história que atravessa

Se Luís Filipe e sua morte servem a *Não entres tão depressa nessa noite escura* como coroação sobre a decadência familiar de certo núcleo da burguesia portuguesa, há no romance outra personagem-símbolo ou elemento antecipador da ruína de Estoril: Margarida, a avó de Maria Clara e a terceira geração alcançada pelo romance; ela é casada com Hernâni, quem tem o pai, um general, com um trauma na vida pessoal porque fora assassinado num episódio que retoma o fato histórico de outro período conturbado da história portuguesa, quando a ditadura de João Franco mais acirra os ânimos contra o monarquismo e o Rei D. Carlos é assassinado por um homem do povo. É que esse acontecido teria sido presenciado pelo bisavô de Clara e o assassinato de Joaquim (o general) se confunde na narrativa numa teatralização *kitsch*:

a moradia em silêncio até à chegada do rei a Lisboa ... vão matar, sabe-se que vão matar e não mataram por enquanto ... o cortejo das carruagens pela praça adiante, a guelra a pular no bigode ... espingardas que disparam quando muito uma rolha de cortiça ou feijões ou grãosinhos, barbas de teatro presas com elástico à curva das orelhas ... ou neste momento sim os enfeites de cartolina das carruagens a imitar prata e bronze ... e neste momento sim, mataram-no ... conforme nas estampas dos jornais o príncipe Luís Filipe a brandir uma pistola de água e anilina (p.298-299)

Já o avô de Maria Clara, este pode nunca ter passado do papel de cadete na Escola de Guerra, embora sequer exista “um retrato dele fardado, de medalha na vitrine”; perdeu a visão desde cedo – “as pálpebras defuntas a piscarem angústias (...) comia depois de nós, sozinho na sala de jantar, de guardanapo ao pescoço, para que não o víssemos sujar-se” (p.26); “tropeçávamos a cada segundo naquele velho a meio caminho entre o estorvo e a pessoa que era preciso ajudar a tomar banho, a comer” (p.250). Ele e Margarida estão na propriedade de Estoril quando Luís Filipe chega, uma situação que é descrita no jogo de suspeitas que narradora ergue entre o pai e a empregada da casa Adelaide: “o meu pai a hesitar entre a porta com a argola de bronze destinada às visitas e a porta pequena onde o jardineiro, o chofer e as pessoas como ele”; “o meu pai entre a porta da argola e a porta mais pequena a aperceber-se do meu avô cego, dos pavões trazidos de Moçambique que duravam ainda” (p.184).

Agora, a motivação para o assassinato do pai de Hernâni teria sido o envolvimento do general com outra mulher fora do casamento; a traição talvez tenha resultado num

filho (Hernâni, muito provavelmente) e, descoberto o escândalo, o pai da mulher de Joaquim poderia ser o comendador da morte do genro. Desde o avô de Clara que o Estoril contrabalança como símbolo de riqueza fajuta, visto que Hernâni, um filho bastardo, teria se casado com Margarida já herdeira da propriedade. Essa constatação também fica explicada pelo romance, mas pode ser concluída a partir do gesto de dilapidação do patrimônio que corre solto pela jogatina de Margarida e nem Luís Filipe nem Amélia tomam alguma atitude contrária. Esse território de um passado num horizonte distante do núcleo familiar a que Maria Clara pertence mais diretamente não é motivo de maior especulação por parte da narradora e se apresenta apenas como se *frase solta* ou excerto entre os episódios de sequestro e assassinato recobrados pelo romance.

Hernâni, depois da cegueira, é lembrado como o que, entregue a deterioração da idade e às limitações impostas pelo tempo, tenta suicídio, mas não consegue – “uma tarde trancou-se no cubículo que prolongava o escritório e quis matar-se com a pistola descarregada, premiu o gatilho vezes sem conta e nada” (p.26); essa obsessão será recordada em várias passagens do romance: “o meu avô a poisar a pistola no tabuleiro de xadrez desarrumando a partida” (p.249). Além do jogo de xadrez que lhe preenche as tardes, principalmente quando lhe visita o primo tenente Tomás, não há mais nenhum registro significativo no romance que melhor diga sobre sua figura, seja porque sua estadia em vida no Estoril do tempo de Maria Clara tenha sido muito breve, numa pequena parte da infância da narradora, seja porque não tenha desempenhado outra função que causar medo às meninas (ela e a irmã Ana Maria): mesmo sabedoras da cegueira, temiam que o avô estivesse sempre a vigiá-las. Figura sem importância – “o cego tão sem importância que esquecíamos dele, ao chamarem-nos para o jantar, a minha mãe apanhava-o da poltrona” (p.375) – que faz dele uma espécie de fantasma na casa, metáfora que, na economia do romance, não deve ser desprezada. Sem nos determos na questão da marginalidade do velho ou da velhice (ponto que adiantamos detalhar brevemente mais adiante), interessa observar o que essa representação fantasmagórica significa num romance cuja uma das vértebras de sua dorsal é o sucateamento de certo modelo social. Hernâni é a figura do militar, o que no passado ou esteve como parte da guerra colonial em África *tal como* vários de seus contemporâneos (*Memória de elefante*, *Os cus de Judas*, para citar dois títulos de António Lobo Antunes) ou no Regime de Salazar (*Fado alexandrino*, *O manual dos inquisidores*). Nesse sentido, a personagem é esse espectro de um passado, *cego e combalido*, que vive por assombrar os de outra geração já esquecida de lembrar a história.

Tanto nos serve essa compreensão que, retornando à tentativa falhada do suicídio, estaremos diante não de outra figuração que a saída pela via mais covarde para encarar a decadência de um regime estruturado no poder e na ganância de mandar. Apesar do tema estabelecer relações com as linhas interpretativas que estabelecemos na leitura de *Todos os nomes*, aqui, pode ser enxergado pela compreensão vulgar: a da *reação fria e covarde* frente ao definimento da existência que é, por exemplo, a via também possível de leitura do suicídio de Rui S. em *Explicação dos pássaros*. É fato que Eunice Cabral, ao desenvolver o verbete para o *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008), constrói um alinhamento das formas diversas que o suicídio se apresenta na obra do escritor português como tema decorrente sobre “a situação da guerra colonial”, principalmente quando do “regresso à metrópole” e o encontro outro modo de vida daquele imaginado ou daquela memória levada para o campo de conflito, isto é uma saída breve daquilo que ficou com o trauma. Evidentemente que essa constatação não dialoga especificamente com a situação de Hernâni porque sequer sabemos se ele participou dos conflitos em África. Também não é a de Rui S. Por isso, acrescentamos outro *tour de force* do tema na literatura antuniana, que o suicídio seja designado, em casos como esses, como figuração sobre o estágio avançado de apagamento dos sentidos sobre a vida, a solidão, a necessária dependência do outro que não existe e a deterioração da idade – “a minha mãe pilotava o meu avô em manobras de atracagem até o fazer coincidir com a poltrona, à medida que os calcanhares dele recuavam a medo, a bengala se desesperava em discursos e os dentes excessivos”, “o avô à procura das almofadas com a palma, desceu para o assento toc toc toc em estalos de navalhas que se fecha, as nádegas tacteavam também lembrando-me a forma de experimentarmos o banho com a ponta do pé”, “a bengala serenava finalmente nas calças que se me afiguravam vazias, o casaco vazio, a camisa vazia, os óculos apagados boiando no nada, somente orelhas a mudarem de posição em busca da minha mãe” (p.374-375). Essa linha estaria entre a principal observada por Eunice (2008) e a do *suicídio em vida* (como é caso da personagem de *Explicação dos pássaros* ou em *Memória de elefante*).

Numa relação de correspondências entre personagens (construção que esclarecemos devidamente mais adiante) se Hernâni e Margarida assumem-se como elementos no romance responsáveis pelo desfecho de desajuste e decadência do núcleo familiar pela morte do patriarca, também são eles as figuras do próprio Luís Filipe e da Amélia, por conseguinte da narradora; tanto que, no andamento de fechamento da obra, Maria Clara confunde-se apressadamente com a imagem da avó: “e comemos as duas no

quarto, vou ao quarto da Ana buscar a cadeira dela para se sentar e fala-me do senhor general, do presidente Krüger, de termos sido ricos e de voltarmos a ser ricos daqui a nada” e “tenho a certeza que o vinte e sete ganha e ganhando o vinte sete o meu não esteve doente” (p.468). A degenerescência da idade, a mesma que faz Hernâni um velho de dentadura e torna a fazer o pai de Maria Clara, aproxima-o da morte, morte que se aproximará também de Luís Filipe; a morte do avô, contemplada à distância:

lembro-me da morte dele ou seja da nossa mãe de luto e sem pintura a vir beijar-nos à cama e do beijo trazer consigo não diria desgosto dirias desgosto Ana?
mas um sabor molhado, talvez a morte seja um beijo assim antes de apagarem a luz (p.185)

tão nu sem óculos, o corpo inteiro nu sem apenas os óculos e duas cicatrizes brancas, nuas também, no lugar das sobrancelhas, a minha avó que em tantos anos não se interessara por ele a sacudir o primo tenente, a minha mãe, o empregado da agência, a sacudir-se a si mesma ao sacudir os outros, sem boininha, sem estola, sem se preocupar com as jóias, não cómica, não ridícula, uma vozita que se afilava de medo e eu por um instante a compreender a Adelaide (p.379)

Essa *experimentação* da morte conforme descrita pela narradora reafirma uma visão distanciada da velhice e da dor quando estamos situados numa posição angular sobre três gerações distintas. Em linhas gerais o acontecimento do fim é recebido de maneira diversa para cada um dos representantes de seu tempo e, quanto mais além, menor o contato com a perda, reafirmando o que dávamos conta na segunda parte deste texto; a partir do primeiro excerto acima assim notamos: pelo velho, como despojamento da aparência; pelo adulto, como um silenciamento; e, pela criança, como um ocultamento ou mascaramento da dor. As recordações de Maria Clara sobre situações dessa natureza recobram no romance e na narradora uma dimensão reflexiva sobre a finitude, a degenerescência da vida, o fim da esperança do retorno e o desaparecimento da existência. Ainda: a partir da morte de Hernâni que se pode ter como antecedência sobre as outras situações do tipo vivenciadas por Maria Clara, como dizíamos, podemos especificar como um marcador característico do romance ora analisado; pela própria moldura que o tema delimita o projeto de narração (o intervalo de espera pelo fim) trata-se de ser esta uma obra não somente acerca da *decrepitude do sujeito* mas um adendo sobre a diversidade patológica de aparição da sua finitude. Isso não é apenas reforçado pela *fixação* das ações recordadas num entretempo do fim, mas adiantada pela própria significação *premente* no título do romance (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) ao denotar pelo sintagma

integrante dessa sentença “noite escura” como um designativo para a morte. (Essa observação pode ser revista ainda pelo seu antônimo, mas isso é assunto para tratarmos também numa ocasião mais oportuna). O velho, nesse caso, se apresenta como antevisão do fim e sobre a angústia do desaparecimento da pessoa e da sua consciência; constitui-se, ainda, em certo *vazio ontológico* (os termos são de Miguel Real, 2012), revelado tanto pela degenerescência do corpo quanto pela constatação definitiva sobre a incapacidade de romper com a voragem do tempo.

Depois da morte do companheiro, o trabalho de Margarida, mesmo nunca tendo sido o de se dedicar a cuidar dele, é ampliar seu gosto pelo cassino e gastar o dinheiro que não tem com a jogatina: “saía todos os dias às ocultas, a seguir ao almoço, de boininha ridícula no cocuruto” com “a bolsa de retrós e a suas jóias falsas para jogar na roleta do Casino”, “a boininha ridícula chegava ao Casino antes da abertura e encostava-se à palmeira a extrair da bolsa de retrós um par de notas amassadas” (p.19), “a minha avó aninhava-se numa esquina de mesa com meia dúzia de fichas avarentas sob os lustres imensos, apontava os números na palma” (p.20). Quando não descrita assim, é como uma “senhora de boina com um broche a que faltavam rubis e uma estola de raposa devorada pelas traças” a se desfazer pouco a pouco das coisas de dentro de casa, depois de vender “os brincos e os colares autênticos ao homem dos penhores”. Tais elementos informam que esta é uma figura situada entre um passado de riqueza e agora em total decadência; é, portanto, uma peça desajustada do extenso painel memorial de Maria Clara. Como elemento do romance sua *função* é a de servir como antecipador sobre a decadência família da narradora ou mesmo uma figura sobre a inexistência da fixidez, ainda que algumas garantias forjem para o sujeito sua impressão; isso é visível não apenas por esse *entrelugar* geracional ocupado pela personagem, mas pela sua posição de marginalizada assumida ao lado do companheiro.

As características *decadentistas* que a definem permitem a narradora, ainda inocente sobre o mundo onde vive, se perguntar “porquê um vestido gasto se não éramos pobres, porquê o broche na gola de raposa já sem raposa alguma, depenado de brilhantes” (p.20). Sem alcançar, nessas condições, o passado, se não pelas histórias contadas por Adelaide – de que avó fora uma figura muito importante no passado, cuidada por muitos criados e por isso não *nasceu para sofrer* – ou o futuro, a avó preenche o imaginário da narradora com outras possibilidades, como o de um afeto produzido pela atenção *mais ou menos* dedicada a acreditar na avó e o inventário de imaginações sobre o passado de luxo confessado pela empregada e pela repetição dos suspiros da própria Margarida por um

tempo do presidente Krüger numa ânsia constante pelo seu retorno (“– Hoje vou ficar rica e endireitar esta casa pequena”, p.441). Uma vez diante dos retratos de família, Maria Clara se imagina como a avó “embrulhada no xaile entre pensionistas de xaile numa casa de Belas”, a ser tratada por Adelaide como ela tratava da avó, “Menina”, “a desejar levantar-se, entregar-me a boina que não há, emprestar-me dinheiro para jogar no Casino, não duas ou três moedas mas um macito de notas extraído aos puxões do interior da roupa”, para logo em seguida, vê-la “em Moçambique, no palácio do governo com o senhor general e o presidente Krüger a quem” a “avó beijava a mão na varanda de colunas, empregados indianos com cálices de Porto, em cada mês um macito diferente no interior da roupa, as notas que se lhe desprendiam do punho espalhadas no chão” (p.35).

Noutra condição, Margarida numa posição-limite se inscreve como exemplo maior de *ser-aparência* – e percebemos ser este um romance cuja ideia de sujeito se apresenta atravessada por essa condição específica; a avó de Clara tenta manter toda a elegância *perdida* no passado com as peças *já* fajutas “– Ainda sou elegante não sou?” (p.24), “uma velha de boina a pintar-se às escondidas, a entornar bisnagas e a derramar pó no toucador da minha mãe” (p.441) – e, ao mesmo tempo, é vítima de um ambiente onde tudo é aparência. Entre o centro e a marginalidade, ela é peça que os da casa movimentam ao bel-prazer num jogo explícito de interesses que não passam do financeiro: “ao receberem visitas mandavam-na jantar na cozinha da casa que herdara do pai dela e onde dormia agora no quarto de costura, a seguir à despensa, com uma máquina avariada e cestos rotos que cheiravam a lixívia” (p.20).

O papel de escória da casa vivido por Margarida e Hernâni compõe um núcleo do romance interessado em demonstrar outro mal erguido à custa de uma sociedade presa a uma inversão de valores e interessada apenas no uso da força bruta dos sujeitos para manutenção a qualquer custo de seu *status* da aparência. Isto é, a figura do idoso enquanto matéria de refugio, a peça que é necessária de esconder, coaduna com um lugar da sociedade contemporânea de sempre se conter pela imagem ou uma reificação do homem e sua transformação em espectro de si.

A condição espectral é ora uma invisibilidade do sujeito enquanto *forma* e a espetacularização de sua aparência. De modo que, tudo parece se reduzir à imagem; num mesmo ambiente convivem tipos variados de pessoas e, logo compreensão de mundo diversa, mas que a diversidade finda por constituir um complexo aparelho de interdição dos sujeitos ao ponto de condená-los, pelo modo de vida que levam, à qualidade de formas de solidão. Aquilo que à primeira vista revelaria uma preocupação com o indivíduo e sua

relação com o mundo converte-se num exercício de espreita sobre a vida numa sociedade em profunda mutação. O romancista não se cansa de esboçar uma limitação dos sujeitos frente à liberdade tornada espectral e a falácia da integração entre o eu e o outro. Condenados ao vazio dos afetos, tais sujeitos agarram-se aos retalhos do disfarce para exibirem-se reparados de um passado de situações jamais retornáveis. A discrepância entre gerações e a necessidade de *falsificar-se* (ou seria experimentar-se?), seja pela aparência perdida, seja pela memória, constituem, se não na principal, mas numa das dorsais que integram essa obra de António Lobo Antunes.

É evidente que o tema do velho e da velhice não se constitui em núcleo fundamental de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, nem as questões que vimos apontando sejam visíveis apenas nas *descrições possibilitadas* por Maria Clara sobre a avó, mas as referências feitas, através dessa personagem (e do avô) estão integradas como situações estruturadoras do romance, visto que ensinam o papel, como dissemos, de elemento antecipador para o desfecho de uma possível narrativa sobre o núcleo familiar de Maria Clara. Além desse romance há velhos em todos os outros livros do gênero desse escritor. Pelo modo como eles aí se apresentam são portadores de uma diversa conjuntura de sentidos tal como esses que sublinhamos: o apagamento da aparência (ou a aparência como um espectro ilusório), a perda da posição ativa na sociedade e consequentemente a de núcleo da casa ou da família (tal como identifica Ecléa Bosi em *Memória e sociedade*), o abandono, a solidão, a nostalgia sobre um passado ao qual nunca mais poderão retornar, a limitação frente a crueldade do tempo, a decrepitude física, a finitude da vida, a doença.

Se formos à leitura de *A velhice*, de Simone de Beauvoir, percurso da pensadora francesa sobre a forma diversa como o velho foi tratado ao longo das culturas e das civilizações, notaremos que aqui, em António Lobo Antunes, a velhice se assume como um elemento patológico sobre o fim de uma civilização cindida entre a pressa pela mudança e a incapacidade de integração dos tempos. Em determinadas conjunturas, representa uma sociedade perdida nos resquícios da história e frustrada com o alcançado pós-limiar das utopias e agora incapaz de acompanhar as rápidas mudanças impostas pela contemporaneidade. Ao atuar como uma denúncia ao modelo social vigente, revela-se como elementos de reflexão sobre o exercício da luta pela existência assumida pelos indivíduos numa conjuntura que tem zelado por uma ordem em que tudo e todos estejam ao seu serviço. Além de figuração sobre uma conjuntura social contemporânea do velho são metáfora acerca da degenerescência de certa temporalidade do contexto histórico a que pertence o romance.

Lembramos de *Auto dos danados* e *O manual dos inquisidores* cujos velhos não integram as beiradas da narrativa porque são sua dimensão nuclear. Nesses dois romances se apresentam como *figurações* sobre o regime anterior à Revolução de 25 de Abril e, logo, vozes desencantadas sobre o período pós-ditadura; não que tenham sido entusiastas da revolução (como são alguns dos desencantados de António Lobo Antunes). No primeiro romance, por exemplo, Diogo, no leito de morte assiste, enquanto velho patriarca símbolo da tradicional família portuguesa, o que compreende por *decadência da ordem das coisas* – a família desintegrada e a propriedade dilapidada são dois dos designativos recuperados por essa visão. No outro, é Francisco, sujeito que sempre esteve ao serviço do governo de Salazar e reflexiona por num retorno ao passado, este como interposição do presente, sobre o desalento da decadência social, financeira e moral, seja pelo casamento desfeito, seja pela miséria que lhe ataca por todos os lados e eleva o soterramento de uma pungência política. Nos dois romances, os velhos são figuras presas a um passado, encarnações dos restos de uma imagem nacionalista assombradas pelos fantasmas do comunismo e temerosas de represália de um *novo modelo social* que soterraria os valores idealizados pelo grupo que representam, quais sejam a defesa da propriedade da terra pelo latifúndio, da colonização em África, da tradição familiar e são críveis na necessidade de lutar pelos chamados *homens de bem*, um tipo social preso aos modelos patriarcais de um tempo que caduca ou mesmo *como bem demonstram os romances* sempre foi uma aparência construída pela força unilateral do poder.

Tudo isso serve para compreender que o pequeno núcleo no romance ora analisado acaba exercendo uma tarefa maior do que aparenta em sua importância *participativa* no romance: a de demonstrar pela passagem do tempo, enquanto usura e desgaste, um desajuste do sujeito e sua integração como peça social, isto é, a narrativa antuniana dedica-se a partir do lugar de resignação dos indivíduos de uma sociedade – nomeadamente a de Portugal – reflexionar as cores de um amplo painel sobre o soerguimento desse mundo em falso. Assumindo outros detalhes que sustentam uma ampliação dos argumentos sobre a questão, é válido citar uma crônica de António Lobo Antunes incluída no *Livro de crónicas*, “A velhice”, em que essas constatações podem ser aninhadas pela posição muito *peçoal* do cronista; a velhice se assume como uma erosão sobre os corpos, um mergulho na marcha lenta do tempo e o velho resulta num “menino cujo envelope se gastou” (ANTUNES, 2013, p.45). A visão poética do cronista não deixa de carregar certo traço que une os dois extremos da vida numa metáfora sobre a solidão a que está condenado o homem na velhice. Isto é, a posição ocupada pelo velho

na literatura antuniana *marca a um só tempo* o declínio de uma sociedade que não consegue mais manter *o aparente controle* que mantinha sobre suas bases dado o acelerado processo de transformação porque passa desde o advento da modernidade, mas é ainda metáfora para uma questão muito particular dos sujeitos na contemporaneidade, que é a solidão, e dela, uma investigação sobre o medo, o sofrimento, a dor, o desamparo e a angústia do homem e sua insignificância ante o amplo horizonte da existência.

A incapacidade de ganhar nos jogos de roleta no cassino se confunde com a impossibilidade de recuperação de um estado visivelmente afortunado da vida, o que faz com que a velhice também se constitua num elemento condicionante para a destituição do eu que ora traz dentro de si um júbilo do vivido ora o desencanto do presente, quando não alcança outra posição além de ser à margem no ambiente familiar. O velho na obra de António Lobo Antunes não demonstra nenhum receio e nem medo diante do transitório (ao menos no caso de Hernâni que não hesita em dar um fim a própria vida e sem quaisquer remorsos). Por outro lado, tais indivíduos estão presos à mesma cadeia do conformismo autêntico de outras gerações do tempo presente – e novamente falamos sobre *Não entres tão depressa nessa noite escura*, romance cujos sujeitos descritos por Clara passam a sensação de que estão submetidos a uma redoma do esvaziamento e do contentamento diante a regressão de seus mundos. Margarida e Hernâni aparecem presos à repetição do cotidiano familiar; ela nas idas diárias ao cassino, ele nos jogos de xadrez. E não há para os dois o reconhecimento de uma *plenitude* da existência, nem poderia nesse universo em degenerescência.

O que não é o caso, por exemplo, de *Que farei quando tudo arde?* em que o casal de velhos Helena e Couceiro adotam um menino depois de terem perdido a filha e enquanto buscam compreender o estágio desajustado de Paulo, perdido para as drogas; nem é o de *Eu hei-de amar uma pedra* em que outro casal de velhos, ao se encontrar muitos anos depois, passam a manter uma relação em segredo com encontros semanais numa pensão na Graça, que ele agora é casado e pai de duas filhas. No caso do romance aqui analisado, a narradora estende o olho da imaginação até ao limite oferecido pela memória criativa e pela leva de objetos e fotografias que inspeciona no sótão da casa e o que alcança é só desencontro e a impossibilidade de um princípio, daí nesse cenário a velhice como decrepitude; a própria estrutura da obra assim se apresenta, sob o signo do impossível, isto é, aparentemente harmonioso *objeto de armar*, mas estruturalmente e formalmente um amontoado de roteiros para uma narrativa improvável ou um número sem fim de possibilidades do narrado.

Outro aspecto inerente a essa discussão diz respeito a um dos principais temas requeridos pela literatura antuniana; também fenômeno ou aspecto caracterizador do sujeito da contemporaneidade, a solidão e o desemparo, dois estágios que o estilhaça e são, logo, condicionantes sobre a impossibilidade de realização da própria existência enquanto totalidade. Mais adiante, voltaremos a essas considerações; mas, uma vez ser esta leitura guiada pelo tema geral da posição e modos de ser / estar do sujeito na contemporaneidade compreendemos desde já que o estágio de isolamento entre os velhos e os restantes da casa se configura como uma *vulnerabilidade* do sujeito (verificada também entre todos os habitantes da casa) e a impossibilidade da comunicação eu-outro ou uma crise da alteridade, tendência ao individualismo e ao isolamento na sociedade contemporânea (cf. BAUMAN, 1998).

Se, ao menos na sociedade ocidental, o que constitui um dos paradoxos nos tempos terminais é a destituição da tradição, a obra, ao trazer o velho, signo da experiência e de um passado fundamental à compreensão do presente, em seu estágio comum, aproxima-se pelo extenso território das identidades marginalizadas, do tema de assoreamento dos valores dessa tradição enquanto *tônus* para certa manutenção de uma comunidade social assinalada pela discrepância entre as suas personagens, que, sem dúvidas, é um dos aspectos mais caros ao sistema vigente. Margarida e Hernâni são metonímias sobre o *sufocamento da tradição* pela cultura do novo. Evidentemente que, e a natureza de *entrelugar* assumida pelas duas figuras dizem mais que isso, dizem não ser possível ocultar e ignorar a tradição – ela é *forma enformante* do novo e, por mais que a disfarce, ela se apressará por aparecer. É sintomático isso, quando, a certa altura do romance, Adelaide, a empregada que tanto protege Margarida e também de idade avançada, aparece ao acaso, informalmente, “mascarada de mendiga”, entre os convidados num dos encontros da família, para certo ar de reprovação de Luís Filipe a designá-la para os presentes como uma parente velha da casa: “temo-la cá por esmola” (p.74). Isso significa dizer que, enquanto representação da tradição, a figura do velho não é utilizada pelo romancista nem como um resgate e nem como imagem de uma velhice idealizada. Não; a literatura de António Lobo Antunes não está ao serviço de resgates, tampouco produzir idealizações tacanhas; ela se reveste, isto sim, do interesse em dizer como nos encontramos enquanto processo civilizacional falido ou adiantar-nos à vista – mais ainda se no alto da nossa vaidade – o homem, enquanto ser vivo, nunca tardará ao modo de tudo e de todos, ser degenerescência; não há nada que escape à força indelével do tempo. Assim, a ancestralidade que marcaria um referencial identitário a dispor em

relação diferentes gerações é invertida como signo da decadência. O velho em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é signo de uma agonia prolongada da tradição ante a possibilidade iminente de um fim.

Noutra conjuntura, a partir da relação que Margarida mantém com o passado em Moçambique, seu rebaixamento pela família de Luís Filipe, enraizada na forma de uma tradição portuguesa colonialista e nacionalista, reúne resquícios de uma sobreposição do colonizador sobre o colonizado, ainda que, é verdade, ela não tenha mais que o vínculo de afilhada do presidente Krüger e tenha lembranças de na infância ter sido criada por aias negras, isto é, ser igualmente *filha* do colonialismo ou a que nunca terá saído de Portugal e carregue o mito da grandiosidade do seu país durante todo tempo que esteve em África. Mas se “os pretos” e o eventual “cheiro de pobre” estão entre os elementos de ojeriza dos da casa – como é repetido de diversa maneira durante o romance inclusive pela velha – se a relação entre a família de Margarida e Moçambique é intermediada por uma figura da causa de libertação na África, se o auge do contrabando está em consonância com o tempo da guerra colonial, não é suposição entre as posições já apresentadas, sublinhar determinadas linhas de força sobre a diferença e as relações de poder advindas desse passado sempre retomado pela literatura antuniana e que aqui readquire forma ainda que situado num contexto aparentemente sem relação com a história. Tal entendimento dialoga com outras observações sobre o tema da velhice na obra do escritor português; Maria Fernanda Afonso na descrição do vocábulo para o *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008) recorda que “as mulheres idosas transmitem valores decadentes na sociedade colonial estratificada” e cita como exemplo, ao qual poderíamos justapor Margarida, a mãe de Isilda em *O esplendor de Portugal* “que insiste em lamentar o convívio com Carlos, considerado pelos outros membros da família como seu neto, quando é filho do genro de uma amante africana” (p.574). Margarida tem ojeriza aos negros, ao mesmo tempo que guarda as recordações sobre o tempo de pujança capital quando conviveu com eles; no interior dessa discrepância sublinhemos apenas que a convivência “com os pretos” é o motivo suficiente para acrescentar um plano a mais na sua marginalidade familiar.

Muito provavelmente o escritor finde por, ao transitar pelo campo negativo da constituição dessa personagem, querer propor novos modos de compreensão acerca das relações entre os sujeitos a partir do estereótipo tornado normalidade. Evidente que não há espaço nesse processo para uma exaltação do passado português (como ao que parece, nunca há no restante da obra antuniana marcada por alguns romances denúncia sobre o

exercício da propaganda ideológica no tempo da guerra) e nem um contato efetivo com essa realidade em África, mas fica às vistas do leitor um sufocamento de identidades e a impossibilidade de convivência entre a diversidade das subjetividades – aquilo que se verifica, claramente, nas protorrelações colonizador-colonizado; a especificidade da questão dialoga mais abertamente com o tipo de sujeito recuperado pela guerra colonial na obra de António Lobo Antunes, o combatente, isto é, não estaríamos, de fato, numa relação colonizador-colonizado se pensarmos no combatente como um *sujeito-intermédio*, nem *em exercício do papel* de colonizador porque combatente, nem combatente porque no papel de colonizador.

Sob esse ponto de vista, ainda que este seja um romance distanciado da relação tantas vezes reiterada pela obra antuniana com esse lugar do tempo da ditadura e da guerra colonial, podemos dizer que não é permitido ao leitor negar suas presenças. Ao focalizar no declínio de um modelo social num duplo movimento, a um só tempo a desintegração do espaço e do sujeito (porque o malogro do mundo é, a um só tempo, dentro e fora dos indivíduos), a obra reitera esse passado opressor e fraticida como um dos elementos primordiais no aceleração desse processo. Além do que a repetição estereotipada constitui *numa retomada* contínua do discurso do mesmo sobre o qual se apoia as posições ideológicas sobre determinados grupos sociais. A relação se investe aqui daquelas determinações sobre as quais compreendermos por uma política do exercício de controle ou autoridade de um sujeito ou grupo sobre outro sujeito ou grupo; desse ângulo, o processo de *marginalização* a que são submetidos os velhos pode ser lido como uma prática de *classificação* do outro como forma de justificar a *imposição* sobre um determinado modo de vida. Assim, na atual conjuntura ao velho sempre tem recaído, primeiro, um discurso da invalidez, para, depois, ou condená-lo à matéria de refugio (como se verifica no romance) ou instaurar-se uma necessidade premente do controle da saúde e sua inclusão aos territórios de uma idade rejuvenescida – a invenção da categoria chamada terceira idade, pela qual responde, uma inclusão do velho nas malhas de exploração capital (cf. BEAUVOIR, 1990). Isto é, em linhas gerais o que se manifesta, é problematização sobre uma elaboração sistemática dos mecanismos de atuação do poder entre e sobre esses indivíduos na sociedade.

Decerto, a ruína da casa e do corpo como metonímias para a decadência de uma sociedade são focalizadas pelo romance ora lido ao trazer à superfície a desolação e o deslocamento dos sujeitos entre a repetição tediosa da ação e a solidão em que estão mergulhados. A impotência do velho (tema tratado pela regra do sentido comum da perda

da masculinidade noutros romances como Rui S. em *Explicação dos pássaros*, ou o tenente-coronel em *Fado alexandrino*, ou ainda João em *O manual dos inquisidores*) e figurada em *Não entres tão depressa nessa noite escura* pelas limitações a que estão condenados os avós de Maria Clara, reavivam ainda a violência simbólica e real porque passam esses que estão *expostos* à decrepitude do corpo. O velho integra o papel do refugio, peça estiolada pela força das *transformações* impostas no movimento avassalador do progresso. Perde-se da função de ser voz da tradição, como no passado, a voz que devia ser mestra para as novas gerações; neste contexto, ora se revela a função social sublinhada por Ecléa Bosi (1994), de que ao velho lhe compete lembrar e contar para os mais jovens a sua história (a repetição contínua de Margarida sobre o seu passado em Moçambique revela isso), ora mesmo essa condição é desfeita pela impossibilidade da comunicação, o elemento propiciador do não-reconhecimento social do velho. Daí, o velho cerrado em mundos que não são os desse tempo e a visão da narradora o apresenta como figura a qual não é merecida o crédito sobre aquilo que diz, quando diz. Margarida é a figuração de uma crise da capacidade do sujeito *narrar-se*; é a “tonta”, que o papel da “filha do senhor general tão importante em África, a lembrança do duque inglês nos anos da menina, a esposa do senhor general a ajoelhar diante da alteza, comovida” estão apenas no rol das histórias retocas pela empregada, que, desde sempre, lhe protege, não são narrativas trazidas como se uma voz sua na superfície dessa leva de lembranças da neta.

Da mesma maneira, a decomposição da tradição é ainda a de uma degeneração nas relações entre o antigo e o novo. O elo entre Margarida e as netas é sempre apresentado pelo distanciamento e a boa lembrança que Maria Clara recobra em suas notas é de quando pequena, ocasião em que talvez a avó tivesse outra atuação na família, lhe deixavam dormir na cama do dossel e era servida por Adelaide que trazia-lhe “chá quente com um pingo de anis”. Ou mesmo o efeito de uma memória que sempre considera o período da infância como a mais nostálgica fase da vida. A relação logo é desconstruída quando a narradora se torna adolescente. O vínculo de afeto entre as duas gerações talvez nem seja perdido de um todo – tanto que as recordações da narradora são, como dissemos, embora adversa com o avô, condicionadas por certa atmosfera afetiva para com a avó.

Talvez ainda a relação neta-avó durante a infância tenha outro sentido: pelo caso de ser aquele período quando os dois extremos das idades de certa maneira estão unidos, para recuperar a metáfora proposta pelo próprio António Lobo Antunes em “A velhice”. Porque são sujeitos à margem, a criança e o velho. Notadamente, a única ocasião que é lembrada ternamente é essa; no mais, as referências feitas a avó ao longo do romance é

estereotipada, caricatural e ridicularizada, mesmo à cena de sua morte há um movimento de canto de lábio de quem se ri da tragédia alheia: “havia agora uma padiola e bombeiros ajeitando a minha avó na padiola, a boininha rolou na alcatifa”, “se um dos tornozelos não sobrasse da manta não era a minha avó, era um pedaço de tecido ruço com qualquer coisa por baixo, transportaram-na pela saída dos fornecedores atravancada de caixotes de bebidas”, “o funeral à socapa numa aldeia espremida contra as faldas de Sintra, o padre, a minha mãe e nós, meia dúzia de jazigos, meia dúzia de camponeses à deriva entre as lápides” (p.28) – ou dada à distância como quando relembra do isolamento do avô na velhice e na cegueira: “se eu pudesse conversar com alguém e podendo conversar com alguém se eu conseguisse falar, o meu avô vestido como o chofer e o jardineiro” (p.378); “o meu avô tão sem importância que nos esquecíamos dele / eu tão sem importância que se esqueciam de mim” (p.388).

Avista-se claramente através dessa nebulosa não um mero toque de rebaixamento, mas uma ironia fina e crítica sobre o processo de objetificação dos sujeitos condicionado pela mecânica da modernização das relações sociais. A tradição, do ângulo, pelo qual olha as possíveis narrativas desse romance, encontra-se em completo estágio de esvaziamento e não há nenhuma compensação, mesmo ficcional, de reencontro com seu sentido. Se isso se passa com outros territórios literários, como os designados pela matriz africana, por exemplo, em que velho incorpora ao menos duas formas de como são representados – aquela do ancestral responsável por condicionar a união dos tempos e mesmo essa trazida pela literatura antuniana (duplicidade de representação patente ainda em literaturas como a de José Saramago – não podemos esquecer toda a força que já um senhor de idade avançada representa no romance lido na segunda parte deste estudo), não é o caso de, pela posição decadentista (e por que não realista?) assumida por literaturas como a de António Lobo Antunes. É evidente que, ao tratar desse sufocamento da tradição, o autor não deixa de trazer à luz seu contexto anterior às transformações suscitadas pela modernidade. Como dissemos, não se pode falar crise sem partir de uma possível estabilidade.

Ao se oferecer uma denúncia sobre a exclusão do velho em nome de manutenção de uma atmosfera da *normalidade e do novo*, o romance acaba por reconhecer um passado outro e não reforçar essa posição corriqueira contemporânea; ressaltamos, isso não deixa de *servir*, a grosso modo, à literatura enquanto produto integrado ao social. Se algo pode nos consolar desse aparente labirinto sem saída é uma breve fresta: a palavra. Entre a amargura de um tempo desencantado, as duas literaturas analisadas por este estudo

forneem um sopro – em José Saramago a morte como uma simples mudança verbal condicionada pela negação (estar / não estar), em Lobo Antunes (entrar / não entrar). Para tudo, o efeito sublime da arte, tal como o som desafinado e doloroso do piano a marcar o fim de tudo na obra do autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura*: “o advogado e o chofer trouxeram o piano vertical que servia de armário na garagem”, assim principia o último concerto na memória de Maria Clara sobre a avó; “carregava-se numa tecla branca, não importa qual, e nada, carregava-se numa tecla preta e uma dorzinha chocha, a minha avó a ensaiar um arpejo e conseguir uma guinada de cólica em que se despenhavam parafusos”, o desgarrador concerto da existência, “– Prefiro este piano Amélia repara na delicadeza do som” (p.434). Margarida irmana-se com outros seres do universo antuniano; basta lembrar que em *Explicação dos pássaros*, por exemplo, a avó de Rui S. ao morrer brada para ser enterrada no piano. Duas imagens que se mostram como uma metáfora sobre a marcação dissonante entre a vida, sua pungência no passado e a impossibilidade de um retorno e expansão ou ainda aquela fusão homem-objeto sobre a qual comentávamos no primeiro capítulo desta terceira parte do estudo, ainda que, a relação é de natureza de uma afetividade homem-coisa.

Há, na altura próxima do desfecho do romance, a criação de uma voz a imitar um relato confessional de Margarida. Aliás, se tivermos atenção, compreenderemos que a sofisticação desse romance sustentado pela impossibilidade de narrar ou uma *crise do narrar* se mantém por um processo criativo que denominaríamos *bricoleur*: há uma narrativa-dorsal e sobreposta a ela uma leva de pequenas narrações que ora seguem os moldes da principal pela confirmação ou negação, exercendo um fundo reinventor da principal, na forma e na cor. O romancista exercita, assim, a fórmula da sobreposição destinada a, além de traduzir pela forma o tema disposto no romance, “desarrumar a percepção do leitor, mostrando-lhe, afinal, a impossibilidade de ancorar a polissemia fundamental do *ver* a um determinado sentido” (CARVALHO, 2014, p.212). Todas as personagens principais, em algum momento, breve ou amplamente, como vimos observado, assumem vozes inventadas pela narradora. É de notar que são vozes tomada pela voz que narra porque a sonoridade verbal é sempre a mesma. O relato da avó de Maria Clara à medida que reafirma alguns momentos sobre sua vida e seus devaneios sobre o passado recontados pela neta nos permite alinhar mais algumas das interpretações sobre essa personagem no romance como sobre a perda do lugar principal na família e suas dificuldades de integração nesse *novo* mundo – o que podemos designar como uma cisão entre tempos.

de que vendi as auréolas e os corações de prata tal como vendi os palmitos, as pérolas do forro e o manto da Virgem, arrisquei no dez e anunciaram o onze, se o senhor general fosse vivo ordenava que fosse o dez, o onze era o dez, seria o dez, era o dez, entregavam-me o dinheiro e a moradia como dantes, as escrivainhas, a música, as criadas de pé se eu entrasse (p.462)

também chamam-me velha, chamam-me espantalho, chamam-me palhaço não é a trepadeira palavra, conheço a trepadeira desde antes de vocês nascerem, foi a esposa do senhor general que a plantou de forma que a trepadeira não, só não queria que fôssemos mendigos, conheci o presidente Krüger, conheci um duque, se o teu pai trabalhasse a sério, numa empresa, numa firma, no Estado, em vez de perder tardes a conversar com pretos recompunha o oratório, comprava túnicas de seda e acrescentava-lhes (p.463)

agora que deixámos de ser pobres mandava a minha filha e as minhas netas vestirem-se como deve ser, ordenava à Adelaide que me expulsasse os pretos e sentava-me no terraço na cadeira de vime que sempre me pertenceu, com a minha estola de raposa e as jóias que dizem ser falsas e não são, a receber as visitas perdoando-lhes (p.463)

A consciência do desajuste entre a imagem do passado e a imagem do presente se entrecruza de maneira simbólica nesses excertos e revelam uma ambição desmedida pela ânsia de mandar. Todo o escoamento dos bens com a jogatina – e nada escapa, nem mesmo um casal de gansos da propriedade – é produzido nessa ânsia. Logo, por mais doloroso que se mostre o processo de abandono ou de decrepitude do homem, nada pode se deixar levar pela simples imagem do receio de não sentir dor (e rir-se da miséria alheia) é que noutra condição, naquela compreendida como *normal*, Margarida também seria capaz do mesmo gesto de desprezo praticado pelos mais novos da casa. Não há espaço algum para piedade, o homem terá sempre a coragem de explorar do homem. Pode ser que todos os ângulos perscrutados sobre essa figura sejam apenas surtos interpretativos e o sentido pensado não revele o que verdadeiramente é o velho no romance ora lido, mas não podemos deixar de compreender sua figura como a de degeneração não apenas de uma sociedade mas da própria condição humana. A degenerescência do sujeito dá-se pela incapacidade de ver o outro (olhemos para o avô cego); que é esta uma raça sem glórias por se orgulhar, apenas fechada nos próprios interesses de não *ficar entregue à* miséria material enquanto padece a um existir sem brilho ou a uma condição trágica da existência. Ao julgar-se sobre o passado (e toda obra de António Lobo Antunes como um *continuum* se constrói por essa *problemática*) o sujeito procura-se enquanto *eu* ou sobre seu lugar no mundo.

Margarida, não por uma experiência gravosa, mas pelo exilamento da idade se confirma como *a* que perdeu o lugar que detinha (“*sentava-me no terraço na cadeira de vime que sempre me pertenceu*”) e, por isso, também o mundo se revela como uma aldeia sem-sentido. Ela pode irmanar-se àqueles carregados de passado, mas presos num presente repetitivo e sem sentido. Encarna o medo que corrói a propriedade de Estoril – “*só não queria que fôssemos mendigos, só não queria habitar uma vivenda defunta que a cada dia mergulha mais na terra e cujas portas oscilam toda a noite nos gonzos a bater*” – ou o medo do sujeito num mundo cada vez mais materialista e capital; metida num engano profundo pelo poder da sorte e pela ânsia do dinheiro, é aquela de *espiritualidade abalada*, como havemos de notar no entrelaçamento discursivo que chamaríamos de profano, situando a personagem numa redoma cujo apego com o sagrado / transcendente se confunde com o apego ao cassino – “*graças a Deus ainda posso ajudar-vos e por conseguinte deixa-me em paz pequena, não o oratório no doze, Santa Teresa no doze, Santa Isabel no oito, São Miguel Arcanjo vinte e um*” (p.462).

Tudo se perde na banca de jogo do cassino, “a casa a despovoar-se sempre que a furgoneta do Casino estacionava no protão, o meu pai entrincheirado no escritório, a minha mãe a argumentar no alpendre vendo deslizar para a rua mármore e estatueta e a minha a avó”: “gargantilhas de safiras, o faqueiro de prata, o piano de cauda, as porcelanas francesas”, “sem mencionar as aguarelas do senhor general, o bengaleiro de mogno e as terrinas de Macau” (p.434). Essa compulsão pelo jogo parece adquirir sentido na obra do escritor português como elemento compensatório à solidão sofrida pelos sujeitos e não mero passatempo, em grande parte das situações é um acelerador da degradação; a partir das observações sobre esse tópico feitas por Agripina Carriço Vieira para o *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008), é com essa conotação que o tema se manifesta em *Eu Hei-de amar uma pedra* em que o genro de Pimpolho, “apesar de não ter dinheiro, insiste em continuar a frequentar o casino onde deixa o pouco que tem, assim com *as jóias da [mulher]*” e em *Boa tarde às coisas aqui em baixo* “Fábio, o engenheiro tio de Selma, deixa a filha sem qualquer recurso porque gastou, hipotecou e perdeu tudo *na voragem abismal da roleta*” (p. 331, grifos da autora). Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* o tópico se expande na roleta dos sentidos constituintes da economia do romance. Por anunciar um processo de recrescência do núcleo familiar, por exemplo, a indumentária descida pelos eixos do cassino só serve ao gosto dos que vivem do negócio – além do cassino, o senhor dos empenhos (é bem verdade que são indiciadores de outras questões como a traição – lembremos do desaparecimento da

pulseira de três corações). Em grande parte dos apertos financeiros para alimento do vício é Adelaide quem socorre Margarida – por exemplo, quando a velha dá por falta do colar de pérolas, é a empregada quem faz o resgate da peça junto à loja de penhores, ação que, entre outros mimos e a não dispensa dela no auge da crise financeira da família, leva a narradora a suspeitar sobre uma série de interesses escusos guardados entre Adelaide, Amélia, Luís Filipe e Margarida.

4. Adelaide é o centro

Há muitas perguntas pertinentes sobre o segredo maior de *Não entres tão depressa nessa noite escura*: o passado *indefinido* da origem de Luís Filipe que, para o bom de um romance, em que tudo pode ter acontecido ou ser apenas produzido pela imaginação criativa de Maria Clara diante de um feixe de recordações sobre a família, nada é revelado ao leitor. Algumas dessas indagações chegam a constituir um *incipit* para as *ficções possíveis* presentes de maneira diversa como se uma abertura de suspeitas sobre a própria *investigação* da narradora e que são levantadas em momentos diversos; embora, suborne para si todas as vozes, todas as possibilidades se aninham mais ou menos em torno de uma linha narrativa: o tom monologal da narrativa é de o de quem tudo perscruta, como se buscasse, num retorno, outros elementos que tenham sido perdidos ou estão *em vias* de cair no esquecimento, afinal, todo exercício de retorno ao passado passa pela fixação, silenciamento e revisão do acontecido.

Por exemplo, é no auge da crise financeira porque passa essa família de Estoril que todos os empregados vão, um a um, sendo dispensados exceto Adelaide, por quê? (“quando o cofrezito se abriu o meu pai ajudou a Adelaide a apanhar o prego” ... “a entregar porcarias à Adelaide e a fechar-se no escritório, deu-me a ideia de que minha mãe se assoava de cabeça encostada à vidraça” ... “a minha avó segurou a boininha com um alfinete, verificou a bolsa e partiu para o Casino no trotezito de arame” ... –Porque não despede a Adelaide mãe?”, p.162) Por que o zelo excessivo da empregada com Margarida? E, por extensão, com Luís Filipe? Adelaide é mãe de Luís Filipe ou ele depois de “entregue a um asilo ou a amas de leite” foi adotado pelo professor e a inválida e Adelaide, mesmo empregada noutra casa (em Alcabideche, Birre ou Alcoitão – Alcoitão, situa por fim, Maria Clara, p.104, p.115 e p.117), foi quem, de fato, teve condições de criá-lo? Que outra relação de parentesco poderia ter com Luís Filipe? Há muitas vozes de espreita sobre o tema ao longo do romance, como a de Amélia, quem flagra à escuridão da madrugada Luís Filipe com Adelaide numa conversa a qual o leitor não tem acesso: “nunca compreendi a razão de tomares conta da Adelaide Luís Filipe mesmo depois do falecimento da mamã conforme não compreendo a razão de te opores a que eu a mande embora” (p.487).

Todas essas questões são colocadas pelo romance, mas não alcançam, em nenhum momento, uma resposta objetiva ou consistente que seja; a que alcançarmos aqui é

produto de uma relação entre as peças soltas do romance, e, como se um castelo de cartas, não tem a estabilidade que teria outras reflexões construídas sobre um romance cujo princípio da certeza não se encontre em via tão diversa como em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. No território das possibilidades pode-se intuir vias diversas, a que alcançarmos busca ser, como fizemos sobre Luís Filipe e Margarida, uma melhor definição sobre a personagem ora analisada e o que significa enquanto figuração sobre sujeito na contemporaneidade.

Para além dessas perguntas sugeridas pela própria tessitura do romance, poderíamos ainda acrescentar outras de carácter intra-e-extratextual: o que significariam certos encontros às escondidas entre Luís Filipe e ela? (“– É o meu pai que te dá o dinheiro não é Adelaide? / a visitá-la sem que a minha mãe sonhasse e esconder-lho na roupa, tenho certeza que pedia comida diferentes para a Adelaide, uma enxerga melhor”, p.48) Que relações podem haver no triângulo Margarida-Amélia-Luís Filipe? De que *oásis* ela extrai o dinheiro para pagar a penhora de algumas joias de Margarida (só das esmolas que pede em Tamariz)? Por que, num cenário de decadentismo de certo núcleo burguês, o escritor faz questão de preservar a personagem entre as figuras principais do romance? Enquanto *modo de figuração do sujeito* quais sentidos podem *fornecer* uma personagem que, mesmo não citada como uma das que integram o núcleo do romance, tem, estando em toda parte, uma posição espectral e especular?

Antes de tudo, é preciso compreender que o universo literário antuniano é marcado pela *discrepância* manifestada dentro e fora dos indivíduos. É essa discrepância outro elemento do notório interesse do autor português em buscar esquadrihar uma psicologia do homem ou a mentalidade de seu tempo. Essa noção é observada, por exemplo, por duas vias possíveis: no âmbito interior da própria personagem (no caso aqui, Maria Clara, a *consciência* do romance) quando se imagina desigual a si e ao outro; e fora, quando é a figura narradora que exerce um *modo* de julgamento sobre o sujeito. Bem, não há inovação sofisticada nisso, porque, já a literatura realista (e mais ainda a posterior aos anos 1920 quando do advento do *romance psicológico*), por exemplo, praticou a largo esse *modelo de representação*, assinalado por uma *incongruência* entre o indivíduo e o mundo. Mas, o que se destaca desse estágio de discrepância é, primeiro, algo de matriz realista, no sentido de fazer parecer, por assim dizer, o sujeito da ficção com o sujeito fora da ficção, rompendo com o possível apagamento entre a ideia de personagem e pessoa sobre qual findamos por tocar noutra ocasião deste estudo, segundo, apresentar pelo melhor ângulo possível esse estágio uma só vez psíquico e social do

sujeito. Nesse catálogo de seres *errantes* haverá poucas personagens que não são acometidas por uma dor de existir ou tenha mesmo pela existência, como Rui S. de *Explicação dos pássaros*, uma sensação de culpa; em alguns casos, passam todo tempo em busca de superar esse estágio, seja de que maneira for, como Luís Filipe a ocupar-se todo das tarefas do trabalho, ou mesmo Margarida determinada em ganhar no jogo e reivindicar seu lugar na casa. Não há nesse percurso nenhuma postura da superação como uma pedagogia do viver, nem isso tem sido preocupação do romance contemporâneo; em grande parte o que fazem esses seres é dissimular seus mundos ou se tornarem *revoltados*, amargurados com uma realidade em que não oferece aquilo que sonhavam ser ou ter. Num mundo de aparências, não é surpresa que eles consigam se dar melhor se seguirem à maneira da primeira linha. A criação ficcional de António Lobo Antunes não pondera poupar seus indivíduos do deserto ou dos paradoxos dos tempos terminais.

Ou, para lembrar as reflexões de Anatol Rosenfeld (1996), é tarefa do romancista desse tempo desconstruir a realidade como expressão harmônica bem como a ideia de que apenas o sujeito é sua expressão deslocada e mais problemática; não há um lado mais idílico da existência e expor a realidade como uma natureza irregular é dizer que ela não é um porto seguro no qual os sujeitos possam repousar em nome da sua unidade porque agora é percebida pelo que são os sujeitos, diversa, maleável e transitória. O mundo caduca e não há grandes possibilidades de autoinvenção como passou a ser fato desde a constituição da arte do romance, o que logo nos vem lembrar o Dom Quixote de Cervantes, a Madame Bovary de Flaubert ou a Luísa de Eça de Queirós, com um adendo sobre uma compreensão de que, mesmo sendo capazes de se autoinventarem, sucumbiram em seus próprios mundos de invenções vaidosas e não alcançaram *um retorno* sobre sua posição no lugar que ocupavam. Quando estivermos, de fato, ante Maria Clara, essa perspicaz escrevente de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, poderemos voltar à possibilidade da autoinvenção como prerrogativa para não ruir enquanto *existência*.

Agora, uma vez, citarmos entre os romances fundamentais para a literatura ocidental um que construiu a singular figura da empregada-cuidadora da dona da casa como a figura principal, capaz de instaurar, por completo a desordem num mundo de aparência – a mesquinha Juliana, que ao descobrir o segredo dos amantes Luísa e Basílio, conduz um intenso processo de chantagem até tirar todo o lucro possível para abafar a situação e mesmo assim introduzir a ruína da família – tenhamos a liberdade para compreender Adelaide como uma remanescente do tipo criado na literatura portuguesa por Eça de Queirós. É evidente que, ao contrário da personagem do romance oitocentista,

não é possível estabelecer um elo mais profundo ou plenamente acabado o suficiente para ser sustentável porque sequer estamos diante de um *tipo* no romance contemporâneo e ainda Adelaide se mostra bem mais articulada sobre seus interesses que Juliana; esta é expansiva, muito tocada por uma psicologia abalada, quase incivilizada quando carcomida pelos vermes da ambição de *querer sempre mais*, enquanto Adelaide parece estar sempre à sombra porque tem consigo certo reconhecimento de sua inferioridade na casa. Dito de outra maneira, parece que ela se assina com o nome do sujeito obediente porque guarda pelos seus superiores um respeito profundo – e aqui não estaríamos diante de alguém que se reconhece em sua inferioridade, mas aquele que demonstra uma lealdade assumida, de algum modo, por um acordo entre ela e os patrões.

É esse elo dissimulado no romance que faz Maria Clara, diante da incerteza de dois passados, o do pai e agora o da empregada, concentrar suas dúvidas sobre a origem de Luís Filipe e vinculá-las à existência de Adelaide; e isso num passado ao qual o único acesso é a imaginação a partir das relações estabelecidas entre os documentos, os objetos encontrados no sótão em Estoril (“dúzias de cadernos com páginas escritas numa caligrafia antiga”, p.33; “páginas escritas e o nome do meu pai no endereço, um medalhão de esmalte a mostrar um rapazinho de óculos com uma semelhança inesperada comigo”, p.34) e as lembranças sobre o dia-a-dia na casa; numa família pouco dada ao diálogo como essa, cada sujeito está muito fechado em seu próprio mundo o que só reforça a impossibilidade de se ter as *informações devidas* sobre o outro. É fundamental observar ainda que, todas as perguntas feitas por Maria Clara quando criança se revestem de uma interdição, o que certamente lhe favorece desde nova a capacidade de fabulação como forma de explicação sobre as coisas. E é ainda quando criança que Adelaide fala à narradora sobre o passado ao lado de Margarida, a quem sempre tratou desde cedo por “menina”: “uma manhã chamou-me de parte e mostrou o tesouro de uma moldura quebrada com elas duas novíssimas, ou o que a empregada jurava serem as duas, dissolvidas numa mancha castanha” (p.23). Esse registro de infância compreende uma terceira linha possível para compreendermos a proximidade de Adelaide com o reduto de Estoril, além daquela de ser ela a mãe de Luís Filipe a partir de um relacionamento extraconjugal com o professor de Alcoitão suspeita que se aproxima daquela de ser a mãe de Maria Clara fruto de uma relação patrão-empregada ocultada pela família e justificando assim, as duas possibilidades, num trato assumido em algum lugar do passado a fim de garantir a proximidade entre mãe e filho ou mãe e filha.

Aliás, seja como for, a relação de parentesco (“– Uma parente não reparem temo-la cá por esmola”, p.74), parece a única justificativa viável nas suspeitas da narradora para a permanência da criada na casa: “A Adelaide com o Luís Filipe ao colo” (p.38) – recorda por vezes diversas a fotografia; “– O meu pai é teu filho Adelaide?” (p.59); “(se não foi a Adelaide a criá-lo quem o criou então?)” (p.88), pergunta-se. Mas muito antes há outra pergunta que põe em vista a terceira linha de possibilidades, “– O pai do meu pai é o teu pai Adelaide?” (p.58). O romance joga com o suspense ao colocar o leitor atravessado por continuado eco de repetições, a mesma frase reescrita de maneira diversa, típico de um texto que é também experimental, mas a causar, toda vez quando dita, uma nova interpretação sobre o acontecido.

Apesar de na casa “o único trabalho era acompanhar a minha avó, protegê-la, ajudá-la” (p.49) (“porque não tenho uma estola, ou uma boina ou anéis, tomo conta da menina, acompanho-a ao Casino, aos sábados sentamo-nos as duas na esplanada da praia” p.360; “antes que os pássaros a bicassem como bicaram o broche a que faltavam esmeraldas e os anéis a que faltavam rubis e o levassem consigo, amparar a menina a quem de quando em quando as pernas faltavam sem que se desse conta” p.368), do que mais Adelaide é acusada é por ajudar a manter e logo incentivar o gosto de Margarida pela jogatina – “emprestava dinheiro à minha avó, seguia-a até à palmeira do Casino, preocupadíssima, agachava-se atrás dos automóveis, a fazer-se descontraída, para acompanhar a casa”, “tentava resgatar-lhe as pérolas no balcão gradeado em troca do fio de ouro que tinha / – Tome o fio de sinal que eu escrevo para a terra e os meus sobrinhos mandam-me o resto é o colar da menina Margarida se a conhecesse há vinte anos entendia” (p.23); “não tens vergonha de a ajudar no vício Adelaide, de a obrigares a empenhar o colar” (p.25). A relação entre as duas personagens ocupa boa parte de suas vidas; desde as fotografias delas encontradas por Maria Clara no sótão até a suspeita de que quando da morte de Margarida ela ia frequentemente ao cemitério: “depois de andar pelo jardim a arrancar goivos, víamo-la numa paragem do autocarro com o guarda-chuva da menina aberto, não a proteger-se do outono mas a cobrir uma pessoa que não havia” (p.29). É, portanto, pela repetição mecanizada dos gestos que o leitor tem acesso, assim como sobre o perfil das outras personagens, à dedicação dela pela avó de Maria Clara: “ajudava a minha avó a domesticar o cabelo com o pente de cabo de prata substituído por um pedaço de pau” (p.27); “a minha avó de regresso do Casino e a Adelaide à sua espera com tisanas e xaires” (p.127). A repetição dos gestos e a presença na casa mesmo depois da despesa dos empregados coloca a personagem além da condição funcional na

propriedade de Estoril; sim, porque, a “certa proteção” dos da casa por Adelaide ultrapassa o limite de cordialidade patrão-empregado e a coloca na posição de agregada da família. Esse lugar também exerce importante função sobre a atuação dessa figura no âmbito de sua posição-sujeito e, claro, para a construção do romance e seus propósitos.

Mas, voltemos uma vez mais ao jogo das possibilidades de seu envolvimento com Luís Filipe porque ganha novos adereços se formos lembrar de quando nos referíamos à chegada dessa personagem ao Estoril. Nessa ocasião, Adelaide já trabalhava para a família, mas, num gesto de pura ironia, o romance tenta escamotear uma possibilidade acabada para se manter em suspenso qualquer certeza absoluta sobre os acontecimentos. Não havemos de esquecer de uma fala da empregada como se Euricléia (o próprio romance sugere essa relação), a antiga ama de Ulisses na *Odisseia* a reconhecê-lo quando do seu retorno a Ítaca: “– Sei quem tu és sei quem tu és vai-te embora”, para logo no movimento seguinte “na janela do quarto da costura uma mulher a segurar uma toalha / um punho de camisa / e imaginando ladrões, tabuleiros de calças, de lenços, de vestidos, a boca que vai gritar, não grita, chama outra mulher / a Adelaide? / a Adelaide não / a Adelaide / a Adelaide não Maria Clara, vamos guardar as surpresas como no teatro, uma criada ainda nova a avaliar-lhe as maneiras / fornecedor, moço do talho, o fiscal da luz” (p.188). Isto é, tudo indica que Luís Filipe chega ao Estoril como mais um empregado da propriedade; antes, tem um passado com Adelaide e agora não há como negar o caso, e seu envolvimento com Amélia reafirma-se como se a parte num plano individual (só dele, ou ainda de Adelaide?). Isso justificaria a presença nunca perdida da natureza de pobre tantas vezes repetida pela narradora. Notemos, ainda nessa altura de chegada ao Estoril, para numa das visitas de apresentação da casa de três pisos e a propriedade da quinta chegarmos a uma cena de *voyeurismo* descrita por Maria Clara onde se confundem a possível relação amorosa entre as duas mulheres (Amélia-Adelaide) com o novo funcionário e novamente certa *sombra* do passado: “a Adelaide ou a rapariga [Amélia?] que o espreitava aos domingos na tenda dos refrescos sem coragem de se aproximar, de falar-lhe, a rapariga ou a Adelaide não se interessando por ele, a impressão de ao mesmo tempo a reconhecer no passado e lhe ser estranha agora” (p.194). A Adelaide, logo se vê, é peça chave de toda a trama; nela, guardam-se todos os segredos aos quais Maria Clara, apenas por documentos e fotografias jamais pode alcançar. Se ela não, também o leitor.

Fica-nos a compreensão de que a empregada foi introduzida na casa de Estoril desde pequena, nascida muito provavelmente da relação escusa de alguém da família com outro empregado como parece ser recorrente aí esse tipo de envolvimento: Amélia

envolve-se com Luís Filipe então empregado, mas depois de casados e quando lhe vem as suspeitas de que ele tem uma mulher fora do casamento, o trai com o chofer; a filha Ana Maria também é suspeita de se envolver com esse mesmo chofer; no passado distante, o pai de Hernâni teria sido assassinado por causa também do envolvimento extraconjugal com alguma empregada da casa; e, por fim, é o próprio Hernâni que a certa altura do romance revela ser pai de outra filha além de Amélia – “tive outra filha em tempos, outra filha” (p.383). Embora a traição seja um tema *quase-raiz* do próprio romance, em António Lobo Antunes sua compreensão parece estar ao serviço quase sempre de suplantar sexualidades reprimidas, meio de fuga contra a instituição até então sempre apresentada como a mais sólida da sociedade burguesa, o casamento. Apresenta-se ainda como primeira forma de desmantelamento da hipocrisia, ou uma das primeiras matrizes da degenerescência das relações tradicionais. E, por fim, seu predomínio é o de uma concepção negativa sobre o amor e sobretudo uma ruptura com o padrão do amor enquanto polo constitutivo da identidade feminina, conforme o modelo da tradição parece haver delegado à mulher, como pensa Gilles Lipovetsky em *A terceira mulher* (2000). E há muito dessas situações *rupturas* na obra do escritor português.

Como em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, romances como *Explicação dos pássaros*, *Auto dos danados*, *Fado alexandrino*, *Tratado das paixões da alma* refletem sobre o amor em casamentos frustrados ou falhados, uniões interesseiras ou por convenção; as relações que mais dirimem, de fato, alguma força discrepante e alcançam o pulso de *verdadeiras* são aquelas que se alimentam de um desejo carnal como é caso nas relações extraconjugais e as que disformam o padrão heterossexual. Assim, em *Fado alexandrino*, talvez o romance mais repleto de relações amorosas, por exemplo, é fácil citar, na mesma direção do que vimos dizendo, o caso do soldado Abílio com a agregada Odete e dele, um bissexual, com o pintor, do pintor com o amigo senegalês Désiré, do tenente-coronel com a empregada. Ou em *Que farei quando tudo arde?* – a tia de Carlos que se excita ao dar-lhe banho e chega engravidar dele e o envolvimento da primeira relação de Paulo e um travesti.

Sobre isso é possível dizer ainda de uma resignificação geral sobre o ideia moral de família num contexto em que essa corresponde à pluralidade de relacionamento dos indivíduos; para recuperar o termo que temos visto ao longo deste texto e que merece uma dilatação sobre o seu uso, não seria isso necessariamente a exposição sobre uma *crise* dos princípios morais e da tradição; se enxergamos apenas por esse ângulo corremos o risco de incluir a literatura antuniana – e outras, também a de José Saramago – num rol

de documentos em defesa a essa moral desde sempre carcomida pela hipocrisia, quando na verdade a essência da questão passa por outro ângulo. A literatura enquanto instituição que reflete sobre os fluxos das transformações sociais e dos indivíduos nunca está omissa em revelar sobre novas maneiras de ser e estar no mundo, é seu grande salto. Não é apenas *mostrar* sobre uma ruptura acerca da família tradicional enquanto modelo falido e com ele as obrigações determinadas dos indivíduos – por exemplo o que é obrigação do pai, da mãe e dos filhos e o que não é mais ou o declínio da estreita relação entre religião e família – mas a necessidade de incluir novas formas oriundas da ruptura com os modelos estabelecidos, o que, necessariamente não significa pesar quais dos dois lados são fundamentais sobre uma ordem social. Faz sentido, então, a constante repetição de um discurso que não é somente o da crise, nem valorativo, mas proveniente das outras vozes viabilizadas pelas novas experiências advindas na correnteza das diversidades na contemporaneidade.

Pertencente ao limiar de uma geração bem anterior à de Maria Clara, Adelaide pode ser vista como *produto* de um período de complexa relação entre classes, uma vez notarmos que em António Lobo Antunes essa questão se manifesta como mais um tópico constitutivo na problematização sobre o sujeito contemporâneo – questão que, uma vez mais tem raiz na história social de Portugal. No romance, essa determinante se apresenta marcada pelo traço caricatural, como se fosse intenção *narrativa* certo deboche anarquista sobre os aspectos deterministas na caracterização ou definição do humano, isto é, também a ideia de classe social como uniformização dos sujeitos não tem lugar na literatura antuniana por um princípio aparentemente simples: retira do indivíduo sua singularidade. Mas, não se trata de remover o sujeito de uma vida social e, sim, dizer sobre sua desidentificação. Em *Todos os nomes*, de José Saramago, notamos a denúncia da uniformidade através do funcionamento de um projeto manipulador para inclusão do homem entre o mesmo dogma dos objetos – ou uma objetificação do eu – em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o que prevalece é o tom zombeteiro que não tem outro interesse que ser um desmantelamento da determinação pelo material discursivo.

Assim, todo exibicionismo de classe que julga ter as personagens antunianas, sobretudo aquelas situadas num estrato de alta sociedade, por exemplo, que fazem de tudo para ressaltar sua convicção de estar na posição que estão, tem suas *definições* interpretadas pela voz narrativa como uma ilusão revestida de ridículo, conforme pontua Eunice Cabral sobre o tópico para o *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*: “crendo-se única e distinta, a personagem, tipificada do ponto de vista da sua pertença a

uma classe social, revela-se, afinal, previsível e insignificante na sua banalidade” (2008, p.132). Estão, portanto, *animadas* por um efeito: o esgotamento da ideia de valor como essência do sujeito. E isso se manifesta de maneira mais sistemática entre as personagens de estrato mais abastado, como se num claro rebaixamento de sua posição, fenômeno muito comum na literatura saramaguiana, sobretudo, com as figuras ditas de uma história oficial. Assim é que a convicção de um sujeito da alta burguesia se perde em Luís Filipe, por exemplo, pela repetição constante sobre o uso das meias com listras e do inacabável cheiro de pobre perdido sequer com as lavagens com creolina do quarto onde dorme. Ou ainda o epíteto de “velha tonta”, o uso das joias falsas e da vestimenta ridícula de Margarida.

No caso de Adelaide, e não estamos mais diante de uma personagem situada numa alta classe, ou seja, o sarcasmo da narrativa antuniana é com o indivíduo que, independente da classe a que pertença, pode sempre ser tomado pelo espírito de grandiosidade, ela é vista por Maria Clara sempre com desprezo; compara-a constantemente à imagem da avó – “dois espantalhos trôpegos no saibro do jardim, o da frente com as jóias falsas, o segundo a estender-lhe o guarda-chuva” (p.49). E se desde sempre figurou como uma dama de companhia para Margarida, conforme registram as fotografias e as anotações de Maria Clara – “a Adelaide a servir à minha avó os melhores pedaços de frango e a couve-flor mais branca” (p.82), “a Adelaide afastava a travessa da minha avó e aproximava-se de nós”, “a Adelaide e a minha avó a provarem geleia às escondidas, abriam latas de conservas, de azeitonas, de nozes” (p.83), “a Adelaide continuava a segui-la do portão orgulhosa da elegância das jóias falsas e da bolsa de retrós, aposto que as compravam por tuta e meia nos senegaleses da paragem de autocarro” (p.86) – as outras descrições sobre sua condição social estão associadas às constantes visitas a Alcoitão, onde supostamente se envolve sexualmente com o professor. Em determinado momento do romance, alcançamos o que vem a ser sua voz sobre Adelaide em adolescente – “*e ela sem ligar ao dinheiro mas se não o dinheiro qual a razão de visitar-me no anexo da escola*”, “*se lhe oferecia um cachecol ou uma garrafinha de essência recusava, devia ter cachecóis e garrafinhas de essência só que mais caras e mais luxo na casa onde descobri que trabalhava, écharpes de seda, águas de colónia francesas*”, “*qual o motivo de visitar-me aos domingos, se não fosse casado, se o reumático da minha mulher melhorasse ... quantas vezes espreitei a moradia dos patrões na esperança de encontrá-la*” (p.81) – e quando da gravidez: “como terá disfarçado a gravidez durante tantos meses, que desculpa para sair de casa no parto, o pai

do meu pai entre mapas e ditados no anexo da escola”, “a Adelaide de pé à sua frente a apertar a chave na mão, a travessa viajava em silêncio de lugar em lugar, quando a Adelaide estendia ao meu pai a expressão dela impassível, o meu pai impassível, a minha mãe impassível” (p.80). Como uma denúncia da aparência enquanto elemento corriqueiro e vazio, parece que a única coisa a servir na significação dos sujeitos são os sinais interiores – e, uma vez em contato com essa interioridade, o que se descobre é o indivíduo de mente reduzida, o que não contribui, sob nenhum aspecto, para uma salvação do *eu*.

Agora, mais que o lugar de pertença e a desmistificação da classe como elemento determinante para a constituição do sujeito, interessa ainda compreender as relações de convivência social, isto é, os elos interpessoais, ou interclasses mantidos pela personagem, sobretudo aqueles traços que melhor esclarecem um perfil de sua figura no romance. É evidente que Adelaide, como suspeitamos, se distancia de uma mera relação patrão-empregado e o porquê disso encontra-se noutras características que a razão ocultada para sua não-demissão e o tempo que vive na propriedade do Estoril. A compreensão sobre seu papel tende a de sujeito constituído por uma ambiguidade: mesmo que não reconhecida membro da família, não é alguém distante o suficiente para condená-la à miséria. Essa condição ambígua é que possibilita o trânsito dessa personagem entre dois núcleos históricos de classes sociais nomeadamente distintas: ora ela se relaciona com a família de Alcoitão, projetada como um núcleo pobre do romance, e com a família com a qual vive no Estoril ou núcleo de posses da obra. Daí um reforço sobre sua condição de agregada. Isto é, o agregado é aquele tem, explora e articula duas ou mais esferas sociais distintas. Trata-se de um indivíduo pobre e livre levado à necessidade de viver à sombra do patrão por algum contrato verbal de submissão; é o que sobrevive sem contestar diretamente a hierarquia tradicional e, uma vez, imobilizado por esse *status*, a única possibilidade de revidar sua posição se dá pela construção da confiança pelos da casa até poder dirimir o seus rumos e alcançar seus interesses quando motivados pelo interesse de ruptura com esse lugar de subserviência; em parte não age sozinho, sempre lhe acompanha uma *mente inteligente* capaz de lhe despertar da necessidade de pensar sobre seu lugar de submisso e possivelmente elaborar estratégias de revide; esse indivíduo outro, conhece muito o pensamento senhorial e faz uso dele em seu favor. De todo modo, a figura do agregado está marcada por uma condição de peça *entre*.

Nesse sentido, notemos, com qual figura, melhor se relaciona Adelaide, se não é como quem, de fato, mantém a posse da casa, Margarida; também não é o caso de a avó de Maria Clara desempenhar o que em outra época seria o papel da matriarca, por todas

as condições que abordamos sobre essa personagem, embora não devamos desprezar que, muito antes de Amélia e de Luís Filipe, a posse da propriedade passa pelas mãos de Margarida (reveja o lugar que ela desempenha quando uma única vez ganha no cassino). Sua relação com “a menina” esconde, como aponta, algum interesse que não pode passar despercebido ao leitor e o professor de Alcoitão logo se mostra com o *cérebro mentor* de Adelaide – “que há-de vingar o rei” (p.512). Por essa leitura, o grande determinante da personalidade dessa figura, apesar de não estarmos lidando com tipos, é de alguém que cultiva subterraneamente a dissimulação como instrumento de ascensão social. Desse modo, António Lobo Antunes recupera, a partir do motor do aparente, a hipocrisia, conforme figura em tantas outras situações de sua obra romanesca, e revela outro elemento, se não primordial, mas cada vez mais comum nas relações sociais intermediadas pelo avanço do capital, a dissimulação que deixa de ser fingimento para ser uma habilidade, um embuste e um motivo particular determinante da ordem social. É evidente que esse modo de ver não deixa de se vestir da mesma roupa da ironia com que se veste outros aspectos de sua literatura já deflagrados no desenvolvimento deste estudo. E, antes de expor ou *produzir* uma análise da conjuntura social, o escritor parece querer propor, pelo papel definidor da arte literária, o de ser criação, que o leitor vivencie essas situações a fim de experienciar o fracasso do projeto civilizacional que vimos construindo como o grande empreendimento humano desde o aparecimento da razão – sempre chegamos a esse lugar fundamental e caracterizador da prosa romanesca de António Lobo Antunes

O agregado, entretanto, se apresenta como um tipo muito comum nos países de ascendência colonial e por isso integra em grande quantidade a produção romanesca da literatura brasileira, sobretudo, a partir de Machado de Assis, quando incorpora, muitas vezes, o papel de figura *decisória* na trama da narrativa. Nesse caso, o agregado é uma figura que está num contexto de diferença de classes, em que o poder da posse pertence a uma pequena parcela cuja base constitutiva está fundada na tradição, isto é, a estrutura do poder se constitui pela hierarquia repartida de pai para filho. Assim, as relações de submissão entre patrão e empregado sempre tiveram na colônia um território muito fértil para sua constituição, sobretudo quando do fim da escravatura, que muitos negros sem um destino certo e sem condições de se manterem preferem continuar sob o mando do patrão em troca do básico para a existência; noutra ocasião histórica, é a relação entre classes que leva o menos abastado à essa condição de subjugado, motivado agora pela necessidade de sair da condição inferior de vida de onde vem. Também encontra lugar

noutras situações de domínio, sobretudo, nos modelos sociais intermediados pelo poder capital e ditatorial, como é caso no contexto português retomado pela literatura de António Lobo Antunes. Logo, a figura do agregado encontra aí outras possibilidades que a reveste de outras características. Um dos elementos caracterizadores, por exemplo, parte do tema da adoção do bastardo, o filho adquirido fora do relacionamento e criado em casa como se fosse o da família, geralmente por uma imposição do homem da casa, ou o adotado por algum motivo de natureza complexa (a fome, a epidemia, a guerra, a necessidade de ter alguém que lhe auxilie numa adversidade). A história portuguesa – sobretudo a da Monarquia e a da Ditadura – está repleta de tipos desse gênero. Tanto que, não seria exagero afirmar que os desdobramentos dessa figura levaríamos à compreensão não apenas de determinados contextos sociopolíticos e culturais de Portugal, mas sobre a própria identidade portuguesa.

Agora, é necessário voltarmos ao instante de revelação de Hernâni quando afirma que teve outra filha; essa revelação não chega a ser concluída por causa da intromissão de outro plano temporal inserido pela narradora, outra situação semelhante que finda por confundir a confissão do avô numa maneira de dizer uma resposta às suas inquietações existenciais patentes desde criança quando se mostra ensimesmada com perguntas do tipo “Quem sou eu avô?” (p.383). Mas, a suspeita recai sobre o tema na suposta fala da personagem do professor, no desfecho do romance, em conversa com Adelaide, primeiro, sobre a escolha do nome de Luís Filipe, aquele “*que há-de vingar o rei*” e agora “*tão melhor do que nós, tão bem casado, tão rico*” e que é concluída da seguinte maneira: “*tu mais que irmã da menina sentada na sala com as restantes senhoras e o presidente Krüger só para ti*” (p.512). A sentença parece colocar um ponto final naquele suspense instaurado pela necessidade de retardamento do desfecho quando Adelaide encontra-se pela primeira vez como Luís Filipe na propriedade do Estoril (“o meu pai intimidado naquela casa de ricos, o filho do professor e da empregada que fingem não se conhecer ou não o conhecia de facto”, p. 80). Fecham-se, assim, as linhas da suspeita em torno de Adelaide. Recuperando no fôlego da história a figura do agregado e por ela a do bastardo essa personagem seria, então, uma representante do tópico num romance cujo um dos centros de interesse aloja-se em explicar a degenerescência do núcleo tradicional da família burguesa. Por essa linha de raciocínio, a filha não mencionada do relacionamento do pai de Hernâni seria Adelaide (e logo ela irmã bastarda Margarida); a bastarda que ainda adolescente se envolveria sexualmente com o professor e com de quem engravidaria ou adotaria Luís Filipe, perfazendo assim uma maldição familiar das relações precoces

com gente de outra classe social que a não a sua (notemos que essa condição recairá também sobre Ana Maria, a irmã de Maria Clara, mas terá um desfecho diferente como analisamos mais adiante).

Assim, aquela antevisão de Adelaide como uma Euricléia da *Odisseia* não é heresia. Tanto que, ao cuidar da higienização dos criados, é a própria Adelaide quem dá por uma cicatriz em Luís Filipe, não na coxa (como no clássico grego), mas de uma cirurgia de apendicite, o que leva a reconhecê-lo: “quando as criadas chegavam de Tomar a minha avó mandava à Adelaide que lhe trouxesse a esponja”, “jogava para cima inseticida dos freixos e as criadas nuas num terror respeitoso”, “–Tira-me esses sapatos essa gravata esse fato / o meu pai a encolher o umbigo derivado à cicatriz do apêndice” (p.191-192) A interseção entre a literatura clássica, um temário comum na literatura portuguesa e sua aproximação com o material da história refaz a complexa tessitura de uma personagem que se assume fundamental ao imbróglio do romance. Também nada faz afastá-la do tipo queirosiano da empregada interessada na usurpação do lar. A execução desse romance e de grande parte dos outros títulos do gênero na literatura antuniana revestida da grande ironia, tal qual o romanesco de Eça de Queirós, coloca as duas literaturas numa mesma diagonal se percebermos nelas uma crítica ácida ao modelo burguês e às condições sociais do capitalismo pondo em atuação suas profundas contradições. É evidente que, contextualmente o esforço do autor de *O primo Basílio* conjuga-se por outro ângulo uma vez que seu interesse parece estar restrito a refletir pelo romance os diversos quadros sociais e toma para si, muitas vezes, materiais de um universo de ideias discutidas noutros campos do saber a fim de deslindar determinadas teses pela narrativa. Por outro lado, a literatura antuniana se beneficia ainda daquele discurso forjado pelo *Manifesto* de Marx e Engels (e levado ao uso por Eça de Queirós) acerca do espectro comunista a rondar toda Europa – “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo” (1998, p.7). Espectro que é tornado numa ameaça pelo discurso popular e levado à ordem do romance antuniano por aquelas personagens enraizadas no lado da ditadura – lembremos *Auto dos danados*, *Fado alexandrino* como exemplos. É fato que o espectro não terá passado disso e o que poder vigente sempre temeu e quis apagar foi não perder seu lugar de mando.

Em *Não entres tão depressa nessa noite escura* o espectro do comunismo que leva outras personagens a surtar pela ruína, ganha forma através da figura do usurpador. Esse usurpador é um filho bastardo, “que há-de vingar o rei”. Num território de conspirações não reveladas, a chegada de Luís Filipe ao Estoril estaria em parte associada a um motivo

de destituição do lar burguês, num plano possivelmente arquitetado entre Adelaide e o professor – um levante silencioso dos menos abastados interessados no poder. No jogo das representações, a instalação de Luís Filipe entre o escritório e o sótão da casa assinaria em definitivo o lugar da tomada do centro de poder e o fim da casa seria levado a cabo por via diversa, seja pelos negócios escusos que pratica, seja pelo envolvimento de Margarida com o jogo alimentado pelos incentivos de Adelaide; se consolidaria, assim, um plano arquitetado pela dissimulação de Adelaide, Luís Filipe e o professor.

O zelo, exacerbado por Margarida encontra assim um motivo, a ruína da casa – *“hás-de torna-te também rica Adelaide, hás-de tornar-te rica, a menina e tu ricas, apostem a escritura da casa que da próxima vez que a roleta girar sai o seis”*; manda o teu filho e o chofer para longe daqui antes que o judeu e o advogado e os guardas, que os republicanos e ele abraçado a uma carrocita de madeira” (p.513), sentencia ainda o discurso do professor. É muito simbólico o episódio de devolução do colar pérolas que a personagem faz a Amélia logo depois da morte de Margarida – “o colar num envelope de papel de seda”, “não por amizade nem por consideração, por vingança / (disse a minha mãe)”, “para manter a menina viva / (acho eu)” (p.29). *Não entres tão depressa nessa noite escura* é um romance cujo núcleo estruturante está apoiado no tema da traição e da bastardia como revelação do desencontro eu-mundo ou signo da desfiguração da falida unidade familiar; vale citar, ao lembrar esse diálogo com o material da história, o passado inventado pela narradora e o passado possível da sua família, que a dúvida sobre a traição e o tema do filho bastardo ressoa por todo romance. A própria Maria Clara, tão alheia ao mundo, por vezes intui *convertida em figura* concebida pelo entrecruzamento dessas duas possibilidades. Não seria demais dizer que esse romance se constitui como o assombro de uma consciência ante a *impossibilidade* de explicar sua origem ou de compreender a origem (o lugar dela) como uma construção também estabelecida, além dos laços biológicos, pela construção imaginária do eu e do seu mundo.

O gesto de devolução da joia se reveste de um certo riso sobre a *falência* do poder e uma coroação não de uma tomada de lugar, mas de uma consciência à Pilatos de romper a culpa sempre atribuída de ser a incentivadora de toda decadência; Adelaide, como agregada, não nutre interesse em tomar posição, mas destitui-la; até porque quem se nutre desse poder do mando é Luís Filipe, casado com uma figura morta que pouco faz para reverter o declínio do lar, além de somar as contas da casa. Merece atenção do leitor a forma como é construída a sentença “não por amizade nem por consideração, por vingança”. A devolução do colar figura como se uma forma de reafirmação do lugar de

pertença, dela e de Margarida; dela como a de agregada mas não menos *figura desimportante* na casa (como parece sempre querer se distanciar – “se a menina me emprestasse os anéis e a boina tornava-me uma senhora também e não se me dirigiam assim, respeitavam-me, a governanta / –Senhora dona Adelaide / a modista / –Senhora dona Adelaide” p.359), de Margarida, como quem, de fato, parece ter zelado, apesar de tudo, pela propriedade. E tudo faria, no final de contas, algum sentido? A destituição do poder em nome da insurgência de outro, parece sentenciar agora o escritor, não significa grande coisa, ainda mais quando o levante dessa nova ordem social jamais conseguiu atingir todos os objetivos da classe insurgente e logo a não representá-la em sua totalidade. A revolução sempre será feita por uma pequena parte enquanto a outra grande maioria se divide entre a ilusão de aceder ao poder e a outra ainda se manterá nos princípios do passado. Fora isso, na atual conjuntura, a crise adquire um poder espectral e está alojada não no centro do poder, mas na incapacidade de organização coletiva dos indivíduos. Sonha-se com a organização quando o que prevalece é uma ordem mantida por condições sintéticas enquanto na surdina se arvora a anarquia.

Desse modo, ainda que *Não entres tão depressa nessa noite escura* não trabalhe com o ideal esperado da personagem romanesca, não é possível negar a complexidade com que ela é desenhada, sobretudo, a partir de exemplos como a figura de Adelaide. Isso é visível pelas motivações envolvidas para a sua construção, mas ainda pela deformação constante praticada no tempo da narração, seja a amplitude para além do presente ficcionado, seja as intersecções imaginárias sobre um passado construído no estreito limite do possivelmente vivido e com estilhaços do fato histórico agora tornado em matéria *pop* (relembrar aqui a ocasião que destacamos acima sobre o episódio de assassinatos à família real portuguesa). O desenvolvimento de uma linha narrativa, aliás, só é possível, mesmo assim, através dessa capacidade de armar em torno da personagem situações que possibilitem a irrupção de um passado muito anterior ao da narradora e que vai como pequenos feixes de luz ou como um mecanismo iluminador cerzindo pontos, elaborando uma possível sombra sobre essas personagens sondadas pela narradora e explicando determinados eventos do passado para o qual essa voz mais ou menos ou menos se direciona.

É significativo nesse processo a elaboração de uma ideia de que o sujeito é também como a tessitura fragmentária do romance e sua sobreposição de situações, isto é, uma forma *bricoleur*. Adelaide se constitui, em grande medida, pelo passado toda vez retomado pelo alcance de uma glória há muito em decomposição ou dos instantes vividos

em Alcoitão; assiste tudo calada com os olhos presos na direção da nostalgia onde parece querer abrigar todos a fim de não perceber o presente ou se refugiar da deterioração da casa. E então, pode ser que, dissimuladamente contribua à sua maneira, para acentuar esse declínio.

O escritor parece rir-se do jogo hipócrita pelo qual se fundam as relações de poder. Um poder dominante é destituído por basicamente duas frentes e em nenhuma o ideal revolucionário parece surtir o efeito devido (aliás, aqui, num tempo pós-revolução nem para isso os indivíduos mais se mobilizam, é um reino do permanente, da apatia, de sujeitos presos aos seus próprios mundos): uma, é a ambição desmedida do poder de mando e seu fechamento na crença de eternamente inabalável, e a outra, a cegueira com que assina determinados pactos em nome da ordem moral. E o usurpador conhece muito essas duas frentes e trabalha ao lado delas pela conquista de seus ideais que nem sempre é o de revolucionar ou tomar o poder dominante, mas apenas instaurar sua ruína. E, claro, há o espírito zombeteiro sobre determinadas ameaças que parecem se instalar invisivelmente na história. Essa é a lição mais elementar desse romance, lendo-o por essa lente de uma representação metonímica da realidade histórico-social. A matéria de que se nutre sua ficção é da invenção de sujeitos em situação limiar entre sua deterioração enquanto indivíduo, mas povoada de circunstâncias sociohistóricas igualmente em transição. É visível que a personagem se constrói como categoria não meramente da narração, mas com vias a *ilustrar* sobre um mundo que ora se esconde ora se revela, mas sempre tem estado preso à ordem da desagregação e da falência e habitado por sujeitos entregues ao abandono e ao vazio. Talvez, Adelaide, se mostre como a personagem mais perspicaz por não estar presa a condição obnubilada. A repetição da ordem familiar que remonta desde o passado oficial, parece ser um significativo de que história da humanidade tem se dado por uma rota espiralada, se compõem como peças relacionais, e, justo por isso, nunca um acontecimento é integralmente acabado.

Essa possível compreensão sobre a personagem não pode se desviar de outras considerações imaginárias de Maria Clara bem como suas indagações sobre o passado da personagem: “– A Adelaide teve filhos mãe?” ao que Amélia sempre responde com “– A Adelaide não conheceu homens até nisso teve sorte a velhaca” (p.40 e 41 respectivamente); mais adiante essa resposta é retomada com o detalhamento da fotografia em que estão “um rapazinho amuado ao colo de uma mulher também chamada Adelaide, desajeitada, hirta, vestida de domingo” (p.42). Do passado, a imagem de Adelaide que fica é da rapariga do medalhão. Nesse interstício do imaginado, a narradora

conduz as vozes da personagem a dizer sobre o período de gravidez no Estoril, primeiro, imaginada como descoberta, como averiguamos, depois, como conduzida em segredo – *“a gravidez inteira a apertar a barriga com cintas mas não deram pelo tamanho como não deram pelos tornozelos inchados, nos últimos meses cozinhou sentada, a mãe da menina quis chamar o doutor e eu / – Nunca estive tão bem”* (p.160), *“–Não tenho nada / a amparar-me ao fogão e mau grado a dor da queimadura e palma a dissolver-se no zinco continuei a negar”* (p.161) e relata como se deu o nascimento do filho, numa cena de alto teor dramático – *“quando o cansaço me adormeceu as pernas e aquilo que batalhava dentro de mim sem que eu elucidasse o que era, principiou a esquartejar-me os ossos, amparei degrau a degrau o saco do meu corpo pelas escadas do anexo da escola, algo como água”* (p.162). A cena de nascimento confunde-se, numa tônica grotesca, com o trabalho de parto de uma cabra, *“um par de patas e um focinho a saírem aos arrancos do animal”*; *“sangue e água e sangue, não muito sangue, não muita água e um focinho, um par de patas, um segundo par de patas no anexo da escola, os mesmos véus, a palmeira a ladrar na cortina recuando sem coragem de tocar-lhe”* (p.165). Ser desemparrado no mundo, Adelaide traz consigo uma marca trágica, a que descida aos infernos pela incapacidade de cumprir com a confiança de agregada que lhe foi depositada – *“a nossa asneira é a gente tratá-las como pessoas e não são pessoas, como nossas iguais e não são iguais, quase criaturas de Deus, quase parentes, quase amigas, e não são criaturas de Deus nem parentes nem amigas”* (p.169), como imagina numa fala possível da patroa. Tornada mulher-bicho ela é rebaixada, tomada pela angústia da culpa, presa num mundo clandestino e de absurda solidão. Encarna um sujeito que está à margem do pequeno paraíso burguês (*“não tenho estola ou boina ou anéis, tomo conta da menina, acompanho-a ao Casino”*, p.360) e entregue, pelo seu próprio capricho, à impossibilidade de perdê-lo de uma vez por todas. Mas, sua postura-Antígona é também um ato de resistência, de autoafirmação enquanto mulher, de libertação individual. Mais tarde ela terá a consciência de que incomoda e talvez saiba que a sua missão acaba por ser a de desestabilização do poder.

Sabemos que a proteção adquirida na casa primeiro por Margarida e depois por Luís Filipe encontra opositores – *“e elas a mofarem da Adelaide também, chamam-me palhaço”* (p.463); “elas” a quem se refere a avó de Maria Clara são a neta Ana Maria quem é apresentada a certa altura do romance com ares de revolta contra os da casa *“– Detestava essa velha”* (p.420) e Amélia, quem a trata por “velhaca” e na voz de desconfiança sobre a relação Adelaide-Luís Filipe e sem compreender a razão da estima

queixa-se de não ter mais subterfúgios de preservar em casa uma inválida – “*não serve para nada, não trabalha, leva as tardes a remexer teias de aranha na cave em busca sabe-se lá de quê, veio-me na semana passada com um par de chinelos que desencantou no lixo / –Tenho de levar isto à menina*” (p.487). As características, assim revelam além dos aspectos degradantes da velhice acentuados sobre a personagem Margarida, o de sujeito situado integralmente no que poderíamos classificar por *entrelugar* na percepção original do termo cunhado por Silviano Santiago ainda na década de 1970 para designar um lugar *não-definido* e de transição; no texto, o crítico se referia ao lugar do intelectual latino-americano no século XX que para ele reside “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião” (2000, p.26), observação da qual nos apropriamos para dizer sobre essa figura hifenizada e constantemente tomada pela necessidade de ser identificada, lembrada como pertencente à casa do Estoril e, claro, pela sua *função em trânsito*, seja entre os lugares enumerados por Santiago seja entre a posição da margem e do centro, o de estar entre a proteção e o repúdio, entre a alta classe e a baixa, entre o bem e o mal, idêntica em sutileza e teor subversivo, mas igualmente ilustrativa sobre as representações que vimos percorrendo, as de sujeitos abalados por uma conjuntura histórica e social em estágio de degradação e possivelmente inscrita entre os nomes dos que, ainda assim, não se deixam resignar.

5. Amélia, para quê libertar-se? Para, de novo, resignar-se

Adelaide está para o oposto de personagens como Amélia e Ana Maria. A primeira é vista pela narradora presa em três funções que assinalam três fases distintas da sua vida: na soma das dívidas da casa, no tricô (“em certos dias, durante o tricô, as agulhas continuavam sozinhas e os olhos passeavam pela sala um desamparo que me transtornava” p.63), e em cuidados com o pai cego (“a minha mãe amarrava-lhe o guardanapo ao pescoço como à Ana e a mim, obrigava-o a pegar no colher”, p.375; “a minha mãe cortava o peixe ao meu avô, cortava-lhe as batatas, substituía a colher por um garfo”, p.376; “a minha mãe comprava-lhe camisolas, jaquetões, peúgas e o meu avô a apertar os cotovelos no casaco, nas calças”, p.378; “a minha filha Amélia abre uma cadeira de lona no jardim sob a latada das rosas, desce as escadas comigo prevenindo-me dos desníveis das tábuas, a voz dela à volta do meu silêncio como os rafeiros dos pastores em Tomar”, p.382). Tão logo Luís Filipe cai doente, é dividida pelas visitas ao hospital carregando beatificamente um rosário; é definida, ao lado da filha Ana Maria como a que vive presa em futilidades. Aparentemente filha única de uma família há duas gerações de militares (“–Teve algum irmão mãe?”, p.38), Amélia preenche, em primeiro plano, o típico papel da dona de casa burguesa, cuja tarefa é orquestrar a leva de criados e os filhos, desses apontando os defeitos para a educação ministrada pelo pai “–Repara como a tua filha estragou o casaco com um desses chocolates horríveis de tostão” (p.38) – e a preencher o dia com tolices, quando não, desempenhar pequenas tarefas como “tratar as plantas no terraço com o regador” (p.255), desinfetar com creolina o lugar onde dorme com o marido a fim de se livrar do impregnado cheiro de pobre; mas, ao contrário, das personagens realistas – e novamente referimo-nos a tipos como Madame Bovary, de Flaubert ou Luísa, de Eça de Queirós – ela não é dada à leitura de romances, esses foram substituídos pelas revistas de beleza: “as duas na salinha da televisão e das revistas de moda” (p. 40).

Desde cedo é apresentada como a criatura apagada na casa, tão apagada que sempre se pergunta o porquê de Luís Filipe ter se interessado por ela e desconfia que talvez ele tenha lhe aceitado, um homem que “*parecia tão educado como nós, um nome moralíssimo / Luís Filipe / não um nome de pobre*” para se vingar dela, “*para se vingar de mim e vingar a mãe dele*” (p.53). Essa desconfiança não deixa de reavivar as linhas com as quais construímos a situação Adelaide-Luís Filipe; ela é produzida no calor da

mesma inquietação que mobiliza a filha a, durante o período de convalescença do pai, trancar-se no sótão de casa para investigar seus segredos levados para a propriedade em Estoril com as “duas malas de roupa, um baú de coisas indistintas” e “centenas de peúgas de risquinhas a profanarem a casa de densos cheiros de pobre” (p.178). Maria Clara a imagina à espreita, também interessada a entrar no sótão enquanto está nos negócios com pretos e árabes fora do escritório – “tenho a certeza que se estávamos no colégio e o meu pai a vender armas aos pretos a minha mãe rondava a cómoda estendendo a mão para a gaveta sem coragem de mexer-lhe” (p.88) – e depois, antes da narradora, ir diariamente para remexer papéis e saber o que esconde na mobília velha trazida, tão logo se casou, e largada no cômodo inferior da casa.

A frivolidade, entretanto, não é elemento constitutivo do grupo feminino, mas tem se manifestado contemporaneamente a partir de uma série de condições diversas que substituíram o esforço do homem, embora, claro, sempre tenha sido atribuído aos padrões sociais dos mais abastados porque sempre tiveram ao alcance quem pudesse cumprir com determinadas atividades fundamentais ao bem-estar. Já no contexto dos romances do século de Flaubert e Eça de Queirós – e mesmo muito antes, Auerbach (2013) fala sobre a literatura de Boccaccio como eivada de uma ética burguesa e igualmente frívola – esse elemento se apresenta como adendo favorável ao desarraigamento do *eu* mantido, sobretudo, por certa angústia nascida do tédio de existir. A frivolidade é amante da monotonia que é amante do tédio, o tédio da insatisfação, a insatisfação do desemparo e o desemparo do desencontro entre o sujeito e o mundo. É conveniente citar a ocasião quando Luís Filipe imagina Amélia depois da sua morte “instalada no conforto da solidão como num choco” (p.203).

Também é verdade que a frivolidade sempre foi necessária à criatividade ou ao exercício do intelecto e, no caso do estamento de produção burguesa e capitalista, baseado sempre em elementos como lucro e competitividade, o que ela representa é uma séria ameaça, visto que a verdadeira face desse *modus vivendi* é o trabalho alienado cuja representante maior no romance ora analisado é o próprio Luís Filipe – sempre atento para os negócios e figura ausente da família, um incapaz de produzir qualquer rastro que valha para a eternidade; para o homem do contexto evocado em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, a vida doméstica é tudo e em nome dela sacrifica sua própria existência – se ela for destruída tudo estará condenado à ruína e o mais cruel nessa história consiste no fato de que a propriedade do Estoril já está, antes da chegada de Luís Filipe, condenada, uma vez que a herdeira é integralmente dedicada ao nada. Assim, no universo

desse romance, a frivolidade se constitui numa das marcas no processo de desagregação econômica da propriedade e consequentemente dos sujeitos. É novamente Luís Filipe, quem, depois de recuperar a imagem da mulher presa no seu mundo de frivolidades, a imagina mergulhada na ruína da casa, “esvaziada de tudo excepto de reposteiros que envelhecem e lembranças de grandeza, a minha mulher obrigada a vender pratas, tremós, a mandar embora o chofer, a descuidar os canteiros, corolas que sobram” (p.203). Nessa ocasião, Amélia é recordada pela narradora como “uma mulher de quarenta anos” e mãe de “duas raparigas de quase vinte” (p.181) e a morte do marido obrigará abandonar o Estoril e *fugir* para Tomar, onde vai morar sozinha, depois de Maria Clara ir para Lisboa e Ana Maria para a Itália, cumprindo-se, em definitivo, a desagregação há muito em curso. Ainda voltaremos ao tema e uma revisão sobre o ângulo da *mulher passiva* ante a ruína da casa.

Agora, uma ocasião sobre a qual não devemos deixar entregue às lacunas, pelo próprio itinerário de leituras construído por este estudo, é sobre as possibilidades de encontro entre Amélia e Luís Filipe. Por mais que estejamos apenas diante da *probabilidade de uma narrativa*, no uso de um parâmetro do sentido tradicional, o romance não se furtará a dizer ou ao menos sugerir uma história de amor e essa talvez seja, entre outras, a principal, por estar ao serviço de um dos temas também principais sugeridos pelo romance. Isto é, por mais que os romances da década de 1980 para cá, como quer Eunice Cabral no seu *O adultério no romance português* (2013), não se atenham à volta de temas como o amor e o casamento, tais questões não deixarão de ser *prefigurados* no romance. Nem seria necessário esclarecer e nem vamos nos alongar expondo sobre quais elementos seriam convenientes para um tipo comum. Mas, o trabalho do romancista de *Não entres tão depressa nessa noite escura* na construção dessa *história* não tem a mesma atitude de desenvolver-se como uma leitura sobre o imbróglio da relação amorosa, tal como o leitor encontra facilmente no romance comum, seja porque a relação amorosa é utilizada como um dos elementos de acentuação do tema da *finitude* e da desagregação do sujeito, seja pela fragmentação de uma linha fixa da narração, transmutação estético-formal do romance para o tema que desenvolve. Diante de uma possível aproximação com os arquivos do sótão, em contato com o retrato do “rapazinho do cavalo de pau”, Amélia teria logo o reconhecido como sendo o companheiro (“conheci-o logo, não mudou nada meu Deus, já então secreto, fechado, dava a ideia que distante de tudo”) e recorda um amor sem nenhum afeto, nascido primeiro de uma atração platônica pela figura incógnita (“nunca uma prenda, delicadezas, um discurso terno”); vê-

se resumida diante do enigma (“há ocasiões em que me interrogo sobre o que terei visto nele ou então inventou esta comédia para me aborrecer, um modo de ocupar os domingos em lugar de pescarias ou amantes ou palavras cruzadas”) para concluir sobre o fracasso de um amor cujas bases estavam, desde o princípio, falidas pela conveniência – “os homens necessitam de entreter-se com brincadeiras idiotas, ninharias solenes, o meu pai por exemplo” (p.54). No mesmo instante em que se mostra presa numa condição irresoluta, Amélia mentalmente introduz-se com *elemento* de rebaixamento do outro – se ela é a brincadeira idiota, a ninharia, o pouco com que se contenta o companheiro é porque aos homens é suficiente levá-los com qualquer coisa e, afinal, quem se passa como ninharia ou idiota nessa condição? Ela sozinha é que não é.

Mas, como a pergunta de Maria Clara que rodopia página a página: “–Onde conheceu o pai mãe onde o encontrou pela primeira vez? / num cinema, num baile, numa praia do norte”, “–Pai mãe onde o encontrou pela primeira vez?” (p.180); “–Onde conheceu o pai mãe onde o encontrou pela primeira vez? (...) –Na ópera” (p.192) – e as respostas não chegam, a narradora imagina Luís Filipe estrangeiro num mundo que não lhe pertencia quando chega ao Estoril para trabalhar como criado na propriedade; refaz os passos do pai pela casa, o encontro com Adelaide e a postura de figura tímida e esfíngica diante de Amélia – “rodeando o pescoço do meu pai, estrangulando-o entre a porta com a argola de bronze e a porta mais pequena onde o jardineiro, o chofer e as pessoas como ele, a minha mãe” (p.185); e revive o envolvimento amoroso provocado pela visita escusa da futura patroa no quarto de empregados cuja a aparência em nada se diferenciava do quarto onde viveu em Alcoitão ou da pensão que alugou em Lisboa – “o meu pai para a minha mãe, envergonhado dos pisos sem elevador e dos rasgões da coberta”, “atarefado a inventar-lhe pregas” (p.190), “a minha mãe incapaz de entrar com a certeza que lhe chovia por dentro das pálpebras, o desejo de não estar ali, ir-se embora, aninhar-se no retrato do senhor general que a protegia do desconforto do mundo” (p.191), “o meu pai a encolher o umbigo devido a cicatriz do apêndice” (p.192). Encontro que parece ter sido provocado por outros fora de casa, a ida a missa, “um passeio tímido na muralha do rio” – “para quê ter aceite subir mas o chá na confeitaria, a insistência, o aspecto quase idêntico ao nosso se não fosse aquele cheiro, onde encontrei aquele cheiro”, “para quê ter aceite subir mas o empregado aumentou o rádio e uma valsa / Não sejas tonta” (p.191); “o meu pai a procurar-lhe o agrafe da blusa, a minha mãe” – até tudo desenvolver-se para um envolvimento erótico “as mãos que a estrangulavam ao forçarem a gola, a respiração como se o prédio inteiro respirasse por ele, falanges molhadas de

medo na pele molhada de medo, a chuva por dentro das pálpebras a atrapalhar o sol” (p.192). Por essa linha de vozes que mais adiante se confunde com os encontros secretos de Amélia e o chofer, e ciente de que a quantidade diversa de tentativas de narrar serve ao esclarecimento de uma narrativa possível, é crível que a mãe de Maria Clara tenha, como sina de família, do envolvimento com Luís Filipe, logo engravidado da primeira filha, o que a terá forçado ao casamento. Essa observação faz jus ainda à marca temporal da idade conforme sublinhamos acima, “uma mulher de quarenta anos” e mãe de “duas raparigas de quase vinte” (p.181) e ao caso de ser uma moça *quase* enjeitada da casa; também na ocasião em que a narradora se mete a especular a descoberta da gravidez de Adelaide, o discurso embaralha-se com a possível gravidez de Amélia e de Ana Maria, esta última que, como as mulheres da casa do Estoril, ficará grávida ainda na adolescência.

Logo, observamos que, na correnteza dos acontecimentos não nos é permitido, de maneira alguma, atribuir à personagem e o seu espírito de frivolidade, o papel de elemento principal sobre a ruína da casa, afinal, Amélia parece se integrar por via do destino à sina do amor casual ou do desamor que, na sua repetição, finda por constituir-se num dos elementos de desagregação da propriedade, embora com ela a força do tempo até seja mais cruel, porque tudo parece se desorganizar de vez em torno de sua figura e das escolhas que fez no passado. O que consubstancia, por um lado, essa personagem como a que está subjugada ao mando do macho é, primeiro, sua visão de ser *não-quisto*, característica refletida numa das filhas, a Maria Clara, e de ser tomada por Luís Filipe como coisa. Nesse sentido ela se aproxima de outra leva de mulheres que na ficção desse escritor padecem do que Ana Paula Arnaut em *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes* (2012) chama de *não-gente* porque são para os homens que as têm suas propriedades, como em *Tratado das paixões da alma*, *A ordem natural da coisas* e que em grande parte de outros romances – *O manual dos inquisidores*, *O esplendor de Portugal*, *Que farei quando tudo arde?*, *Boa tarde às coisas aqui embaixo*, *Ontem não te vi em Babilónia*, e claro, o próprio *Não entres tão depressa nessa noite escura*, as vozes dessas mulheres deixam-se levantar como se um coro de suplício ou de denúncia sobre sua natureza objetificada, e por maneira diversa, sobre o sufocamento de uma sociedade brutalizada pela dominação masculina.

Amélia é também uma figura cindida. No mesmo instante que carrega consigo uma sina geracional, que a leva contribuir para a ruína da casa, é a que busca nas relações fortuitas com homens de uma classe social diferente da sua, uma possibilidade de sair da

redoma a que foi condenada. Novamente retornamos ao lugar do amor no romance antuniano e é conveniente dizer (o empréstimo do que aqui dizemos é de Auerbach, 2013, sobre a representação do amor na novela de Boccaccio), que sua literatura se filia à tradição do amor sensual; talvez porque, situado no contexto em que se situa, a exposição do corpo como *forma* desejante tenha alcançado, de fato, uma proximidade de seu limite de pulsão. Em algumas situações, o que o leitor encontra, é a obscenidade em sua forma mais crua, o que não é, necessariamente uma mera manifestação de rebeldia em relação a nuance mais tradicionalista do contexto a que se filia o escritor português. Pensamos que é isso a busca por uma substituição do sexo como prática relegada ao invisível pelo sexo como pulsão e necessidade do corpo, tal como se nota na cena de desejo masturbatório do Sr. José em *Todos os nomes* quando preso no apartamento onde acabara há poucos dias de se suicidar a mulher desconhecida. Embora, em António Lobo Antunes tudo seja mais desregrado, tomado por uma impulsão a um só tempo do corpo que deseja e da força como o desejo impulsiona o corpo.

Maria Alzira Seixo (2008) ao tratar do tópico, observa que, a partir de *Tratado das paixões da alma* “as porras, merdas, caralhos e putas que o pariu” desaparecem do texto. Podemos afirmar que no romance ora analisado essa pulsão do sujeito desejante manifestada pelo aspecto mais baixo da linguagem ou mesmo apenas à recorrência a uma forma linguística do tipo adquire uma incisão poética e em alguns casos o que se tornaria num termo obsceno (e já estamos atravessando a fronteira do ato sexual bem como do amoroso) é uma economia erótica da composição do sujeito; em *Não entres tão depressa nessa noite escura* os termos são também substituídos, ironicamente, por um espaço em branco: “quando éramos fadas no rebordo do lago víamo-lo discursar no escritório, persuasivo, tenaz, o menino a fixa a própria numa curiosidade de barro” (p.98); “o jardineiro abria a torneira e o menino de barro principiava a ”(p.105); “a Maria Clara é o da casa” (p.200) – sentença que se insere no romance depois de repetidas vezes dizer que Maria Clara é o homem da casa e que ganha do leitor, logo, o complemento pejorativo de *macho da casa*; “as tranças da Ana eriçadas e eu sem culpa, eu sem culpa dado que a voz nascia sozinha como o ruído da água no lago se me lembrava dele com o menino a nos líquenes” (p.270) Noutra via, a natureza abjeta do sexo, ou sua crueza, se confunde com a ideia de um sujeito só carne, destituído de espírito, que não tem pelo corpo qualquer monumentalidade. Disso, o *eu é um detrito* para fazer uso da expressão de Paulo de *Que farei quando tudo arde?*, um indivíduo solitário e maltratado pela droga e pelo conflito com o mundo em profunda deterioração. O tema do

amor sensual desenvolvido por sua verve carnal abre-se para uma manifestação autêntica frente a dissimulação; tal como assinala Maria Alzira Seixo é “a pura celebração do corpo, manifestando o vigor orgânico e a pujança física, e até a consonância e harmonia dos seres na consumação do desejo” (2008, p.445). A “postura moderada” aqui marcada pelo espaço em branco é signo do silenciamento, da censura; conjuga com esse universo sisudo, de interdição recobrado por Maria Clara.

É necessário esclarecer, portanto que, carregar consigo certa marca do desvio não chega a ser uma condicionante para uma denegação das representações do feminino na obra de António Lobo Antunes, afinal, se o que predomina é o corpo sem espírito, o perfil da mulher enquanto a maculada tal como uma figura construída pelo discurso cristão, não encontra espaço na literatura antuniana. O desvio se configura nada mais que uma condição de cisão a que todos os indivíduos, situados no contexto onde estão, não conseguem, quase como uma rota destinada, estarem livres. O que não deve ser lido como um destino a que todos estão necessariamente presos, ou padecerem de um mesmo desfecho dramático. Mas também não sobram glórias se o mundo antuniano mais se identifica entre a perspicácia do cômico e o peso da marca trágica.

Diríamos que, mesmo desempenhando funções de integradas à ordem dominante, essas figuras não podem ser levadas ao tribunal por pactuar com os universos lineares (onde nunca estarão, porque a situação é sempre a de pesadelo, de iminência), mas são criaturas invadidas por certo alheamento frente à complexidade do tempo a que pertencem. Afinal, numa condição que reforçasse a ordem dominante, por exemplo, uma mulher não se envolveria sexualmente com o criado da casa, nem constituiria família com ele, ou se isso acontecesse, não desataria a traí-lo novamente com outro empregado, ou ainda se isso também fosse possível, aconteceria de ser punida de alguma maneira ou mostrar-se figura arrependida da traição. E sabemos que nenhuma dessas possibilidades, ainda que estejamos num território de suposições, são condizentes com o romance. Amélia encarna o perfil da adúltera, acusarão uns, ou de devassa, acusarão outros, e poucos compreenderão que, situada num contexto de libertação do corpo, ainda que não empunhe bandeira, a postura adúltera e de devassa se confundem com um gesto de subversão sobre o modelo dominante, uma autoafirmação sobre si enquanto sujeito livre tal como acontece com as mulheres acusadas de vida fácil na literatura de José Saramago.

Sobre o viés da opressão, tema que nunca será expurgado da questão por uma ordem de sermos honestos com a história, é preciso dizer que mesmo retratos desenhados com certa abjeção podem ser definidos como importantes para a questão da figuração da

mulher no romance; fazem jus ao passado e às muitas situações na contemporaneidade em que as mulheres – ou outros marginalizados – estiveram / estão presas. Não se trata de uma apologia ou reforço ao machismo, como parte da crítica mais severa parece acreditar⁴⁰, mas o reconhecimento sobre um problema que exige ser representado sem máscaras; prova disso é a variabilidade de representações construídas pela obra ou a posição diversa assumida, muitas vezes, por apenas uma personagem, como é o caso de Amélia. Fugiríamos do tema se pensássemos a mulher como uma entidade abstrata como a delegada em função do eterno feminino. Em António Lobo Antunes elas são sujeitos dotados de historicidade e nesse interstício têm ocupado situações diversas e adversas.

Apesar de vigorar um discurso sobre as transformações da relações entre homem e mulher, o escritor não deixa de registrá-las como sendo, em parte, produzidas por certa hipocrisia discursiva, conforme denuncia em alguns de seus romances ou mesmo em *Não entres tão depressa nessa noite escura*; vale recordar, o que parece ser um fio de conversa solta captado pela narradora quando no hospital com o pai, alguém interpela para Amélia e faz um comentário sobre suas filhas, primeiro ressaltando a beleza da mais nova, segundo, reavivando o discurso de Maria Clara parecer-se o homem da casa, “aposto que o seu marido adorava ter tido um macho primeiro querem todos um macho primeiro quando o João nasceu o Alberto na maternidade comigo fraquíssima imagine o desprante se não fosse um macho matava-te” (p.167). São, portanto, personagens e contextos expurgados de reducionismos como figurações do bem ou do mal, de que isso não é mais vigente ou isso ainda é corriqueiro. Não há essa dualidade categórica sobre os indivíduos antunianos, nem sobre os contextos. O tema ainda suscitará um desenvolvimento mais elaborado e se liga, pela discussão sobre o sujeito feminino, diretamente sobre o que discutíamos na segunda parte deste estudo sobre a personagem da mulher desconhecida em *Todos os nomes*.

Se a lenta degenerescência do universo a que se refere o romance ora analisado é ofuscado pela aparência não haveria situação mais próxima de recriá-la ficcionalmente do que o declínio da casa, estamento menor na constituição social, mas onde respinga ou de onde surge boa parte das questões que integram aquilo que, de maneira mais ampla, se intui como sociedade. Ainda que, desde sempre, o casamento tenha figurado como o suprasumo da hipocrisia pela possibilidade de situações veladas no convívio do lar –

⁴⁰ É Ana Paula Arnaut em *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in)variantes do feminino* quem cita essa perspectiva depreciativa de uma pequena parte da crítica na leitura sobre o tema da mulher no romance antuniano.

desde as mais e as menos complexas como a corrupção e a traição, respectivamente – e a literatura nunca tenha se cansado de expor como instituição falida, ainda é no seu âmbito onde melhor se pode observar enraizada determinadas práticas sociais. E inclui-se entra elas a crise dos sujeitos ou esse processo de sua desagregação, mesmo porque o isolamento do homem em sua individualidade não é um fenômeno expressivo apenas no estar dissociado do convívio com outros indivíduos, como apresenta-se no romance de José Saramago, o isolamento ou o declínio da relação eu-outro se manifesta no âmbito do que poderíamos compreender como uma solidão acompanhada. A consolidação de toda uma parafernália de distanciamento do eu do outro como aludimos em alguma ocasião neste estudo tem se configurado como uma das causas, mas não a única; há outros fatores que passam na esfera ampla do processo de compreensão sobre o sujeito na literatura de António Lobo Antunes.

A família de Maria Clara é toda ela presa a mundos díspares com os quais não há relação de diálogo; notadamente as perguntas são de respostas vazias, quando as tem, e não se desenvolve em todo o romance nenhuma conversação ajuizada entre as personagens, o que assinala essa ausência de contato eu-outro. Isto é, estamos presos numa redoma cujos habitantes têm cada qual seu próprio universo e a princípio aquilo que fomentaria uma relação de convívio é substituída por uma relação de conveniência, como é o casamento entre Amélia e Luís Filipe, que os encontros são definidos como “entretenimento de domingo”. Não é isso uma determinante para a alusão ao adultério, mas é, uma das condições que favorecerá a necessidade de buscar outras vias de sentido fora dessa teia de aparências. Se Amélia não integra o rol das mulheres submissas a aceitar com naturalidade o envolvimento do companheiro com outras mulheres, se os dois são sujeitos enredados por uma trama cujo o princípio é a fidelidade, mas não se deixa cumprir pelo próprio dismantelamento interior da aparência, é com o adultério que ela preencherá sua frivolidade burguesa. Por vezes, Maria Clara imagina, na mesma condição de chegada no Estoril de quem seria seu pai, a chegada de um chofer com quem Amélia teria um caso – “veríamos a minha mãe não a descer as escadas, não aqui na sala ao lado do meu pai, envergonhada do babuíno e do cheiro de pobre [*situação que recupera os encontros às escondidas com Luís Filipe*] mas a compor o vestido ao sair da garagem” (p.194). A descoberta da traição – conforme comentamos – é revelada ou por uma armação silenciosa do próprio marido destronado (o que nos leva a crer que ele teria descoberto o adultério) ou a descoberta casual de uma joia há muito desaparecida e encontrada com o chofer. Certa altura, escapa o que pode ser a voz de Luís Filipe como

quem se lamenta pelo acontecido: “nunca foi amor, na timidez de sempre, amor era o que eu ... amor era o que por assim dizer lhe dava, não queria atenção, para quê atenção ... eu calado na poltrona entre o sofá e a lareira à espera que me chamassem para o jantar” (p.201). Noutra ocasião, é a própria Amélia quem se apresenta a relembrar uma das saídas com o amante entre o medo de tragédias como assassinatos por adultério e a perseguição a todo tempo da figura do pai numa fusão de situações que ora recobra a saída com o chofer ora os encontros às escondidas com Luís Filipe: “deram com a motorizada no muro e o chapéu a boiar / uma dessas pensões em que me contam que, onde eu própria / escadas que por mais que as percorrêsemos não conduziam a nada, um janelico entaipado e por trás do janelico o senhor general”; “a empregada que não parava de fixar-me a decorar-me a cara, não uma porta sequer, uma cortina a tombar de uma guita e a seguir à cortina”; “um prego para a roupa, um alguidar de água turva, não querer, não querendo, não querer querendo, não querer e uma fadiga ou um consentimento que algemavam os braços”; “e ajudá-lo sem que me desse conta ou ajudando não para me despir”; “para que não rasgasse o tecido, nunca me despiria ainda que livre, sem filhas nem marido, tenho certeza que a empregada a espreitar a cortina, que esta comichão, esta vontade de coçar-me, esse formigueiro é um piolho a passear-me na perna e uma palma a esmagá-lo esmagando-me no colchão, o sopro na minha orelha”; “a pressa que forçava elásticos e revolvía nylons, um cinzento de chuva ou em lugar da chuva o senhor general”; “recomeçar a vestir-me porque sobrava um botão e ao recomeçar a vestir-me metade da gola torta e outro botão que sobrava, não botões normais”; “o meu ombro no ombro do chofer a mostrar a pérola, não zanga, curiosa” (p.233-234).

Nesse ínterim, Amélia ainda imagina o quanto o chofer deve se divertir com as criadas, mas não se notabiliza como uma *inferior*: “que sentido faria zangar-me com provincianas a quem pago ou achar-me idêntica a elas? / umas idiotas de Tomar desastradas nas luvas, no avental, na touca, a contemplarem os lustres / todas as semanas um pingente a menos” (p.235). Há nisto um plano de valoração capital (ela tem crédito maior entre as outras) e certo desprendimento do outro visto ser uma relação determinada apenas pela mecânica do sexo. A relação de passatempo vivida com o chofer esclarece ao menos uma dimensão do que significa essa personagem no romance; Amélia, mesmo sendo a que se prende ao tricô num gesto de repentina monotonia, é a mulher sujeito de si e não em função de outro (o homem). Não há qualquer tipo de remorsos quando, de rosário nas mãos reza à saúde de Luís Filipe e guarda no interior das lembranças proibidas a lembrança do marido – “sempre se despiu devagar com um resto de dentífrico a secar-

lhe no queixo / segundo a ordem do costume, os sapatos, as calças, a pausa habitual anteceder a camisa, o pijama que o tornava mais novo / quase atraente” (p.239). Essa – que não é uma inovação da literatura antuniana porque, muito anterior à do escritor português, outras literaturas deram conta dessa nova representação, a do sujeito feminino livre, por assim dizer – se configura como mais uma forma de organizar os dispositivos de figuração do sujeito; tal situação reafirma ainda o processo de declínio da tradição, quando à mulher lhe eram atribuídas posições tuteladas ao homem e a representação de figuras entregues ao desconhecimento de si enquanto mulher.

Sujeito híbrido, pela leva de papéis com as quais está relacionada, Amélia ocupa a dimensão, como se vê, para além da figuração da herdade da casa. Talvez esta seja uma personagem que assinala um desvinculamento da escrita antuniana da ideia de representação da figura feminina enquanto submissa aos desígnios do masculino, desmantelando o lugar comum alimentado por uma parte da crítica; ela e as outras mulheres de um romance em que as peças narrativas são dispostas por uma delas, como bem observou Ana Paula Arnaut (2012) no estudo a que uma vez nos referimos. Não é uma forma de dizer “olhe eu também sei *compor* mulheres livres”, mas de desconstruir a lógica classificatória porque se guia essa parte da crítica e que seu trabalho como romancista não está necessariamente vinculado ao papel de ser diretamente porta-voz de determinado espírito ou opinião, mas de dizer o mundo por, no mínimo, uma dupla via: como ele se apresenta e como o escritor pode construí-lo à sua maneira.

Sem deixar de vislumbrar as provocações de sentidos associadas ao nome dessa personagem, uma vez que “os nomes são um coeficiente assim como aquilo que se costuma chamar ‘estilo da narração’, e devem ser decididos junto com ele, julgados em seu resultado conjunto”, “que alguém é sempre aquilo que é mais o nome que tem, nome que sem ele não significaria nada, mas, ligado a ele, adquire um significado” (CALVINO, 2015, p.13) e uma vez que tais elementos encontram-se, em parte, retidos pela narrativa na construção de sua figuração no romance, compreendemos Amélia como sujeito diverso porque variadas vezes ela contraria a impressão corriqueira da mulher submissa e apenas dedicada aos serviços de casa. Vigora uma sutil e contraditória relação entre nome e pessoa, como se o romancista quisesse reafirmar a casualidade dos nomes ou como se desmentisse o nome próprio como uma ordem, mas, como todo signo jogo real / irreal. Mesmo evocado o perfil da estereotipia, trata-se de uma mulher que interfere sorrateiramente na desestruturação de certos arquétipos situados além do texto, como o discurso condicionado primeiro pela visão do homem sobre *a mulher ideal* e depois pelo

tom pejorativo a qual o substantivo foi reduzido em detrimento de uma recusa do domínio machista sobre a figura feminina. Se não é exposta uma sobreposição de sentidos, porque isso parece soar no texto antuniano a anulação de um mal por outro, se verifica que a conquista efetiva de uma plena atuação da mulher não deixa de ser ofuscada ainda por certa lama de constrangimentos do poder dominante. Em planos diversos, a obra antuniana reforça o que chamaríamos de *policaracterização* e *multiperspectivismo* como grafias do sujeito e do mundo. No extremo em que está ancorado este estudo, eis aí, seguramente, mais um dos motes *quase-obsessão* do romance ora lido, a variabilidade da *forma-sujeito* num contexto de desintegração de uma variada sorte de paradigmas.

No âmbito de uma representação sobre o sujeito contemporâneo, a forma do adultério endossa uma possibilidade premente dos indivíduos em procurar novos sentidos num universo de aparência e desencanto ou forma de se libertar do estágio de anomia a que estão submetidos, compreendendo que, essa busca se dá por uma necessidade de reconfiguração nos seus mundos a partir de sua felicidade individual. Através desse tópico, o romancista introduz uma ruptura com certos determinismos mais vasto quanto aos modos de representações centrais à medida que propõe uma refiguração de estados do ser, afinal, o que é ser mulher ou o que é ser homem, como deve cada um se portar numa relação amorosa, o que é mesmo uma relação amorosa, testamento, pois, de um desmantelamento de fronteiras, quaisquer que sejam, no âmbito das transformações histórico-sociais dos sujeitos.

O que mais deflagra no envolvimento entre Amélia e o chofer, além da composição comum de sentimentos que esse tipo de relação está associada – a tensão demasiada da situação impressa na própria estrutural frasal, a insegurança pela constante presença do general, certa hostilidade, se atentamos para o avançado estado de degradação porque passa o ninho de amor não mais encantado como no romance realista – é uma mutação inadiável do sujeito, descido a um submundo em nome do desejo do corpo. Devemos concordar com Eunice Cabral que o adultério passa – desde o advento da modernidade – a ser representado não como um estado, mas um processo que, “de situação ameaçada pela estagnação evolui para um conjunto de situações instáveis em direção a um devir desejado mais difusamente identificável” (2013, p.9), isto é, o caráter reflexivo sobre a situação vivida coloca o sujeito como singularidade ou elemento *produzido* pela dinâmica da situação. Nesse processo, o sujeito é definido por um permanente *work in progress*, visto que o conjunto de situações vivenciadas são

igualmente diversas e fragmentárias; o vivenciado é também matéria para a compreensão acerca de outras situações, e nelas novamente esse eu se reinventa.

É evidente que esse prognóstico agora possível é decorrente de uma extensa ruptura de paradigmas sobretudo aqueles cuja reivindicação está numa ampla libertação do corpo pelo prazer. Sobre isso é fundamental citar a noção de erotismo proposta por Georges Bataille porque esclarece uma das significações propostas nesta ocasião do romance ora lido: a de variabilidade do sujeito e a reinvenção da sua forma. O autor se dedica a pensar o erótico como uma dimensão interior do homem, o que só nos reforça o que vimos compreendendo como o sujeito *em* desconcerto. Isso porque a ideia de erotismo construída pelo Bataille é a do “desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco.” (1987, p.21) E todo esse *mover-se* amoroso e sexual de Amélia é um *continuum* de perdição metaforizado seja nos pingentes que nunca são encontrados, seja na constante menção do brinco de pérola se não perdido por ela, pela filha, também suspeita de envolvimento com o mesmo chofer, seja ainda no desaparecimento da pulseira de três corações, um dos motivadores para o possível assassinato do amante; entretanto, são os instantes de *perder-se* que melhor revelam sua verdadeira condição: a de, apesar de vigiada pelos outros, liberta da situação a que foi reduzida depois do casamento.

Agora, ao tratar da constante perda de joias como metáfora sobre uma *perdição do eu*, uma observação pertinente que reforça essa ideia ao mesmo tempo que aviva as linhas sobre esse território de crises e ainda, que tem profunda relação com o estágio de objetificação do sujeito contemporâneo, é a associação da personagem a um objeto ou o objeto como extensão sobre o modo de ser. Já havíamos recuperado do romance a identificação de Luís Filipe com objetos diversos (o cavalinho de pau encontrado por Maria Clara no sótão de casa, o do carrinho de pau que segura numa das fotografias, os restos de coisas deixadas quando depois de sua morte). Nessa economia de cacarecos, sublinhemos mais, um esquilo de pelúcia com “olho direito mais enterrado que o esquerdo, dois botõezinhos de verniz” e de pata quebrada pertencente a Maria Clara, o qual assinala uma ruptura entre a infância e a adolescência *imposta* pela decisão dos pais de que a filha não mais deveria dormir com bichos de pelúcia; e uma galinha de folha de flandres que os pais compraram na feira de Tomar, recorrente no penúltimo capítulo, pela relação que o gesto mecânico do pescoço para bicar do brinquedo se compara ao cerzido

da tentativa de narração, seja pela pontuação igualmente mecânica e repetitiva de algumas situações, a negação de fatos, o silenciamento de outros, seja esse ir e vir de memória que almeja alguma objetividade e não a alcança. E Amélia é lembrada por uma “bicicleta antiga”, “sem lâmpada no farol”, encostada no sótão contra “o frigorífico velho”. É evidente que a associação das personagens a alguma coisa, num romance marcado pela preocupação com o passado, o objeto é um apoio de quem narra para *perfazer* o desenho do outro, ou como a *madeleine* de Proust, o gatilho que permite a quem faz essa recriação do vivido trazer à frente o que está guardado no sótão da memória. Logo, o objeto acaba por conter no seu campo de sentidos, características que recobram a figura do sujeito e vice-versa; objeto e sujeito se fundem, como analisamos. Assim, nos é possível dizer que o cavalinho e o carrinho de madeira transmitem certa fragilidade de Luís Filipe, enquanto a bicicleta de Amélia reafirma, pela antiguidade, certa liberdade mesmo que deixada num passado.

Em todo o caso os objetos desencantados de sua função atentam para uma deterioração do universo a que se refere o romance antuniano, como fica assegurado pela constante das joias sem brilho, ou perdidas, da prataria liquidada a preço de feira e da patifaria de objetos velhos mencionados no romance; pelos dois núcleos de sentido – o da relação de identificação do sujeito e da degradação da ordem – entrevê-se o desfazimento do eu, sua objetificação e sua integração num tempo de destroços e de expectativas irremediavelmente perdidas. Entre a criança que ficou no passado e o adulto estrangeiro de si ou entregue a um tempo de glórias perdidas, o brinquedo se constitui ainda como lapso, uma ruptura entre o que poderia ter sido e o que é – um elo perdido que se confunde com a inutilidade de objeto para a vida adulta; parado em alguma instância do passado é o ícone designativo de uma ordem cuja reconciliação parece ser impossível, o passado da infância, da possibilidade da fantasia e da liberdade criadora e o presente inerte e automatizado do adulto. Quando não, são restos de um tempo em falência tal como o Mickey de Celina em *Exortação dos crocodilos* que toma comprimidos para dormir, ou como o urso de pelo coçado sem uma das pupilas de vidro de Lena em *O esplendor de Portugal*.

Sobre a *impossibilidade da memória* como elemento organizador ou *enformante* do romance é preciso compreender que, por mais *descontinuada* que seja o ato de lembrar, ele prima por uma certa linha, por mais volteios que hajam, o processo é sempre o de dispor acontecimentos numa ordem. A não linearidade ou a descontinuidade em António Lobo Antunes, como se um discurso esquizofrênico, pertence – ao menos em títulos como

o que ora analisamos, mas também em *O arquipélago da insónia* ou em *Que farei quando tudo arde?* para citar mais dois exemplos – a uma reordenação proposital do tempo. Isto é, o romance é constituído como se tentasse dispor uma multiplicidade de tempos num só momento e para tanto pratica colagens de temporalidades até pôr em ordem outro tempo, diverso do cronológico e do tempo da recordação, visto que, entre essas temporalidades múltiplas ainda podem brotar outras, num procedimento caleidoscópico e impossível de determinar uma só linha acabada ou suficiente para designar-se como narrativa (isto é, os tempos manifestados, ora são os da múltipla atividade reflexiva do escritor na construção da narrativa). Compreendemos que esse procedimento se configure num infinito jogo com a escrita e de manipulação da linguagem no intuito ainda de reinventar a dinâmica da escrita e uma proposital subversão ou desvelamento da ordem almejada pelo discurso romanesco.

Mesmo que não tenha acontecido a traição – como se interroga a voz possível de Amélia, no desfecho do romance, “*que amante Luís Filipe*” (p.442, p.447, p.448, p.450 etc.) –, a personagem está como as demais do romance ora analisado, para cumprir, um retorno ao tópico que melhor parece defini-la no tempo de casada com Luís Filipe: presa a uma relação condenada em que seu sentido ficou perdido quando tudo era um jogo proibido entre a filha do patrão e o empregado. Voltamos à mesma redoma: não é possível construir retratos acabados a partir das personagens de António Lobo Antunes; o romancista rompe com os protocolos convenientes de construção dos seres ficcionais e nos oferece contornos, sombras. Mas, sobre Amélia, assim como as demais personagens que julgamos principais por aparecerem com frequência na economia do texto e pela relação que mantêm com o seu núcleo (Maria Clara), é permitido dizer o que elas significam enquanto sujeitos. Isso porque, mesmo destituídas da ação e da voz própria, em grande parte o que determinam, elas são relacionadas às situações, coisas, fragmentos de ação, todos simbólicos no procedimento de interpretação sobre aquilo que significam. O sujeito em António Lobo Antunes é um contínuo *por-fazer*, é diverso, não-unidade.

Amélia é, a um só tempo a que desempenha o papel da amante por uma relação há muito fracassada – “*de manhã antes da primeira voz na despensa, desarrumo a almofada da cama e remexo os lençóis para que o pessoal imagine que ainda dormes comigo, se a governanta sonhasse a cara dela a trocar-me*” (p.447) – e o da cuidadora da casa “*Que amante Luís Filipe, que mulher, há quanto tempo todas as noites no sofá do escritório como a minha filha Maria Clara na poltrona da sala a sentir o cheiro dos ciprestes trazendo o outono consigo*” (p.442); “a acomodar-se no sofá com os novelos do

tricô e as agulhas” (p.449), entregue numa solidão só rompida pelo contato com o próprio corpo “em mais de uma noite eu ... embora com o rosário à cabeceira em mais de uma noite as minhas pernas, os meus braços, eu ... se realmente tivesse coragem contava-te que em mais de uma noite tu sou eu, a tua mão a minha mão” (p.448) e a reafirmar a crença de que Luís Filipe tinha uma amante – “ele que passara uma semana inteira fora de casa com uma amante ou isso, a mulher horrível garantia que doente num hospital mas a governanta que mais tarde trabalhou para nós explicou-me que em Alcoitão com uma amante” (p.493). Há duas outras passagens no romance, agora também enunciado pela narradora que assinala o distanciamento do casal, ou a melancolia da solidão (terreno para o qual todas as personagens desse romance são jogadas), o fim da casa, a destituição do eu e a entrega de Amélia a uma vida monástica depois da morte do amante

o pai
(no terraço liberto de ti, a minha mãe)
a mãe
(a mãe a desdobrar-lhe uma coberta nos joelhos quando a tarde arrefece e ele nem sequer um beijo, nem sequer um obrigado, apenas evitando a fazer-se pequeno?)
a fazer-se pequeno
(que as mãos dela o roçassem, a minha mãe da porta da varanda com esse ar de novembro com frio a lembrar-me o pardal que se esmagou num ramo e tombou como um trapo, a cara a sonhar com o amparo de um ombro e em lugar de ombro as contas da governanta, sentava-se na escrivaninha a conferir facturas e somar despesas, feições indignadas muito acima dos óculos faltam duzentos e cinquenta escudos Lucília roubaste-os, a governanta a procurar no avental onde chaves, fósforos, um lenço pouco limpo, a minha mãe) (p.212)

ou

a minha mãe de camisa de dormir diante do oratório
não quer uma lingerie ousada a fim de despertar de novo o ardor do seu marido, não quer uma segunda almofada na cama, uma segunda garrafa de água à cabeceira, um segundo corpo estendido a partilhar a botija, qualquer coisa que a livre dos seus Cristos de cobre e das suas Virgens de esmalte, que a proteja de uma vereda de bétulas ou restos de ameias nas ervas do Guincho com uma gaivota a chocar ovos nas pedras, nem uma só janela na vivenda, um cubo mais escuro do que o escuro das copas, o meu pai que negociava em armas (p.264)

Ao negar-se do envolvimento com Abel, Amélia não busca recuperar a imagem da esposa dedicada, quando muito é discurso utilizado para mascarar outro discurso, como vimos ser procedimento comum nesse romance; notemos que, logo depois de um

mea culpa da não-amante, ela traz à tona o caso do adultério da parte de Luís Filipe. Nessa redoma de espelhamentos o que prevalece é uma necessidade inerente a todo sujeito: desocupar-se da imagem rabiscada e exhibir-se íntegro (ou melhor, querer-se íntegro). Mesmo porque, quando queremos saber quem somos, o primeiro impulso que, consciente ou inconscientemente se constrói, é o de buscarmos aquela moral que nos define como unidade, embora claro esteja que sempre há entre o que somos e o que fomos uma aguda dissimetria. A máscara é uma possibilidade de tocar numa imagem nostalgicamente perdida ou incapaz de alcançá-la: a da unidade do eu. Mas, não há nesse mascaramento um arrepender-se. A posição de adúltera assim colocada em suspense ou em relação com outras posições faz da personagem representação de uma figura fractal ou ingressante no teatro social com diferentes papéis ou ainda os vários estatutos assumidos enquanto posição-sujeito. Não há, portanto, um tratamento diferenciado sobre a mulher no universo narrativo de António Lobo Antunes. Mesmo nos casos de rebaixamento do feminino como em *Que farei quando tudo arde?* quando estamos diante de Judite, filha de uma testemunha de Jeová que lhe deseja sexualmente às ocultas, depois casada com Carlos, um travesti, e de se assumir como prostituta quando da separação, cai em trânsito pelo submundo da existência; ou a débil mental usada como diversão sexual em *Auto dos danados*.

Em situações dessa natureza o que prevalece é uma necessidade de demonstrar o nível de rebaixamento a que homem é capaz de condenar o outro, ou ainda dar conta de um traço vil desse mesmo homem alienado por uma condição que pouco o distingue do animal. Mas, habilmente, todos os sujeitos antunianos estão condenados por diferentes malogros sociais e psicológicos. Maria Alzira Seixo corrobora essa visão, ao contemplar alguns dos perfis femininos mais significativos da produção literária desse escritor na afirmativa de que “não só o sector feminino se apresenta frágil, carente, sofrido ou abandonado, mas também os homens entram nessas mesmas categorias” (2008, p.413), e conclui que, mesmo assim, alguns tipos masculinos não encontram correspondente nas personagens femininas: o déspota, o agressor físico, o assassino, o abusador sexual. Não é natural que uma literatura interessada, desde sempre, a perscrutar o malogro de existir ou a degeneração da comunidade humana seja tomada por *personas redondas* ou caracterizadas por uma integridade *francamente positiva*. No caso específico das figuras femininas é notório que, o tópico negativo funciona ainda, pelo humor ou pela sátira, numa crítica à masculinidade fútil como pensa a estudiosa.

Não é o caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, mas, encontramos essa posição-sujeito em *Tratado das paixões da alma*, por exemplo. No romance, a personagem Céu é uma médica que largou o *status* da profissão para tornar-se mãe de família casada com um agente da PIDE metido a machão, atitude a qual ele tem certeza de que foi tomada pela incapacidade da mulher de se gerir sozinha e logo ser sempre submissa aos seus mandos; mas pelo disparate entre os dois perfis, e o dela, claro, se sobrepõe ao dele, já notamos que as coisas não são bem assim como pensa o marido. De certo modo, sua atuação parece se guiar pela ideia de que não há forma melhor de *destituir* o poder juntando-se a ele pelo tom zombeteiro e de ridicularização sobre sua *superioridade*. E Amélia não deixa de assumir certo tom caricatural se a observamos, presa na sua frivolidade, como paradigma da mulher-esposa num casamento falido, tal como é, a personagem de Odete-Dália em *Fado alexandrino*; nessa condição, o marido Abílio imagina viver uma relação estável, mas a mulher encara a relação com certa dose de desprezo e indiferença substituindo o uso da aliança pelo anel de prata que usava antes de se casar. Ao que parece, essa conjuntura se repete de maneira semelhante no romance ora analisado uma vez os dois (Amélia e Luís Filipe, mas, sobretudo Amélia) parecerem, por debaixo da aparência, ignorarem a vida conjugal pela manutenção dos relacionamentos fugazes. Embora, não deixemos de notar que a própria aparência é véu rasgado pelo qual todos os demais da casa enxergam o casamento falido.

Mesmo a filha Maria Clara, quem é acusada de sempre viver num mundo só dela percebe os frangalhos da relação dos pais, como quando, presa num ambiente de interdições (como lemos depois), recebe deles a ordem para separar-se do esquilo de pelúcia; a ocasião, perceberá depois, trata-se de um respingo do mal-estar entre Amélia e Luís Filipe, visto que, na mesma noite, a filha ouve, por baixo dos ruídos da casa, a briga dos pais que “retorquiam a um sacão do frigorífico brandindo divórcios a propósito da colcha que faltava a um e que sobrava a outro”: “um deles não sei qual, escancarou a mesinha de cabeceira a avaliar pelo ruído, puxou dos chinelos para se exilar na sala” (p.319).

Ainda nessa condição da frivolidade e da aparência, as mulheres em *Não entres tão depressa nessa noite escura* – Amélia e Ana Maria principalmente – concordam em ser as que estão acima do homem pela capacidade reduzida destes de ao gostar de adivinhar e de interrogar-se não alcançar as razões pelas quais lhe servem “maquilhagens discretas, vestidos discretos, comportamentos discretos, nada de falar demais ou rir demais” (p.180) ou mostrar como são. Nesse tempo do aparente ou das insignificâncias

ninguém seria superior à natureza feminina; tendenciosa ao disfarce, e é há nessa conclusão todo veneno machista, elas são ensinadas a (essa receita vem pelas revistas de moda) a tirar algum proveito nesse universo de alienações. Se por um lado essa posição reforça um *estabelecido* para o ser-mulher, por outro pode servir de rebaixamento da figura homem, sempre associada ao caricaturesco do incivilizado.

Mas, nessa conjuntura do aparente a escravização do indivíduo não corre apenas sobre os do grupo feminino; todos estão, de uma maneira ou de outra, alienados à cultura do belo. E o que o romance denuncia, é que no plano de desmoronamento de tudo, nem mesmo a aparência alcança o papel de mantenedora de uma existência plena. Desde a visão mais simples, a do cuidado quase cirúrgico da beleza do corpo – situação atestada sobre personagens como Margarida e Luís Filipe e que se repete na *caracterização* de Amélia, “o vidro descido a desarrumar-se o cabelo eu que detesto vento, me esqueci da escova e ser bruxa envelhece-me”, (p.233), “a minha mãe penteada, com as sobrancelhas escritas a lápis em duas curvas de espanto” (p.319) – à teatralização dos modos de vida, tudo se esvanece à sorte do tempo, como deflagra a própria personagem mergulhada num dilema sobre a idade e a degenerescência do corpo “me ajudasse a desamarrotar os olhos que ignorava que tinha, vinte anos se durmo e no espelho quarenta e nove ou cinquenta / quarenta e um em março, não, quarenta, não quarenta e dois a dezasseis de março, palavra de honra” (p.231).

6. Ana Maria, o outro pelo qual me vejo ou um mundo de aparências

A natureza da aparência como definidora do papel desempenhado por Amélia em *Não entre tão depressa nessa noite escura* é uma nuance que traz para nossa leitura a personagem de Ana Maria, com quem divide essa característica no romance. A sua integração na obra, entretanto, é bastante reduzida se a colocamos em relação com as outras personagens que vimos analisando, visto servir mais de contraponto da irmã, embora, justamente por isso e pela série de outras questões que suscita no âmbito dessa obra, disponha de densidade o suficiente para ser lida como uma das figuras principais, uma das determinações a qual estamos submetidos para o andamento desta leitura.

Além da aparência, a todo momento Ana Maria é vista pela irmã presa num mundo de frivolidades: a televisão – “a Ana mudou de canal e um leão descosia uma zebra, mudou de canal e um balido russo” (p.25); pendurada ao telefone em cochichos – “sorriso da Ana enroscado no telefone” (p.103); lendo revistas de moda – “a Ana a olhar-me de uma revista de moda numa espécie de pena” (p.149); ou lendo o correio feminino, de onde escapa uma pergunta que rondará todo o romance – “Amor entre mulheres normalidade ou doença” (p.199). Indagação que, se olharmos de perto, entre a declaração igualmente repetida de Maria Clara ser o homem da casa e sua insatisfação com o casamento funcionam como índices para uma interrogação sobre sua sexualidade. Isso, entretanto, é ponto a ser observado melhor na última parte desta leitura.

Por enquanto fiquemos com a imagem sobre um profundo sentimento de inferioridade vivido entre irmãs visto que sempre são colocadas em comparação uma com a outra, desde a criação em casa às observações na rua, o que as integra numa relação de espelhamento. Essa condição, além de reforçar um lugar de presença pela figura do outro, inaugura, no âmbito desse romance, a temática do duplo. Em linhas gerais, a duplicação pode ser lida, o que se adequa a situação ora analisada, como um desdobramento de personalidade, o duplicado é o outro que há em quem o perscruta. Ainda que não estejamos em contato com as representações comuns, aquelas vividas entre personagens idênticas (os gêmeos, o clone, ou a de aparência aproximada), notamos ser pela figura da irmã que Maria Clara se indaga sobre si, seu lugar na família e sobre o porquê de sentir-se alheada no mundo. Nesse ínterim, a personagem acaba por se vê reduzida ao outro sem suas qualidades, isto é, sempre numa postura inferior frente a irmã cuja imagem e presença quando colocada em relação sempre a ultrapassa.

O tema, assim disposto, pode ganhar diversas acepções que, se não nos aprofundamos, não evitamos de tocar pela sua relação com a ideia principal que ampara este estudo, isto é, ao trazer a luz esse tema, António Lobo Antunes insere-nos numa ordem de outros caracterizadores sobre a experiência ou a *forma* subjetiva na contemporaneidade, no sentido de que o homem urbano, figura predominante na sua literatura, está exposto a um duplo e paradoxal movimento: o da repetição dos mesmos gestos e a necessidade de parecerem originais. Todo o desenvolvimento de nossa leitura tem alcançado a compreensão de que o sujeito antuniano está para o que comumente chamamos de hiperindividualismo.

Não entres tão depressa nessa noite escura, por exemplo, pode ser lido como um romance sobre a obsessão da origem e da tentativa permanente de o sujeito autoafirmar-se enquanto instância verdadeira e não fabulação ou cópia. Não é à toa que o ponto alto da relação entre as duas personagens, companheiras respectivas desde quando criança, é o radical pensamento ou desejo – tal qual o mito bíblico Caim e Abel, outra narrativa sobre o duplo – que Maria Clara tem de matar a irmã afogada no lago do jardim de casa. Essa obsessão coloca-nos diante da impossibilidade de alteridade (o que novamente se afirma na nossa compreensão como um dos agravantes na crise dos sujeitos), além de reforçar a natureza individual como forma autêntica: eu sou.

Esse sentimento de morte perdurará durante toda a convivência das duas, e a narradora registra vê a irmã certa vez entregue a passar mal e ela apenas contemplar o seu estado sofrimento – “de madrugada a Ana em camisa de dormir a vomitar na cozinha” (p.427), “podia ajudar a Ana, tirar um copo do armário, colocá-lo debaixo da torneira e estendê-lo à minha irmã e não estendi” (p.428), “e por não me preocupar fiquei a vê-la nos azulejos da cozinha”, “a boca aberta, a porta que girava nos gonzos a emagrecer-lhe e a engordar-lhe a camisa, os garfos, as colheres e os pratos do jantar no escoadoiro, pareceu-me que uma faca na ideia de se arrancar de si mesma, a mão da Ana ou a outra mão numa cave em Algés” (p.429). O desfecho dessa cena será outro: na impossibilidade de levar adiante seu plano de ódio, Maria Clara acabará por ajudar a irmã.

Mas há outros gestos, como quando quebra propositalmente um buda de louça enquanto os pais só têm olhos para ver a Ana Maria se arriscar em passos de dança flamenca, por exemplo. Esse último evento, mais que ser um gesto de chamar atenção do outro para si, reafirma sua *ameaça* à presença do outro sempre disposto como figura principal. Tal obsessão pelo espelhamento, o reflexo, o aparente, findada pelo desejo da morte são aspectos encontrados como uma marca do duplo: sua condição narcísica –

refletir-se e apaixonado pelo reflexo cair para os braços da morte. Nessa relação de duplicados, vale citar a criação imaginária da própria Maria Clara, Leopoldina, a quem atribui nome e família que é uma réplica sua e da sua família e para a qual transfere a possibilidade de compreensão sobre o que não alcança compreender na sua própria vida e com quem desenvolve uma extensa relação desde pequena.

Dessa maneira também é possível pensar entre o traço psicanalítico do Édipo ressentido e recalcado pela renúncia aos desejos do mundo (Maria Clara sempre nutre uma inveja desmedida acerca da beleza e da liberdade com que a irmã exerce sua feminilidade), o traço do apolíneo e o dionisíaco nietzschiano (uma é comedida, marcada pelo signo da interdição, a outra expansiva) e, como vimos perscrutando sobre a metáfora do espelhamento, a figura do Narciso, sobretudo essa, na acepção contemporânea proposta por Gilles Lipovetsky em *A era do vazio* (2005), do sujeito que não reconhece a alteridade, para quem nenhum outro importa tanto quanto ele mesmo (patente na necessidade de sempre se colocar como a preterida pelos pais, quando na verdade, sabe que talvez seja justamente o contrário). Para o pensador francês, o narcisismo designa-se como signo da contemporaneidade uma vez que as transformações sociais produzidas pelo advento de um capitalismo hedonista levaram a constituição de um império do hiperindivíduo, sujeito preso às técnicas do aparente (os cuidados de si) ou na constante exposição como figura de si (*selfie*) e erodido do sentimento de pertença a uma tradição, esse elo entre o passado e o prolongamento para o futuro, sintoma que temos averiguado neste estudo. Importa nessa celebração ao espaço privado apenas e somente o individual, o aparente e o presente.

No que se refere à relação vivida entre uma e outra personagem (Ana Maria-Maria Clara), expressa nos nomes que as designam, além da contiguidade infantil, da rebeldia pelo lugar do outro, o que predomina, retomando o que dizíamos ser a existência de uma enquanto *contraponto* da outra ou um espelhamento. Ao espelhar-se na irmã, Maria Clara se apresenta em desajuste, tal como o reflexo, no instante em que o sujeito e o duplicado se aproximam, também se separam e se diferenciam: “—Repara como a miúda é branca comparada com a irmã parece uma estrangeira” (p.49). O tópico do espelhamento ganha forma ainda no contato comum do indivíduo com sua própria imagem ou com a imagem do outro; caso verificável nesse romance, sobretudo, se lembrarmos que, antes de eleger a irmã como contraponto, Maria Clara está trancada num sótão onde perscruta várias fotografias da família e tenta se reconhecer através delas. Ora, o espelho remete ainda para a passagem inexorável do tempo (como é caso do encontro de Amélia com sua

imagem e ser confrontada com uma imagem desgastada). Mas, em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, na relação assumida entre as duas irmãs, o que a metáfora do duplicado sugere é a ruptura das relações afetivas, a sobreposição do individualismo e a perda dos traços ancestrais como demarcador biológico de pertença. Vale recuperar uma passagem nessa obra quando Amélia se dedica a perscrutar as duas filhas: “que as minhas filhas se as observo melhor, sobretudo na Ana Maria um parentesco com o senhor general, o orgulho, o desprezo e por baixo do orgulho e do desprezo a admiração servil” (p.232), fato que não se observa em Maria Clara. Além dessas considerações fundamentadas a partir das vozes do romance, é necessária para essa compreensão a longa incursão em itálico num dos capítulos de desfecho do romance, quando a narradora materializa sua imaginação sobre Ana Maria e o que ela pensa sobre a irmã e, por conseguinte, sobre a família:

A Maria Clara fala de mim e não sabe nada de mim, fala dos meus pais e não sabe nada dos meus pais, é uma egoísta ora trancada no quarto a escrever no diário

(se tenho de chamá-la, se digo

—Mana

um rebuliço de papéis, a gaveta que se fecha, a porta escancarada e a minha irmã

—O que foi?

sem gostar de ninguém, sem se preocupar com ninguém, pronta a meter no livrinho, mal eu me vá embora, a carregar tanto nas letras que se percebe pelos vincos na página a seguir (p.407);

a egoísta da Maria Clara a envergonhar-nos de propósito, se fosse minha filha punha-lhe a mala no alpendre e expulsava-a do Estoril e contudo o meu pai a defendê-la, a preferi-la, a acariciar-lhe o pescoço

a minha mãe desculpava-se numa mudez humilde, o meu pai iniciava uma frase que ele supunha jovial, compreendia que não era jovial, interrompia-se a meio e a frase, coitada, um gladiolo murcho, a minha avó no canto da mesa onde dantes nos sentavam a nós (p.408)

Ao assumir-se como contraponto principal da irmã sempre se questiona sobre seu comportamento sisudo, seu crescente isolamento e a afeição pelo diário: “—O que andas a fazer Maria Clara o que se passa contigo?” (p.157) e a pergunta se repete por várias vezes ao longo do romance “—Qual será o motivo que te leva a imaginares que sou estúpida Maria Clara?” (p.168)

Essa relação espelhar/narcísica é responsável por colocar Maria Clara em pelo menos três movimentos sobre sua imagem: as vezes, e quase sempre, a relação de

elevação da imagem da irmã Ana Maria se manifesta em rebaixamento pela figura que admira: “a beleza que me fazia sofrer e eu odiava, o cabelo loiro e o meu que era preto” (p.49); outras vezes ao elevar a imagem da irmã é uma maneira de também se ver elevada, como quando, depois de perceber as semelhanças vivas entre Ana Maria e a mãe, Maria Clara se coloca como duplicado da mãe: “pareço-me consigo mãe, as orelhas, as pálpebras, o que em mim não são rugas e todavia já as percebo no espelho no mesmo sítio que a suas” (p.228). Poucas vezes, mas, a narradora utiliza uma imagem rebaixada da irmã para dizer um atributo que a eleva; por exemplo, ainda na infância ela se mostra mais corajosa que Ana Maria, sempre medrosa em cair do balanço: “o baloiço esquecido em que não andávamos há séculos pendurado do ramo / – Empurra / – Quanto é que me dás se te empurrar / a Ana tinha medo e eu não, ou seja tinha medo que a corda se rompesse e não confessava que tinha” (p.66), ou quando, diante da concentração dos olhares dos pais para Ana Maria na dança espanhola derruba e quebra o buda de louça e se vê sem medo de enfrentá-los “equilibrei o Buda na bordinha do móvel a fim de que a primeira vibração da casa o tombasse por culpa da Ana e não tombou ... – Olhem / a empurrá-lo para o chão ... – Não tenho medo que me batam” (p.310-311).

Quando em desencanto pela discrepância entre a beleza da irmã e a sua, Ana Maria é para ela motivo de ódio sucedido, às vezes, do desejo de matá-la, tal como Narciso que tem pela imagem espelhada a mesma relação de posse sobre a beleza e a pulsão sobre a morte – uma beleza que de tanta deforma quem se olha: “(a Ana e a boneca loiras, a Ana é irmã da boneca, não minha, ninguém me comprou, veio uma cegonha trazer-me no bico)” (p.64). Agora, o traço duplicado é construído não apenas na constante convivência entre as duas irmãs, mas reforçado pelo discurso do outro, desde a mãe: “a Ana, sei lá, por que milagre, idêntica a nós, a outra infelizmente ... da mesma raça que o pai ... –A minha filha Maria Clara é o homem da casa” (p.82) aos da rua: “(a beleza da sua filha Ana Maria dona Amélia, a distinção, os modos)” (p.153); “tão branca tão linda a sua filha comparada com a outra Deus me perdoe nem parecem irmãs” (p.228).

Por essa prevalência, e mesmo por estarmos situados num romance cuja temática do aparente se constitui como marca predominante, é necessário aprofundarmos, pelas representações suscitadas por essa personagem, esses outros aspectos que findam por coparticipar do engendramento dos sujeitos na literatura antuniana. Mas, uma coisa se mostra clara: a metáfora da duplicação ou do espelhamento se constitui, no processo de autoafirmação do eu numa imagem sempre cindida, desarmoniosa, com o outro. A beleza de Ana Maria se constitui como discrepância ou desencanto do sujeito sobre a imagem

que a própria Maria Clara tem de si, reafirmando o tópico do desajustamento do eu no mundo, a incapacidade de manutenção do sentimento de alteridade, ou dar conta, pela percepção especular, sobre a confusão que está envolvida face a vida.

Presas num mundo de frivolidades e lembrada sempre pela sua beleza, Ana Maria é signo da anulação do sujeito e encarna a figura produzida pelos sistemas de aparência cujo funcionamento é todo ele para o prazer, o bem-estar e a padronização dos indivíduos, aquilo que uma vez designamos como império da individualidade. A personagem é a que está presa a um mundo de simulacros sustentado pelo apelo da imagem: a televisão, as revistas de celebridades, o correio para mulheres, além do seu desígnio de “conhecedora da moda”. Sempre preocupada em se vestir bem – (“a Ana que experimentava o blazer verde sobre uma blusa castanha (não castanha, Bordeaux)” (p.261), é acusada pelos da casa a todo tempo de roubar peças de roupas ou joias: “– Essa blusa não é da tua irmã Ana Maria?” (p.24); “a Ana de novo com a minha blusa e as madeixas compostas” (p.48); “–É ideia minha ou tens uns brincos de pérola Ana Maria mostra a caixa das jóias” (p.237). As acusações da mãe ganham forma e a narradora aproveita para registrar certa incapacidade da irmã (incapacidade que é de todos os sujeitos desse universo) em se relacionar com a família ou aquilo que ela sublinha como cada um seu mundo; Maria Clara traz a voz de Amélia como a mãe que insiste em reverter a *rebeldia da aparência* da filha e ela própria como a que intervém numa compreensão pela irmã

a minha filha surpreendida demais para se aperceber que lhe batia, palpando o lábio a tilintar as pulseiras que no forte passeavam a enxovalhar-me nas costas do chofer, a Maria Clara agarrou-me pela cintura

– Mãe

até eu amolecer no sofá a procurar o lenço na carteira e encontrando o rosário, a desdobrar o toalhete de papel que me estendia para secar o nariz, as bochechas, as pálpebras, a dar-me conta da Ana Maria, a entornar as gavetas da roupa e os colares na mochila, a cruzar o jardim no sentido da paragem do autocarro com a Maria Clara argumentando que a doença do pai, a aflição, os nervos enquanto eu no aproveitamento dos desvãos, a habilidade de transformar uma porta condenada

...

cuidei ver o chofer a segui-la, parado na garagem onde lavava o carro (p.238)

O conflito imprime outras situações reveladoras sobre a figura de Ana Maria; se por uma parte, ela se ocupa com o *nonsense*, por outra sua existência é preenchida pelo que chamaríamos de uma atuação sem limites do corpo – ora exibido pela roupa curta: “–

Não vais para a rua nessa figura pois não?” (p.163); ora marcado pela referência constante ao modo como os homens reagem à sua presença: “a Ana desligou a televisão, aproximou-se da janela, um dos guardas encostados ao automóvel acenou o cigarro e o peito da minha irmã cresceu na minha blusa”, “a blusa fica melhor na minha irmã que em mim, mais loira, mais cheia” (p.25), “o médico guiava a Ana em gestozinhos amáveis”, “os gestos do médico desviaram-se da Ana para a minha mãe, a mão da minha mãe, agradecida, a apertá-los, a dos açoites que envelheceu imenso”, “o médico ... a fugir para os joelhos da minha irmã” (p.96), “a Ana Maria nua apesar do vestido a mirá-los das escadas, não corpo, garupa, não nádegas, cauda, não rosto, um focinho que consentia, ladrava, os passos do advogado e os cães nos canteiros numa restolhada de bolbos enquanto a nota murchava” (p.229); ora ainda pela fila de envolvimento sexuais (no excerto em destaque, a mãe nota o envolvimento dela com o chofer, mas é com o guarda recostado ao automóvel, o médico que cuida do procedimento cirúrgico do pai, o vizinho do jogo de sinuca, o advogado da família). Ainda sobre a presença do corpo, Ana Maria é sempre lembrada pela alvura, pelos quadris, pelos seios que saltam do decote e pela sensação que causa aos homens: “quando era eu a sair nada, quando era a Ana uma agitação de pasmos, assobios, comentários, o cabelo da minha irmã saltava-lhe nos ombros, o modo de caminhar diferente” (p.36), “parte do médico dava atenção à minha mãe enquanto o resto caminhava pelos tornozelos da minha irmã acima, a Ana junto ao tubo, ignorando-se despida”, “coxas, nádegas, o início dos rins, um cheiro de palha húmida de estábulo, o médico desabotoava-lhe o soutien, demorava-se no peito e a minha mãe não dava fé” (p.47).

Na relação espelhar que assume com a irmã e pela caracterização quase estereotipada da mulher frívola contemporânea, a personagem se configura, pelo que perscrutamos, ainda como peça narcísica por assumir-se presa a uma condição de valores que realçam a superioridade do indivíduo; tudo o que está em jogo em sua atuação no romance – também das demais personagens, mas sobretudo em Ana Maria, pelo realce a outros atributos do *aparente* – é um inventário de circunstâncias do comezinho privado, não os papéis e as regras sociais. Novamente reforçamos o lugar preterido por Lukács (2009) de dessubstancialização da totalidade em prol dos dramas individuais e aparentemente *sem ampla profundidade* como uma das preocupações do romance. Contentar-se com o *si*, a característica mais latente do narcisismo contemporâneo, como pensa Gilles Lipovetsky (2005), pressupõe ainda um hiperinvestimento de atuações sobre o corpo; é outra via de atuação da pulverização do poder; ao que acrescentamos, outras

regras de organização do social: apostar ao máximo na aparência como normalidade e na padronização dos indivíduos, conforme observamos na atuação da Conservatória em *Todos os nomes*. Ter relacionamentos interindividuais sem grande ou nenhum apego, não se sentir vulnerável, desenvolver a independência afetiva, viver só, essas, designações são apresentadas por Lipovetsky (2005) como sintomáticas do perfil do Narciso contemporâneo. E Ana Maria preenche cada uma delas: no envolvimento gratuito com toda sorte de homens e não se apegar a ninguém, não ser *vulnerabilizada* pela condição de existir e viver só (sabemos que depois da morte do pai vai embora para Itália). Por outra via, a irmã não consegue *enquadrar-se em* nenhuma dessas possibilidades, e todo seu drama acabará por se prefigurar na incapacidade de se encontrar nesse novo mundo do aparente, do simulacro; a incapacidade de seguir padrões, de ser como todo mundo, ou não conseguir mais ser singular no mundo, o mesmo mal-estar do qual padece a figura do Sr. José.

Figura também solitária num mundo de aparências, Ana Maria carrega o mesmo *hobby* da personagem saramaguiana de *Todos os nomes*: o de recortar figuras de gente famosa. Entre as várias menções sobre a irmã, a narradora recorda o hábito: “a Ana de tesoura no ar sobre a revista de atrizes, as peúgas dela até o joelho, as minhas enrugadas e com elástico quebrado” (p.85), “a Ana retalhava as atrizes com a tesoura e as lâminas numa determinação de asas” (p.86), “e quando não sobrava intacta nenhuma atriz de papel e Ana principiou a cortar as capas das revistas espalhadas no soaço” (p.87); em algum momento o gosto é partilhado entre as duas meninas: “a Ana e eu recortávamos atrizes das revistas, traços de porcelana como os dela” (p.84). Se no romance de José Saramago, essa necessidade pelo aparente se configura numa reposição do lugar do trabalho no ambiente de casa como se uma incapacidade de desapego à ordem do mercado ou ainda uma tentativa de recolher uma organização simétrica à da Conservatória, aqui, o recorte funciona como um apego, quase uma veneração interessada pelo aparente ou a necessidade de encontrar pela imagem alheia recurso para manipulação de sua própria imagem: querer ser o que a figura evoca. Ocorre, pela contemplação do recorte, a construção imaginária de uma figura possível pelo devaneio da *parecença*. É um gesto, entretanto, totalmente destituído de evocação e afeto, tomado como um mero passatempo ou a construção de uma coleção de superficialidades.

O recorte pelo recorte é mero exercício de distração e não é guardado pela natureza da recordação como sugerida no contato com a fotografia, por exemplo. No romance, o gesto prefigura como uma reflexão sobre o assoreamento do tempo histórico (que estaria

restrito à forma específica de contemplação do retrato) e um questionamento sobre os novos modelos de representar ou a intromissão imposta do aparente como modelo conveniente de representação. Não que a fotografia não disponha do mesmo poder na construção do aparente (há nela toda sorte de mecanismos constitutivos da pose, por exemplo) mas a depender de quem olha para a fotografia ou do como se olha, ela conduz o espectador para um elo com a tradição, com o passado, enquanto a imagem *modelada* tal como se apresenta na revista – até mesmo pelo seu modo de apresentação seriada – afere apenas o interregno da ostentação do momento. Isto é, também é possível ver através de uma questão de geração de sentido, na sua atribuição ou esvaziamento, uma relação sobre, primeiro, o lugar do aparente como signo imposto (ou não) ao sujeito, segundo, e novamente voltamos ao signo de Narciso, uma recriação do corpo como objeto e, conseqüentemente, uma objetificação do sujeito. O recorte se apresenta, assim, como uma figuração desapropriada de afetos uma vez que o fotografado se guia à mercê de outros fatores, quais sejam os de, obrigatoriamente, produzir em quem o contempla, o efeito de realidade e quem o contempla oferece apenas um olhar também efêmero e o transitório.

Uma vez mais no campo de percepção sobre as determinantes que identificam Ana Maria pelo tema da figura do Narciso contemporâneo, pela forma como age, ela é signo da mulher liberta, talvez uma das que melhor represente essa condição no conjunto da prosa romanesca de António Lobo Antunes. Essa confirmação não se justifica apenas pelo que expomos, mas por outras atitudes da personagem. Ela é quem se filia à herança familiar de desvio do centro para a fronteira e suplanta qualquer possibilidade de manutenção da tradição. Não sabemos de qual envolvimento, mas Ana Maria engravida numa de suas aventuras sexuais; pode-se suspeitar, pelo olhar supostamente enviesado da mãe, que do chofer, e para fazer jus à regra sobre o destino da família pelo idílio amoroso entre o patrão e empregado. Recorremos à cena de indiferença de Maria Clara pela irmã, porque, a partir dela, o leitor toma conhecimento da gravidez e seu desfecho é marca maior sobre o tema da liberdade feminina ensaiado pelo romance.

Na casa, exceto a irmã, ninguém consegue crer, pela imagem idolatrada de Ana Maria, que ela, aos dezessete anos, já esteja grávida: “o recheio da barriga da Ana só farelos e palha, a sua filhinha, a sua menina que não conheceu nenhum homem, se tiver dúvidas a parteira explica-lhe que só farelos e palha, não é verdade dona Mécia” (p.430), imagina a narradora entre ajudar ou não ajudar a irmã. Mas, sabedora da situação, é Maria Clara quem pede dinheiro emprestado à arquiteta para que a irmã faça um aborto. Esse desfecho que pode ser uma ajuda à irmã, conforme pensamos acima, não deixa de se

revestir ainda daquele desejo sinistro de matá-la; morrer no aborto não seria uma transferência de culpa de quem só é movido pelo viço imaginário do homicídio mas não tem coragem para cumpri-lo? Ciente disso, é a própria narradora quem não se exime em falar, primeiro, sobre a razão de ajudá-la: “não vais morrer Ana, juro-te que não vais morrer”, “só não a deixei sozinha naquela miséria de veredas para que me não culpassem do meu pai na clínica, nada de apoquentações compreende, nada de problemas compreende”, “e nervos fui tangendo a Ana ao comprido do riacho” (p.432) e depois, presa num terreno de fantasmas sobre o desfecho do aborto e em como responder aos que dessem pela falta de Ana Maria, não se esquivava em pensar sobre a morte: “–Não sei / em vez de contar que a Ana em Monsanto, ossos desemparelhados, um pedaço de tecido, um pedaço de cabelo, logo à noite mal chegasse ao Estoril informava a cozinheira / –Ainda há bocado dei com a tua irmã numa cave em Algés”. Mas, o desfecho da situação, para bem ou para mal da narradora, é outro:

Vasculhámos o lago, o caramanchão, a garagem e encontrámo-la a um canto do pátio a pisar-se com força para diminuir a dor e esconder o braço no bibe, nenhuma lágrima, nenhuma queixa, quando muito um oleozinho na testa igual aos dias de febre, veio connosco à Urgência a olhar-nos e continuou a olhar-nos ao examinarem-na, deitarem-na na maca, levarem-na corredor adiante impedindo-nos de a acompanhar (p.433)

Mas, ausente toda intriga de irmãs, a saída da gravidez pelo aborto significa ter uma liberdade individual sobre o corpo e seus desígnios; é romper, sobretudo, as barreiras impingidas pela natureza e logo tornadas em forma de subvalorização da mulher. Nesse sentido, há ainda a ruptura com outros papéis sobretudo aqueles que denotam certa sina recebida de um passado. Ana Maria é a primeira do núcleo de Estoril a romper, em definitivo com a sina do usurpador. Outra ruptura é a de enganar o amor como peça constituinte da identidade da mulher como determinado pela linha da história e do imaginário tradicional que sempre destinou à figura feminina a dependência do outro, o desapossamento de sua subjetividade em nome do outro e, quando não, a renúncia de si em nome de um bem-estar da família. Abrir mão da maternidade se desenvolve aqui como uma possibilidade sobre o reconhecimento de sua autonomia. Alguma voz poderá implicar sobre a *dependência* dessa figura da frivolidade (e não seria, liberta de um lado e escrava de outro?) ao que respondemos com a compreensão de que, da frivolidade ou

da aparência, todos, homens e mulheres, são vítimas, uns mais que outros; e o próprio romance ora analisado, pelo que até aqui cotejamos, assim mesmo compreende.

De certo modo, essa nossa leitura dialoga com o que pensa Gilles Lipovetsky em *A terceira mulher* (2000) numa constatação até um tanto óbvia, diríamos: no que se refere às relações de gênero, mérito sobre o qual não ousamos avançar, o triunfo pela estética não subverteu em nada as relações hierárquicas reais que subordinam o masculino e o feminino e em muitos aspectos até serviu de realce ao estereótipo da mulher frágil, passiva e dependente da figura masculina, mas, sem nenhuma dúvida, não é dessa maneira com que as mulheres percebem esse fenômeno. No fundo, a mulher age assim como uma forma de valorização sobre si mesma e não mera sujeição ao homem nem a um padrão ditado socialmente. “O fato de as mulheres se mostrarem ávidas pelos novos produtos de beleza não traduz nem um infantilismo nem um hipnotismo de massa, mas uma vontade mais ou menos insistente de ser protagonista com relação ao próprio corpo” (LIPOVETSKY, 2000, p.141).

Por conseguinte, encontramos a compreensão de que, na *história do sujeito*, coube às mulheres o exercício de uma maneira diversa sobre a existência. Vale dizer, que essa diversidade de ser e estar no mundo constantemente reinventada se apresentou como possibilidade quando a comunidade humana atenta para o fenômeno da ruptura do sujeito com o lugar-comum (lugar este que desde sempre não foi outro se não o de descontinuidade). De certo modo, na atual conjuntura, ninguém melhor que a mulher se identificaria com a possibilidade de uma nova civilização erguida dos restos dessa que agora agoniza e que teve por centro a natureza individualista, predatória e rude do homem. A tarefa maior desse *novo homem* é reverter o curso com que vem se estruturando uma civilização do espetáculo. Ana Maria, por sua vez, viabiliza como figura metonímica sobre essa nova era ao romper, em definitivo com certo ciclo de predestinação, no ápice da queda do *macho* (a morte de Luís Filipe é o fim de um extenso cenário de dominação masculina uma vez que ele é a única figura do gênero num cenário em que, depois da morte de Hernâni, é extensamente dominado pela figura feminina). Mas, ela é também *impasse* por se integrar – ainda que saibamos estrategicamente para *impor-se como indivíduo* – aos lugares da aparência.

Talvez não seja o caso de renúncia desse modelo contemporâneo pautado, para citar as leituras que Joel Birman (2012) faz de G. Debord (*La société du spectacle*), no olhar, na visibilidade, na cena e na exibição. Essa nova *posição-sujeito* (significada através de Ana Maria) não está restrita ao exercício de sublinhar uma retórica do

narcisismo. Seu papel se reveste não na repetição e sim na reapropriação das formas. O mal-estar do sujeito, só estabelecido como tal no advento da modernidade é, repetimos Birman (2012), “caixa de ressonância daquilo que se configura nas relações do sujeito consigo mesmo e com o outro, revelando, assim, as coordenadas cruciais que seriam constitutivas da experiência subjetiva” (p.55), ao que acrescentamos, e da natureza social.

Todas essas figuras femininas são atravessadas pelo desamparo produzido precisamente pela incapacidade de gerir seus mundos sem a *forma do pai* que, mesmo ausente nos registros simbólico (Luís Filipe é quem nunca *fez as honras* do papel paterno) e real (a morte). Essa incisão natural impõe aos sujeitos uma nova maneira de ser e estar no mundo; numa sociedade *narcísica* suas individualidades se forjam como únicas formas de existir. A não-conciliação entre eu e mundo não se restringe, ainda, a essa potência do mal-estar, mas se viabiliza pelo território da dor; mesmo existir tornou-se uma travessia dolorosa cujos sinais são pautados no próprio corpo sempre *tornado em performance*. A liberdade de existir, colocou o sujeito num campo múltiplo de *possibilidades* e, sem muito o que fazer com elas, vimos *frustrando-nos* num exercício principiado como fadado ao fracasso porque são-nos colocadas exigências sobre dar conta de tudo. E o que temos conseguido com isso, no fim de contas, foi apenas o peso negro do fim. Notemos como convergem os dois romances ora lidos: ambos transitam pela cave da vida e findam integrados à amargura do impasse, no fosso daquilo com o qual somos confrontados e nunca alcançamos desfazer-se do mistério: a existência.

Nesse regresso ao passado, Maria Clara sempre encontra pequenas ocasiões sobre a relação de proximidade experimentada com a irmã durante a infância: “a Ana e eu saíamos do caramanchão escondendo o riso na manga, aproximávamo-nos devagarinho no perfume dos goivos à medida que o Tejo ia mudando de cor” (p.61), “a boca de um peixe vinha à tona e sumia-se, o jardineiro removia o lodo com o ancinho limpava o menino de barro segurando a / (ainda hoje acho feio dizer, em contrapartida a Ana disse um domingo em maiúsculas azuis tal como estava escrito na parede do colégio e a minha mãe”, “– Não tarda nada ponho-te pimenta na língua)” (p.62); “a Ana e eu de sandálias e com chapéus de palha nas férias / devemos estar assim num dos álbuns, comigo mais alta nesse tempo” (p.161).

Essa dimensão da infância não aparece apenas em *Não entres tão depressa nessa noite escura*; ela é uma constante na literatura de António Lobo Antunes e está obsessivamente ligada a uma necessidade de estruturação do presente, ou de um retorno a uma dimensão cada dia mais perdida num ponto algures da história dos indivíduos; essa

nebulosa se constitui numa das matrizes do comportamento das personagens e sua figuração sobre o sujeito. O uso da infância conjuga ainda para a reivindicação de uma ternura como um dos anseios do sujeito desamparado ou cooptado pela dor. No caso desse romance, por exemplo, a narradora parece perscrutar quais as situações que fizeram romper com a relação eu-outro ou no que constitui essa ruptura dos afetos com os quais não é mais possível conviver tão à vontade no seu tempo. Isto é, Maria Clara, adulta, perscruta nos sentimentos e interesses que a aproximava da irmã (e da família) e o que é feito do momento atual, quando esse passado se encontra cada vez mais distante do presente; encontra nessa relação de vivências a base de seu distanciamento do mundo, constantemente observado por Ana Maria, como sublinhamos: “–O que andas a fazer, Maria Clara o que se passa contigo?” (p.157, p.158, repetidas vezes), e uma certa relação pautada em traços de constante inveja por não ser o centro das atenções na família. Recordemos, enfim, a ocasião de quando quebra o buda de louça.

Às vezes, quando éramos pequenas, a mãe colocava um disco de música espanhola na aparelhagem, aumentava o som e castanholas, pandeiretas, guitarras, uma voz que se queixava em gritos de cão de quinta ondulando num outeiro, uma silhueta esgaldada numa crista, uma oliveira sozinha, ruínas onde pedintes cozinhavam sopa em latas velhas de tinta, a minha mãe ao lado do meu pai enquanto o lamento erguia o rosto cego para nós

– Não queres dançar Ana Maria?

na época em que havia na sala o Buda que não sei quem partiu, descalço e de pernas cruzadas como quem cruza os braços, um par de braços em cima, um par de braços em baixo, um sorriso de gaiivota antes de poisar na água, cada canto da boca uma asa aberta, suspensa, prestes a roçar as ondas e erguer-se de novo, e me deixavam dormir com o esquilo de veludo antes de decidirem que os esquilos são para as crianças e as meninas crescidas de seis anos não precisam de esquilos para nada, ficam sozinhas com um crucifixo a meter medo na parede, um Jesus a exhibir costelas de latão e joelhos de mendigos ... a Ana principiava a rodopiar embatendo nas camilhas e franzindo o tapete sem que lhe ralhassem enquanto os meus pais a acompanhavam com estalinhos da língua, as criadas num cacho admirativo à entrada da sala, se eu me levantasse girando no soalho com os sapatos a atrapalharem de propósito para me fazerem cair a minha mãe logo

– Sai daí Maria Clara deixa a Ana Maria dançar

de forma que equilibrei às escondidas o Buda na bordinha do móvel a fim de que a primeira vibração da casa o tombasse por culpa da Ana e não tombou, os dois pares de braços, inalteráveis, a sorrir até que eu para os meus pais

– Olhem

a empurrá-lo para o chão, a música espanhola continuou até ao último grito da silhueta esgaldada numa crista de outeiro, compreendi que se calou porque nenhuma oliveira, nenhuns pedintes a cozinharem sopa numa lata velha de tinta, as criadas na cozinha à espera que eu chorasse

e não chorei, apenas me espantava para os pedaços de loiça visto não imaginar que pudessem ser tantos, se os juntassem dava um chinês do meu tamanho ou maior do que eu, dois braços gigantescos, uma gaivota enorme capaz de transportar-me no bico, a Ana no vão da janela a arrastar a carpete (p.309, 310)

A extensa situação nos coloca em contato com uma construção metafórica de extrema grandeza como a praticada pela escrita de António Lobo Antunes e instala outros elementos revelados pela relação infantil das irmãs, sobre a gênese de uma série de questões que reafirmam a ruptura eu-outro e diz sobre seu lugar mundo. O que também se apresenta é uma relação permeada de contornos afetivos e não-afetivos, desejos privados e a revelação instintiva não controlada ou marcada pelo recalque. É esse conflito no interior marcado pela percepção da exclusão de determinados acontecimentos familiares – tal como a proibição de entrar no sótão – e a associação delas com certa inveja que levam o sujeito, tal como concebe Norbert Elias em *A sociedade dos indivíduos* (1994) a compreensão de *figura-só* no mundo. Esse abismo que se abre entre as figuras da cena conduzirá na construção cada vez mais isolada e arredia de Maria Clara. São de situações como essas que melhor se expressa uma compreensão sobre o aprisionamento do eu. Ela constrói para si as paredes da cela onde se aprisionará e de onde passa a ver os de fora como figuras de estranhos poderes capazes de interferir sobre si. Essa compreensão se ampliará ao longo do romance e se revelará insuficiente quando o indivíduo parte de si para refletir sobre seu lugar no mundo e vê-se num contexto mais amplo – como quando diante da possibilidade da perda definitiva do pai, por exemplo. A constituição do sujeito é, assim, produzida numa contínua relação estabelecida entre aqueles do qual emerge e aqueles no qual penetra; o sujeito é uma formação entrelaçada de necessidades, desejo, realizações, frustrações numa contínua troca interpessoal. O exercício de Maria Clara, ao compreender-se não mais o centro das atenções dos da casa, é o de provocar esse reconhecimento através da intriga com a irmã mais nova. Nesse aspecto, tal como denuncia a cena, Ana Maria é um projeto perfeito para seus planos de retomada ao lugar de centro do mundo. Não alcançará, e será a ausência de não alcançar outro elemento desencadeador de seu tardio exercício de reflexão sobre o tempo no Estoril.

Citemos ainda a perda da inocência como uma dimensão desse *infante* recuperado pelo romance e a segura afetiva, antecipando o estágio de isolamento do *eu adulto*. Sobressai ainda a recriação lamentosa do não-reconhecimento enquanto pertença ao círculo dos afetos da família; a infância tornada determinante para a insegurança,

alheamento e rejeição do indivíduo no mundo. Essa diluição dos afetos será uma constante para que a própria narradora enxergue, em algumas ocasiões, sua posição inversa, isto é, como seria se ela e não Ana Maria fosse a preterida da casa? Mas, ainda somos convidados a pensar se há, da parte da narradora, esse vivo interesse em ser não *a outra*, mas a figura principal; ou ainda se, a própria dedicação em reviver o passado não é também uma necessidade de pensar sobre si e se colocar como centro desse núcleo em desagregação.

Aparenta que Ana Maria é, apesar de se colocar pelas ações como um sujeito subversivo, a que melhor tem se ajustado a esse mundo de outros valores que afasta a narradora de ser o seu centro. A cena é reveladora do nascimento de um misto de inveja e rejeição que servirá apenas de nutriente na *forma de* não suportar a imagem do outro. Prevalece entre as irmãs uma infância desvalida (não de bens, mas de afetos) e infeliz. A persistência do amor familiar sempre negado envolve a recordação da quebra do buda de louça numa aura melancólica que é, a um só tempo sustentada entre a nostalgia e a amargura. De certo modo, o escritor deixa entrevê a infância como a idade das intervenções. Embora, sempre pareça que Ana Maria tinha mais privilégios nessa redoma, é o apagamento da atenção dos pais a assinatura que coopera numa vida sem saída para Maria Clara. É o mesmo caso de *O meu nome é legião*, romance cuja a infância desvalida (agora de bens e de afetos) é agente para o nascimento da marginália e do banditismo de rua. Aqui, num ambiente marcado por outras desvalias, como ausência da figura paterna e da mãe tantas vezes denunciada no romance (a ocasião da dança espanhola é uma das poucas em que se mostra certa harmonia aparente da casa), coadunam como agentes que inserem as duas meninas na extensa lista dos miseráveis porque são mal-amadas e por que não, até indesejadas, as designações fundamentais para compreender o estágio de desenraizadas do mundo tal qual os meninos de *O meu nome é legião*.

A cena da dança não deixa de acusar esse esvaziamento das relações eu-outro; notemos como o olhar tanto de quem observa a cena quanto de quem participa se dispersa, notemos a ausência de relações mais ou menos aproximadas; Ana Maria é sujeito lançado no movimento frenético da dança e nele se perde enquanto a irmã se perde ao não ser vista. Diríamos que essa cena condensa um volume de sentido sobre o isolamento do sujeito num mundo sentido ou cujos sentidos são obnubilados pela dispersão das formas. Se por um lado estamos em contato com alguma vida afetiva da casa, por outro, presenciamos a afirmação da ausência de interlocução; ao reviver a cena em busca da ruptura dos afetos, a narradora acaba por descobrir que, possivelmente, esse afeto nunca

houve e todos sempre estiveram presos às suas imaginações: o pai e a mãe a se suporem ciganos noutra vida, Ana Maria presa no rodopio da dança, os empregados em seus mundos e Maria Clara só interessada em quebrar o buda de louça para ver se assim consegue uma integração entre os indivíduos da cena. Nesse deserto de afetos vigora, um dos elementos se não o principal, o vazio do sujeito na contemporaneidade; nem mesmo a promoção da sociabilidade avança sobre o individualismo em que estão metidos os sujeitos. Isto é, de certo modo, o retorno à infância visa tornar presente as ausências do mundo adulto. Nessa situação em particular, a narradora compreende porque, cada vez, se torna figura alheia ao mundo. Já aqui, figura submetida ao crivo do adulto (o tempo todo é interpelada pelos pais a agir de determinada maneira), a revolta de Maria Clara contra a irmã se constitui ainda como uma reivindicação pela autonomia. Retornar à infância, portanto, se mostra como três possibilidades: compreender sobre si no momento em que se insere, compreender sobre o outro e sobre o estágio de prisioneiro numa realidade estranha à realidade desejada.

Agora, a infância não figura apenas para uma constatação sobre o lugar de *nascimento* do desencontro entre sujeito e mundo; ao compreender o romance como um espaço de exercício e manipulação da linguagem ou mesmo certa necessidade de um *tom realista* sobre as tantas crises de que trata, é necessário destacar ainda que essa natureza da infância que aponta principalmente pela personagem de Ana Maria é tornada elemento estrutural e formal. A crítica a *Não entres tão depressa nessa noite escura* (cf. SEIXO, 2002, 2008) tem atentado para o trabalho com o embaralhamento dos nomes – construção que vemos como uma dimensão destituidora do nome enquanto matéria indelével na definição dos indivíduos (reflexão recorrente por vezes na narrativa saramaguiana, por exemplo) – mas essa *brincadeira* associada a um exercício de escrita numa *língua do pê*, algo notado ainda noutros romances desse escritor, são, no caso da obra ora analisada, elementos do universo infante ressignificados para um depuramento sobre a estruturação do romance. Agora, além desses recursos gráficos, que serão melhor observados no último capítulo deste estudo, é preciso observar que o leitor sempre estará tomado por uma consciência que inventa uma vida, não uma só vez, a partir dos seres inanimados que habitam seu espaço de convívio; é dada a eles uma realidade marcada pela ação e vezes sem fim se confunde as histórias possivelmente ocorridas em Estoril.

Voltemos a relação entre irmãs e depois passamos ao perfil de Maria Clara, o mais complexo por sua capacidade estruturante do novelo romanesco. As duas meninas desde cedo parecem estar cada vez mais *em* distanciamento e o contato entre elas se sustém por

certa implicância entre uma e outra: “não somos irmãs, se fôssemos éramos morenas as duas” (p.64). E, nesse universo de possibilidades, a narradora uma vez se sentindo culpada pela morte repentina do pai imagina ora a voz incriminadora da irmã: “–Queres que o pai morra não queres Maria Clara?” (Duas vezes na p.227, p.232); “–Queres que o pai morra para ser só teu não queres Maria Clara?” (p.228); ora sua própria voz de culpar a irmã: “–*O pai operado ao coração por tua causa Ana*” (p.412), “–*Mataste o meu pai Ana e agora e agora?*” (p.417); e novamente a ameaça de morte como um imperativo: “*se o pai não se salvar do coração por tua causa mato-te*” (p.416). Essa divergência acentua o tom entre verdade e mentira, como observado, uma das tensões fundamentais para a existência do romance e se amplia quando o leitor é confrontado pela voz possível de Ana Maria no desenvolvimento de quase todo o capítulo vigésimo oitavo – a maior inserção de uma personagem que dissemos pertencer *quase a núcleo coadjuvante*:

A Maria Clara fala de mim e não sabe nada de mim, fala dos meus pais e não sabe nada dos meus pais, é uma egoísta ora trancada no quarto a escrever no diário ... sem gostar de ninguém, sem se preocupar com ninguém, pronta para meter no livrinho, mal eu me vá embora, a carregar tanto nas letras que se percebe pelos vincos na página a seguir (p.407)

Nessa ocasião, o leitor retoma contato com a possibilidade de que todas as suspeitas construídas sobre a família do Estoril são falsas, inclusive as da vida de Ana Maria. Por exemplo, depois dessa intromissão negativa, o contraponto da narradora, não deixará de abrir espaço para negar a gravidez precoce e o aborto: “eu sabia que não podia ser era uma mentira dezassete anos senhores uma garota de dezassete anos nem sonha o que é um homem” (p.421). As contradições, entretanto, são abaladas porque a variação do discurso entre a posição narcísica do “filhinha” (como é tratada pelos pais), o ódio e a repulsa de Ana Maria para com os da casa logo aponta para o perfil de alguém em quem não conseguimos depositar muito de nossa confiança, ainda mais quando, o leitor é surpreendido pela possibilidade de ser mais uma das criações de Maria Clara: “A Ana já não pode lamentar-se e protestar pelos cantos que a não deixei falar: chamei-a ao meu quarto, apontei-lhe a secretária, emprestei-lhe o diário / – Descansa que não leio quero lá saber o que escreves” (p.422).

A variação do discurso e as contradições dessa natureza confirmam a máxima perseguida por António Lobo Antunes com esse romance; entre Ana Maria e Maria Clara, se constrói a ideia de que o sujeito é suas ações interior e exterior; isto é, a variação e a

contradição, essas que são reveladas na superfície do discurso romanesco pela forma descontínua e em suspeição.

7. Maria Clara, *eu-às-vezes* e as labirínticas complexidades do sujeito

Ainda que as coisas pareçam ser ditas como se por elas próprias, isto é, como se não houvesse quem as enuncie; essa força própria que ultrapassa a razão do dizer, seja porque todos os acontecimentos são filtrados por uma consciência perturbada que se lembra de determinados traços; toda a grafia das suposições, as possíveis e as imaginadas, só estão ao alcance do texto pelo interesse mal ou bem demonstrado de Maria Clara em buscar em algum lugar do passado as razões sobre o desfazimento da casa. É uma busca individual demonstrada por um olhar nunca acomodado com o mundo; talvez ela seja quem, por sua condição de apartada da mundivisão restrita dos demais membros da casa, a que vê além da aparência. É sintomático para essa compreensão a ocasião, por exemplo, quando observa o traje desgastado da avó (conforme sublinhamos noutra ocasião), e se pergunta por que ela se vestir dessa maneira se todos na casa são ricos; a observação sobre uma riqueza fajuta retornará ao romance ainda quando assume a voz como se na escrita de uma redação escolar e constrói o jogo de aparências sobre a família, a propriedade do Estoril e a relação com os pais; no caso, verificado nos excertos seguintes, ela toma a liberdade de substituir-se pela irmã no episódio da dança espanhola:

a minha casa é muito grande e muito rica junto ao Casino do Estoril e moram na minha casa o meu pai a minha mãe e o meu avô a minha avó a minha irmã e eu e temos um automóvel e um jardineiro e um chofer e o meu pai é mais alto que a minha mãe e a minha mãe mais alta que nós (p.316),

a minha casa é muito grande e muito rica junto ao Casino do Estoril e moram na minha casa o meu pai a minha mãe o meu avô a minha avó a minha irmã e eu e temos um automóvel e um jardineiro e um chofer e imensas criadas que se chamam Lucília Conceição Clotilde Alice Jacinta e Manuela a farda delas é um avental e uma touca e uma gola e um vestido preto e levantavam-se no caso de eu entrar na cozinha e se estão a comer perguntam a engolir à pressa é servida menina e quando o meu pai volta da empresa costuma brincar comigo e com a minha irmã e a minha mãe que nasceu em março e tem trinta e um anos e uma fita no cabelo umas vezes malva e outras vezes lilás senta-se na relva a aplaudir-nos e a rir-se e como ela se ri nós rimo-nos também e então o meu pai coloca um disco de música espanhola na aparelhagem e castanholas e pandeiretas e guitarras e uma queixa de cão de quinta a ondular num outeiro e uma silhueta esgalgada numa crista e uma oliveira sozinha e ruínas onde pedintes cozinham sopa em latas velhas de tinta e a minha mãe não queres dançar Maria Clara (p.317);

ou ainda a quem logo percebe, por mais que se guarde da sua vista sobre a *realidade das coisas*, o trabalho exercido pelo pai, o de negociar com armas e não lidar de maneira tão parcimoniosa com os que atravessam seu caminho – relembremos a relação *óleo-sangue* sobre o assassinato possível do chofer amante de Amélia, outra situação perscrutada com o olhar além de Maria Clara. Mas, ao ser a que enxerga não apenas o aparente, o que por si só lhe garantiria o lugar de centro dos acontecimentos do romance, a personagem se apresenta com uma necessidade de compreender, primeiro a si, como e por que ela é assim, segundo, compreender se não veria além do limite ao condicionar a imaginação criadora *nascida* na infância sobre o acontecimento vivido. Duas inquietações que lhe serve de justificativa para o itinerário psíquico pelo qual transita ao entrar em contato com *fragmentos e reminiscências* do passado. É necessário sublinhar que entre a personagem de António Lobo Antunes e a de José Saramago, a diferença crucial, é que aqui, ela é apenas transe psíquico ou voltagem de pensamento. O elo entre eu e mundo parece rompido pela incapacidade da ação ao menos quando levamos em questão ação enquanto mobilidade física no mundo; porque, afinal, veremos, o exercício de perscrutar o passado ou a atividade falhada da escrever essa história são suas determinações de atuação no mundo. Notemos que o Sr. José é também tomado por um *exercício da psique*, mas trama, em toda ocasião romper com a posição de apatia frente a existência. Sabemos que o destino dos dois, entretanto, atingirá o mesmo lugar, ou, para deixar logo claro, a impossibilidade de alcançar uma inteireza num mundo integralmente tomado pelo fechamento dos indivíduos e seu desencanto.

As duas personagens unem-se pelo perfil da criação e da suspeita, o que os colocam não apenas no centro dos fatos, mas, evidencia com melhor clareza suas posições de pouco à vontade no mundo. Maria Clara, se não se locomove no mundo, alcança saída desse estágio de letargia pela via imaginação. A partir desse trânsito imaginário, que parece servir, pelo pacto textual, a constatação do ficcionista *pelo seu não-compromisso com a verdade* ou de se fazer crer obrigatoriamente pelo narrado, por mais estapafúrdia que aparente seja situação, não deixa de servir, repetimos, de maneira análoga ao gesto da ação, como uma atuação reflexiva sobre o mundo. Decerto essa atuação psíquica recobra uma necessidade de reinvenção do lugar do sujeito no mundo e a tentativa (sempre falhada) de alcançar aquela totalidade entre a realidade ora tornada em plano superior pela razão e a imaginação delegada ao plano inválido da existência. No fundo, talvez seja esse o anseio patente no projeto de ruir com as fronteiras entre as convenções de verdade e de mentira ou a compreensão de que o imaginado é necessariamente um

elemento fundamental para a realização do convencionalizado pela razão como realidade. Por sua vez, recobra que o sujeito é construção sustentada ao menos por essa dupla via: é manifestação da realidade porque afinal se mostra como um elemento responsável na sua estruturação e é elaboração imaginária.

Assim é que essa protagonista do romance incorpora não poucas vezes a noção de um mundo *intencionado* ou *equilibrado pela obliquidade das convenções*. Como não há quaisquer saídas desse extenso labirinto pela incapacidade de solucionar a dúvida sobre os motivos da conduta do outro e consequentemente sobre sua própria posição no mundo, ela é a própria representação de uma consciência moderna, afinal, ela se move atribulada pela desconfiança e pela negação sobre o narrado. As duas posições ameaçam não apenas com a ruptura entre verdade e mentira, mas a própria existência de uma e de outra, agora, autoformada pela desunião entre o sujeito e ele próprio e entre o sujeito e o mundo. Essa constatação é produzida pelo desfecho sem uma conclusão sobre o castelo de incertezas que dá forma ao romance. Mesmo condicionada pelo documento histórico (as fotografias, restos de cartas, anotações, os registros no diário) a narradora absorve tudo como matéria *fomentadora* da imaginação – muito possivelmente, o mundo imaginário que constrói paralelo ao seu vem da observação desses arquivos de figuras com as quais não teve contato e não sabe ao certo quem são, como é o caso, por exemplo, do professor em Alcoitão, cuja imagem é construída a partir de uma fotografia do pai junto à sala de aula ou ainda as suspeitas de Adelaide ser, de fato, sua avó paterna, pela imagem recorrente da moça do medalhão cuja fisionomia é sempre atrelada a agregada ou ainda a criativa invenção dos nomes dos primos e primas que vêm visitar seu pai no hospital e a narradora logo os transforma, no meio de conversas sobre exames e remédios, os nomes em peças médicas – “prima Hemoglobina, prima Glicémia” (p.174), “primo Enteroviofôrmio, primo Argirol”; tudo é espectro e a única certeza que tem consigo é sobre a destruição do que lhe promoveria um *enraizamento* no mundo. É necessário pensá-la também como sujeito produzido num ambiente de repreensão e isolamento (e não deixa de passar aqui certa lufada da história e seu tempo de opressão), logo, sempre colocada presa a um mundo solitário e de diálogo muito mais consigo que com o mundo e o outro; depois, é a internalização, pela constante interferência do valor entre *ser igual a* e *não ser igual a* o que fomenta a posição característica do sujeito alheado de si e do mundo – notemos que a última inferência, por exemplo, pautada no tópico da eficiência, novamente aproxima as duas figuras principais dos romances cotejados neste estudo. A intolerância sobre a

diferença e a manutenção de certa ordem autoritária assumem relevo na economia do texto como facilitadores da cisão ou *desafeto sujeito-mundo*.

Maria Clara é quem, basicamente, reflete pelo desvio da dessemelhança com os da casa, numa alusão instintiva, mas também cultural se olharmos para o conceito de perfeição da existência tal como ficou condicionado pela tradição bíblica da parença entre criatura e criador, noção que é recuperada ao longo do romance ainda pela marca textual da inserção da voz bíblica. A relação entre criatura e criador se constitui não por um reforço ou apelo ao texto fundador da criação e sim pelo seu avesso, uma vez que, a dessemelhança caracterizadora da personagem esta *impressa no* tratamento tantas vezes repetido de sê-la o homem da casa ou o produto abortado do primeiro desejo do criador: pela natureza do texto bíblico e pelo anseio comum do homem (como elucidamos numa passagem do homem numa ocasião acima) é o homem a primeira *forma* criada. A repetição da diferença é responsável porque a personagem se veja como desigual a si mesma. Possivelmente esse retorno a um lugar de verdade possível – o sótão, as fotografias da família, as suas notas para o diário – se configure num tema recorrente em boa parte da literatura como representação acerca do esforço de reparação ou o anseio de compreensão dessa falha – criatura/criador. Não é caso de estarmos só diante de um exercício de autoconhecimento ou ainda de busca sobre a semelhança perdida, mas, todo o trânsito da personagem através desses fiapos de memória ou de passado tem consigo a ideia do sujeito em busca de reconciliação com sua imagem, com suas convicções e seu lugar no mundo, claro, sem aferições meramente existenciais. A condição de retorno a *um possível lugar de verdade* é possibilitada pela figuração do sujeito não-ligado ao mundo, seja pela incapacidade de se *ver no mundo* (ao menos como figura comum), seja por uma consciência insatisfeita consigo; é sintomático isso quando observamos o adiamento de fechamento do romance, visto que, é pela linguagem que esse sujeito busca, antes de qualquer coisa, uma *redenção de si*.

Sem desprezar o traço do confessional como presença na composição do romance, o leitor está diante de uma consciência acometida pela natureza moral de sentimentos como a vergonha e a culpa e se volta para o passado como forma de refletir sobre a negação de sua inteireza e ora enxerga-se melhor ora pior ante os outros. Antônio Lobo Antunes avança, assim, sobre a compreensão de que a única possibilidade do sujeito conhecer a si é pela *revisão* de seu lugar individual no mundo e a relação que o sujeito mantém com a coletividade. Desse modo, colocá-lo deslocado no romance é uma forma proposital de acentuar sua condição inescapável dessa força constitutiva. É ao entregar-

se ao ato de organizar as impressões sobre seu passado e o da família, que Maria Clara esclarece sobre a precariedade do sujeito ou o vê como *desdobramento*, entidade por assim dizer constituída de unidades diversas, tal como podemos perceber na construção dos mundos possíveis do romance. O seu desejo é o de alcançar uma saída do enclausuramento e da solidão; alcançar o outro como possibilidade única de verdadeiramente constituir-se, embora não consigamos compreender se ela visualiza na cisão sujeito-mundo a falta que lhe corrompe a possibilidade de constituição de sua integridade.

Nesse sentido de incapacidade de narração patente no romance pelo acúmulo e superposição de situações desconexas, intromissão de micronarrativas, reiteração repetitiva de determinadas vozes e esvaziamento do diálogo – e mesmo os laivos de homologia mundo-linguagem (como aferimos) tornam-se signo sobre, primeiro a multiplicidade do eu e a impossibilidade de alcançar sua unidade, segundo, a *falência da representação* enquanto unidade entre eu-mundo-ficção. Isto é, pela impossibilidade da realização da própria obra fecha-se a impossibilidade da realização do sujeito como unidade integral e acabada. Desse modo, o jogo de dispersão de discursos ou sua sobreposição *bricoleur* não se conjuga para um distanciamento da ideia de representação e certa autonomização do texto; a homologia mundo-linguagem num romance de natureza mais subjetiva tem sim uma natureza mimética (ao passo que nega o real e o literário como forma de singularidade estética) se aproxima da natureza dispersa e fragmentária da realidade a que se refere, não para reforçá-la, mas para desdobrá-la em possíveis. A posição da narradora no caso ora examinado é caleidoscópica; flagra, ora uma tentativa de aproximação da realidade circundante, mas, de verdade está, como dissemos, alheia a ela, isto é aproximação e repulsão, dois exercícios condicionantes do universo da ficção; assume-se enquanto compreensão acerca do movimento de alheamento do *sujeito-condição*, por assim dizer, representaria o homem no mundo, um retrato múltiplo, irreconhecível, deformado, tal como o retrato da identidade observado pela narradora: “no bilhete de identidade somente traços inchados que me não pertencem ou serão os meus ao desaparecer no Tejo” (p.354); esse mover-se *oscilatório* se configura pela atração e repulsa que ela vive pela irmã Ana Maria e pela necessidade de reviver *enquanto mata* o pai através da escrita. Esse movimento sobressai do romance através da conflituosa relação familiar – ou o declínio dessa relação – repetida pela posição ocupada entre a narradora e as demais personagens de seu convívio conforme verificamos no contato com

a infância que nesse romance não se restringe a ser um lugar de saudades ou nostalgia sobre um tempo em que os problemas parecem tão distantes.

Convém novamente lembrar, e agora citar, a repressão ou o controle que abarca de modo bastante uniforme o romance e se apresenta como um aspecto marcante na educação de Maria Clara no uso contínuo da forma imperativa: “–Nem um açoite lhe dás”? (p.51), questiona Amélia para o marido depois da brincadeira de esconde-esconde de Maria Clara que deixa todos da família em estado de preocupação; “–Não mexas nisso Maria Clara”, “–Apetece-te levar uma bofetada não apetece?” (p.52); “–Pede desculpa ao teu avô Maria Clara” (p.62); “Precisamos de ter uma conversa menina” (p.115); “–Cala-te” (p.159); “–Tira a manga da frente Maria Clara e engole”, “– Queres levar uma palmada não queres?” (p.382); ou entre falas, uma economia dos costumes de repressão, como a de não mais, ainda aos seis anos, dormir com bichos de pelúcia e só um crucifixo na parede ou quando visualizamos a Ana Maria não poder sair para rua em trajas inadequados.

Norbert Elias, em *A sociedade dos indivíduos* (1994), compreende que essa ideia de controle externo é favorável ao crescimento interno do autocontrole e posteriormente marca na autopercepção do sujeito que logo se verá como um *eu retirado do mundo*. Essa condição é tanto pessoal quanto histórica, no sentido de que sociedades inteiras tenham passado e passem ainda pelo discurso da repressão; não havemos de esquecer do contexto do qual vieram os da geração dos pais de Maria Clara e os da geração a qual pertence a personagem-narradora, uma vez que, alguns excertos do romance atestam que o que seria o tempo presente da narração é de quando adulta (casada e com filho) em revisão constante às notas do antigo diário mantido desde a adolescência. É do crescimento interno do autocontrole condicionado pelos contextos de extensa repressão a gênese de embotamento do sujeito, sua reclusão e a necessária aproximação pelo processo reflexivo que culmina com a variada forma como se toma as decisões do procedimento de escrita e revelação dessa interioridade reprimida e fugidia.

A autoavaliação, diz Anselm Strauss a partir de Kurt Riezler em *Espelhos e máscaras*, é revestida “de um halo ‘pode’ e ‘não pode’, ‘quer’ e ‘não quer’, ‘deve’ e ‘não-deve’” (1999, p.51), isto é, do mesmo princípio da interdição, mas então consolidada como o sempre a levar em questão antes de decidir, o que no romance aparece manifestado pela forma do informe (*é ou não é*). A evocação da infância e da adolescência interdita reforça no sujeito a necessidade de buscar compreender sobre quais razões serviam para conduzi-la num ambiente dessa natureza ou rediz sobre a construção do

sujeito e da sua possível autonomia como processos não-livres, mas condicionado por uma verve de outros *fatores condicionantes*. Some-se a esse rol de valores, a destruição da riqueza e do poderio da família, além de outra leva de desilusões, e temos a compreensão da personagem como figuração sobre uma *frustração do sujeito no mundo* e consequentemente sua degradação ao estar situado num *travelling* de contínua desordem. Tal desordem, reafirmamos, transparece mesmo na própria estrutura romanesca numa conjugação homóloga entre mundo e forma, isto é, a desordem aparente do romance antuniano resulta de compreensão sobre um mundo (refração) em igual estado de desagregação.

Também Maria Clara é Narciso emaranhado nos reflexos de sua imagem e é levada a regiões muito complexas que mais turvam ou estilhaçam a possibilidade da unidade. Vale recobrar a reflexão proposta por Wander Melo Miranda (1992) num texto sobre os *exercícios de experimentação do eu* em Graciliano Ramos, reiterando as limitações oferecidas pelo estudioso sobre a natureza da autobiografia na literatura do escritor brasileiro ao mesmo tempo que ampliando seu lugar de interpretação: a encenação dos conflitos *eu-mundo* pela linguagem do fragmento e da pluralidade é sobretudo uma forma de recusa do sistema literário e social, “uma ‘opção’ pela mobilidade da busca experimental, pela ausência de acabamento, assumindo um risco que não garante a unidade – da escrita e de si” (1992, p.32). Assemelhado ao que observa o estudioso brasileiro sobre Luís da Silva, a personagem de *Angústia*, Maria Clara coloca todas as verdades à prova – daí, a imaginação do discurso do outro no interior de seu discurso, tornando sua voz plural, descontínua e por vezes judicializante sobre o já-dito, ou sem quaisquer razões de representar, mas numa tentativa *falida* de preencher lacunas que não responde sobre o enigma principal que sustenta o romance: o enigma de si. Isto é, novamente estamos diante daquela constante filosófica observada sobre a personagem saramaguiana em *Todos os nomes*, mas que tem suas bases antropológicas, e discursivas, sobre uma compreensão que une todos os indivíduos enquanto sujeitos, *quem sou eu*.

Há ainda outra observação no texto de Wander Melo sobre sua compreensão acerca da natureza autobiográfica no romance de Graciliano indispensável de considerar na leitura desse pendor do sujeito antuniano; reforçamos que, embora, não estejamos diante de uma narrativa de base no gênero, mas *Não entres tão depressa nessa noite escura* é, e o próprio título parece informar isso, um adendo sobre *mergulhar em si*, interpretar-se. E, como toda interpretação é interminável, ela está condenada a diferir, a dispersar-se em afirmações que não se mantêm sob a exigência de uma clarificação

explicativa e duradoura. Estrutura e forma romanescas atuam simultaneamente na construção ou realização dessa impossibilidade. Por isso o volteio, os lapsos, a fusão de vozes criadas, as repetições, a diversidade de contextos e situações – tudo atua na extensão desse fio disforme.

Sua permanência no Estoril, onde revive todo o passado da família, não tem valor determinante de trazer à tona uma história da família – e aqui alcançamos a pergunta que deixamos suspensa acima, por que o interesse de Maria Clara pelo passado da família. Não é mero interesse pela família, redizemos, é o itinerário de uma busca tal como a busca do Sr. José em *Todos os nomes* ora pelo lugar do outro e, ao ser pelo lugar do outro, é pelo seu próprio retrato sempre inconcluso, afinal tudo nesse romance beira ao indefinido, à reticência e à instabilidade, esta produtora de toda sorte de contradições e negações afixadas pela voz que narra e pela criação das vozes narradas. Para as personagens antunianas que são aturdidadas pela tarefa de recompor-se frente a um mundo em falência, não se trata de buscar diretamente seus papéis ou suas representações, mas quem são pela imagem imaginada de si e pela imagem que os outros têm delas, e isso acaba revelando-se como uma construção móvel e aleatória em constante alteração. No fim, o *eu* finda por ser esfinge, devorado pelo próprio enigma. Incapaz de se notar como unidade conclusiva, até pela condição histórico social a que pertence (não há como negar sua interferência) o *sujeito é*, enquanto figura, *possibilidade*.

O desregramento da imaginação se configura na impossibilidade da objetividade, ao menos nessa condição, de sustentar o narrado. A subjetividade, sabemos, não conduz a certezas tranquilizadoras e à verdade incontestável porque é filtrada sempre pela capacidade de relocação do eu no discurso, e este é sempre confronto permanente com o mundo. A formação de uma *consciência do sujeito* se manifesta no romance pela sua extinção no tempo e sua contraposição pela imaginação e pela reminiscência, atitudes que *expõem* melhor, pelo romance, uma reflexão sobre o *eu no mundo* e a constatação de uma alteridade perdida. *Não entres tão depressa nessa noite escura* pesa como um romance de busca – e aqui sua íntima relação com *Todos os nomes*; sua problematização, cada vez, que olhamos para a voz da narradora, é como as ações do Sr. José, uma jogada *na incompletude* em busca da razão de *ser* (e de ser num mundo que não oferece razão para tanto, como é caso em António Lobo Antunes).

Os *heróis* dessa fase romanesca do escritor português sofrem pela solidão, pela saudade ou pela reminiscência ruínosa da perda; as três marcas são faces da ausência, uma componente essencial da caracterização do sujeito na contemporaneidade. Nesse

sentido, todo e qualquer retorno a um tempo passado, prática comum desses sujeitos com existências estioladas, se configura sempre como uma necessidade premente pelo restauro do elo entre o que foram e não são, entre o que achavam ser e se frustraram por ser diferente do que achavam, isto é, entre a fragmentação e a unidade, o estilhaçamento e a reparação, a existência e sua possibilidade. A busca pela unidade do núcleo familiar ou como se deu sua degenerescência é estratégia de um sujeito que experimenta a própria ausência de si; ou, compreender-se na sua transformação individual, característica, por sua vez, que não se restringe a uma compreensão individual do sujeito, mas também sobre seu lugar no interior de uma coletividade, no romance, representada pela forma familiar. Não há, portanto, somente um interesse de retorno à origem. O sujeito antuniano, embora produzido num interior da dinâmica histórico-social (condição da qual nenhuma forma pode se furtar) não está necessariamente vinculado por um desejo de *reintegração a uma unidade* histórica, porque esta ao que parece não é mais alcançável. Diferentemente do sujeito saramaguiano que faz disso sua “meta existencial”, o sujeito antuniano, por agir assim, é um entregue às vias comuns do mundo onde vive? Não. É, no entanto, *forma em busca* de compreender-se na dispersão. E isto não representa necessariamente uma sintonia com forças comuns do mundo ou um mero jogo de entrega à ordem comum das coisas. Compreender-se é sua forma de embate.

As figuras antunianas parecem buscar desconstruir, ao avivar pela velhice que carcome o tempo da aparência e da máscara, o aparente como mentira e a compreensão de que estamos presos num mundo em desencanto. E há nele algum laivo de esperança? Possivelmente. Embora tudo seja quinquilharia, resto, “tudo são coisas inúteis”, para trazer ao texto a voz da avó Margarida, mesmo a vida, “a certeza de deixarmos de viver um dia”, tal como lamenta a própria narradora diante da morte repentina do pai, está aí como artefato para ser *montado* pelos sujeitos. Notamos que o tema da crise ou do *apagamento* da existência não se prende à condição apaziguadora (condição que talvez nunca tenha, de fato, acontecido ao longo da história dos indivíduos), mas se amplia e o romance não se prende ao ter ou não-ter (patente no declínio da riqueza material da família) ou do ganhar ou perder (reavivada pelo passe do jogo de azar); isto é, acentua com a investigação sobre uma crise mais profunda e invisível porque gestada no interior dos indivíduos (dentro de nós estouram revoluções), seu fundamento e a impossibilidade de comunicação. Há rupturas de toda sorte – entre passado e presente, tradição e modernidade, eu e mundo, realidade e imaginação – mas, cada uma delas é perpassada pelo desgaste das relações humanas, tal como vimos no cotejo sobre as outras

personagens do romance, cada uma *consciência fechada sobre si*; é a corrosão dos sentimentos de afetividade e do próprio sentimento amoroso (caso de Maria Clara que nunca conseguirá, no ritmo da irmã, ou mesmo em menor grau manter uma relação afetiva ou sexual que seja) e a total falência dos valores tidos como fixadores do sujeito com o mundo. Maria Clara chega a servir de figuração sobre um mundo que rui silenciosamente sem que a coletividade assim o perceba; talvez, repetimos, ela própria tenha alguma consciência disso, mas é incapaz de sozinha fazer alguma coisa para reverter esse caos. Uma transformação individual é insuficiente para reaver um estágio coletivo de degradação. Isso havíamos notado no retorno do Sr. José ao domínio da Conservatória.

Maria Clara, assim como em José Saramago, é o sujeito imerso num completo estado de solidão; mesmo à distância de dez anos da perda do pai, casada e com um filho. Estará também entregue a um mundo labiríntico e fechado. E ao modo do Sr. José tem pela frente duas alternativas para enfrentar essa natureza: existir resignadamente em solidão ou tentar abrir uma saída a fim de estabelecer (ou restabelecer) uma relação com a vida. As duas personagens estão, assim, irmanadas por nada mais que o tema da unidade perdida. A relação com o mundo presente traduz na impossibilidade da vida futura; os dois estão atravessados pela natureza da perda, mas têm de, pelo fluir da vida conduzir a uma saída e que mesmo numa dimensão do possível possam salvar-se da extinção imposta pela morte, metáfora sobre a *perda da unidade*. Uma personagem ao lado da outra poderá servir a alguns olhares como elementos opostos – pelo que designamos, um é ação e outro é resignação. Mas ver a personagem antuniana por essa última lente, por mais que saibamos estar num mundo de orfandade total, não parece ser convincente. Vê-la somente como *pessoa* resignada não condiz com a figura complexa que é, tampouco com *esforço* empreendido sobre sua busca; é ressaltar apenas um lado da personagem, o da sua relação com uma teia de lembranças sobre um vivido que mais parece mentira que verdade. Enquanto, por outro lado, ocultaríamos que o retorno ao passado e sua incursão por mundo erguido no limiar do vivido e do imaginado, se constitui numa maneira ou estratégia outra de habitar o mundo fora do padrão. A dimensão imaginada, por exemplo, se apresenta como algo não atento aos limites da ordem comum sempre presa ao limite da razão.

Nesse sentido, o elo entre o vivido e o imaginado representa uma necessidade de comunicação do seu interior com sua externalidade – dois elementos primordiais sobre a plenitude da existência. Buscar a reminiscência e ressignificá-la, portanto, pressupõe uma ação; e a trajetória de Maria Clara se define no conhecimento de si pelo conhecimento do

outro – é um duplo movimento cujo interesse é colocar em evidência o *eu* e o *outro* como construção dialética, o que, por sua vez, pressupõe reafirmá-los enquanto sujeitos num mundo marcado pela individualidade. Compreendemos que a falência do sujeito no conhecimento do outro, isto é, sua incapacidade de compreender a si e o outro, se constitui na forma principal da crise frente à existência. O trânsito constante da personagem entre o real e o irreal são reveladores sobre a impossibilidade de apenas existir; é necessário *mover-se*.

Se em José Saramago, o Sr. José nunca dará com o objeto da sua busca porque ele próprio decide um itinerário que o distancia do que procura, aqui em António Lobo Antunes não se avulta nenhuma perspectiva de encontro porque a personagem mesmo que mais próxima de alcançar alguma coisa não sabe lidar com o objeto de seu desejo; ambas reafirmam pelo distanciamento e a impossibilidade de aceder ao outro uma crise da alteridade. Nas duas situações romanescas podemos estar diante de um delírio, um impulso interior que leva as personagens a um passado (que pode ou não ter acontecido) e verificar nesse retorno o porquê ser dessa e não de outra maneira o presente é o que é. Além de uma falência da alteridade estamos diante de uma busca involuntária sobre um *eu fugitivo*, inapreensível. Clarificação da identidade – desde o nome que a designa, reiterando aqui a percepção de que todo nome é um recipiente onde “estão vertidas as avaliações conscientes ou involuntárias de quem nomeia” (STRAUSS, 1999, p.35) – Maria Clara se identifica como a que mergulha nesse território abissal e abstrato sem quaisquer possibilidades de transcendência. A sutil diferença, reafirmamos está na posição assumida pelas duas personagens nesse embate: numa, a relação interioridade e exterioridade é mediada pela ação no mundo, na outra o embate é luta interior. O retorno a essa observação nos aproxima de um ensaio de Lucien Goldmann, “O novo romance e a realidade”; aqui, o pensador lembra que o novo romance se constitui como um conjunto de experiências puramente formais e é uma tentativa de evasão da realidade social, uma vez que o romanesco teria exaurido suas forças no excesso da análise psicológica da personagem – prática atribuída a autores como Balzac, Stendhal ou Flaubert. Para ele, essa exaustão teria levado o romance ao seu limite no século XIX, ao ponto de não despertar mais nos autores subsequentes, quais sejam James Joyce, Marcel Proust ou Franz Kafka, que tiveram de se orientar através de realidades mais sutis. Logo depois, Goldmann refaz sua sentença ao dizer que a *culpa* talvez não esteja na literatura de Balzac, Stendhal ou Flaubert, mas “porque vivemos numa sociedade diferente daquela em que eles viveram, uma sociedade em que o indivíduo como tal e, implicitamente, sua biografia

e sua psicologia, perderam toda a sua importância” (1967, p.174). Se anteriormente admitimos que a literatura de António Lobo Antunes se filia aos nomes de 1920 é, entre outras razões, por construir uma personagem marcada pelo *tom* psicológico, mas elas são figurações de um tempo assinalado pela dispersão sobre as existências individuais conforme vimos averiguar na leitura de *Não entres tão depressa nessa noite escura*.

Num retorno ao texto de Goldmann (1967), logo compreendemos que a produção romanesca desse tempo (a que pertence os dois escritores cotejados por este estudo) corresponde efetivamente ao da “dissolução da personagem”. Só não podemos é nos guiar cegamente pelo que o pensador chama de “dissolução” a partir da literatura de Joyce, Kafka, Musil, Sartre, Camus e Nathalie Serrault (a experiência até então mais radical da primeira grande parte da “história das formas romanescas”). Para ele, depois desses escritores, em obras como a de Robbe-Grillet, o romance teria alcançado seu *status* de “representação mais autêntica”, “aquele que marca o aparecimento de um universo autônomo de objetos, como sua própria estrutura e suas leis, e através do qual só se pode ainda exprimir, em certa medida, a natureza humana” (p.180).

Por mais que tenhamos a impressão de que obra de António Lobo Antunes, por exemplo, se manifeste como *escrever-se* autônomo, no sentido ora proposto por Goldmann (1967), considerar a “dissolução” como “desaparecimento” de determinadas categorias – seja a personagem, mas seja também o narrador – é radicalizar tanto quanto dizer que a personagem Maria Clara é signo de um sujeito resignado. Também deduzimos isso em alguma ocasião de nosso estudo, mas nunca é demais lembrar que, qualquer que tenha sido a radicalização praticada no romance – e sabemos da larga diferença entre o clássico e o contemporâneo – as categorias que o enformam enquanto *narrativa* não desaparecem; elas se constituem de *outra maneira*, mas narrar é impossível sem que tenha quem narre um acontecimento com alguém num tempo e espaço. Concordamos com Goldmann (1967), quando este avança sobre uma compreensão da obra de Robbe-Grillet sobre uma “passividade crescente” dos indivíduos representados no romance, ou a ausência de participação ativa na vida social numa progressão que nasce aí e culmina com a coisificação, depois de passar pela dessacralização e desumanização.

O pensador destaca ainda o caráter de “olheiros” que as personagens agora adquirem. De fato, a personagem ora analisada do romance de Lobo Antunes está *contaminada* desse caráter de olhar e da passividade; sempre encontraremos Maria Clara em contato com os objetos que designam o passado em Estoril ou a olhar pelas grades da janela e fixada sempre na mesma paisagem modificada apenas pelo gelo e degelo de uma

tampa de uma lata de lixo. Em Saramago também. Não é o que se contenta com o espetáculo do mundo, mas igualmente impossibilidade de romper com o ciclo social da apatia em que o sujeito contemporâneo está metido; agora, é evidente que a personagem (nos dois romancistas, ao menos no António Lobo Antunes de *Não entres tão depressa nessa noite escura*) se mostra na tentativa de sair do *mesmo*, de fugir do caráter desumanizador e coisificador – evidentemente que no romance saramaguiano a atitude do *eu-no-mundo* é muito carregada de certo sentido político, agir como saída do cerco autoimposto. Não é esse o sentido com que vemos o comportamento de Maria Clara; *mover-se* aqui tem um interesse muito particular e interior como um não perder-se. Mas, não há qualquer possibilidade de acusá-la de estar entregue às circunstâncias comuns.

É necessário compreender a posição dessa personagem-narradora: Maria Clara é interdito e move-se por um mundo de noite (não no sentido de marcação temporal, mas de *treva*, *escuridão*, conforme se anuncia no título do romance) labiríntico; é personagem construída pela mesma condição poética enformante do universo saramaguiano de *Todos os nomes*: os labirintos que o Sr. José enfrenta são encontrados no mergulho na extensa galeria de estantes com dados dos indivíduos, os de Maria Clara, a pequena quantidade de informações sobre os da sua família; a necessidade de sentar-se na cadeira do conservador repete-se aqui na necessidade de sentar-se na cadeira de balanço do pai. Os dois habitam um mundo em desamparo pela perda do outro e, no caso da personagem antuniana não tem mais a ninguém a quem recorrer em auxílio, seja seus semelhantes, seja a sociedade; os dois assuntam uma subversão do poder a que estão submetidos.

O percurso existencial de Maria Clara é o do indivíduo lançado na mais intensa solidão. Sua posição de sujeito interdito é marcada logo na abertura do que seria a narrativa de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, o sótão da casa no Estoril, lugar sempre proibido à visita pelo pai: “O meu pai nunca me deixou entrar aqui” (p.17). E move-se sempre por territórios de reclusão, de fechamento – seja a própria memória, seja os baús de recordações da família, as fotografias, o diário, os restos de escritas suas e alheias. Desse contato com a parte avessa do alcançável ao primeiro olhar, a experiência que adquire não lhe permite extrair nada, além das suposições, e, muito talvez porque aquilo que existe noutros percursos de autoconhecimento, que é uma certeza mais ou menos acabada sobre seu próprio eu, não mais existe. O eu é todo treva, escuridão, ou um vazio sem nome.

A morte do pai lhe oportuniza a chance de penetração num mundo onde é estrangeira, mas é a perda a condicionante ao desamparo, abandono e desacolhimento.

Mesmo que seja uma criação fantasiosa da narradora, é útil marcar, as lembranças suas, claro integralmente dedicadas a Luís Filipe, mas aqueles traços mínimos de afetividade como quando se vê amparada do pai a não sofrer por pregar aos da família o susto do desaparecimento enquanto brincava de esconde-esconde nos jardins de casa ou quando se imagina tratada por ele pelo diminutivo “Clarinha” ou ainda a liberdade alcançada em ser o que ela poderia ser, ao contrário da irmã, sempre regrada nos trejeitos a ser como a mãe. Cercada pela perda, Maria Clara se vê como incapaz de se reconhecer como mãe e mulher casada, mas também incapaz de se reconhecer como sujeito, conforme alcançamos no fim do romance em seu debater-se frente à luz da televisão: “Não entendo o que se passa no écran mas continuo a ver. Uma menina sorri-me do aparelho. Infelizmente o sorriso dura pouco tempo. Se calhar nem sequer um sorriso. Se calhar sou apenas eu que necessito de um sorriso” (p.543). Insistimos: talvez o percurso da narradora-personagem é alcançar no encontro com o passado os materiais que serviram de elementos para ser o que é até o instante em que se lança a perscrutar: a aventura interna de sua presença no mundo ou de como o mundo se é construído por sua presença nele. Mas a memória é falha e o tempo ou condição do seu passado não lhe permite alcançar tudo com a clareza necessária; tudo é uma grande nebulosa. Mesmo a infância que poderia ter sido bela é atravessada pelo desprezo dos da casa, pela violência velada, pela incapacidade de ser o que aparente lhe deixavam ser e o destino é integralmente tolhido pela iminência recorrente do fim: o pai e antes os avós. A consciência é um ninho de fantasmas com os quais é necessário aprender a conviver e isso pode se configurar como um romance sobre esse exercício doloroso de convivência com a parte mais escura nossa.

A dimensão da noite que abriga a personagem-narradora, mais que uma atmosfera de emparedamento e clausura, como significa em *Todos os nomes*, figura sobre caminhar para a morte, o desespero, e tem sua gênese ainda nos primeiros romances de António Lobo Antunes, quando a escuridão é signo sobre o período da guerra e da ditadura, como é caso em *Os cus de Judas* em que um médico retornado do conflito em África atravessa a noite entre doses de uísque a decifrar o que foi o período de confronto para uma mulher que acaba de conhecer num bar; ou em *Conhecimento do inferno* quando um psiquiatra atravessa a noite do Alentejo rememorando a guerra, os mortos do conflito e sua atividade no Hospital Miguel Bombarda; ou ainda, para citar apenas mais um exemplo sobre essa recorrência, em *Fado alexandrino* que um grupo de ex-combatentes em Moçambique se reencontra para uma confraternização e viram a noite entre comida, prostitutas, muito

álcool e morte. Nos romances citados, a noite é também um elemento constitutivo da temporalidade narrativa, mas em *Não entres tão depressa nessa noite escura* é uma dimensão metafórica sobre a atmosfera da perda e da revelação (pela criação imaginária) dos segredos de família desvendados por Maria Clara. Essa capacidade do romance de criar ou ainda essa posição ocupada pela narradora logo direciona o leitor a compreendê-la ora como a figura divina do Gênesis no tratamento de criação do universo – em meio das trevas, o nada, como sugere as epígrafes que assinalam as sete partes do romance – ora como figura interessada em romper com essa dimensão escura, *trazer a luz, lançar luz, buscar iluminar*, dimensões que são evocadas a partir do nome com qual é identificada: Maria Clara. Isto é, o lugar de escuridão e a unidade semântica da figura principal do romance coloca o leitor na linha fronteira escuridão / luz o que dá acesso à divagação sobre os malogros e esperanças dessa odisseia interior da personagem-narradora.

A observação sobre a ordem semântica do nome não é traço distintivo apenas no romance ora lido. Acreditamos que na maior parte dos escritores o batismo das personagens não é uma decisão aleatória ou intuitiva, mas um trabalho calculado, metódico e racional; além disso todo nome tem no seu raio semântico uma série de sentidos que exerce função diversa no romance. Maria Alzira Seixo, em certa altura do *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008), observa o caso de, em nenhuma das obras do escritor português, o nome ser mera escolha ao acaso, assinalando certo traço naturalista; a estudiosa observa que, assim como no romance ora estudado em que o nome se constitui em peça sobre a construção do sentido principal do texto, no aspecto geral, o nome é fundamental na compreensão de uma série de outras relações quais sejam entre identificação e alteridade, a inteireza da personalidade e sua fragmentação, entre o ato de designação do indivíduo e sua posição social, entre a permanência e a variabilidade do designativo próprio. Nesse último sentido, recordemos, por exemplo, a modificação proposital pelo jogo com as palavras cuja incidência recai sobre os nomes de algumas personagens: “Miguel / Leugim / Airam Aralc / Leugim Airam Aralc” (p.478); “Pedro / Ordep” (p.479); “Luís Filipe / Síul Epilif” (p.483); “Luís Filipe / Síul Epilif / Lupúispis Fipilipepepe” (p.492). Devemos assinalar que nesse caso, o procedimento com certa arte infantil assume, enquanto variabilidade, e pelo contexto no qual é apresentado, sempre numa grafia que deveria significar uma posição elevada do sujeito e se assume agora como exercício de destituição ou rebaixamento do poder desempenhado pela figura a que

designa. A atitude se reveste de certo tom irônico sobre a compreensão do *sujeito definitivo*; o nome é apenas um estrato do aparente e, enquanto criação, é maleável.

Os elementos semânticos que se despregam do nome da personagem-narradora colocando-a em signo de oposição ao elemento principal do romance apenas reforçam a grandiosidade da sua figura; ela é condição reveladora da existência como uma grande criação pessoal – perceptível pela recorrência com que se apresenta no romance os diálogos interiores e fantasiosos da infância ao rebordo do lago. E, então sua busca em território do vivido é fuga da aparência para revelação do que não se vê e do que não se sabe onde está. Ao revirar o passado Maria Clara revela a família que não conhecia: desde a descoberta do pai contrabandista, às traições e conspirações da mãe e as relações escusas entre os da família e a necessidade premente de manter a aparência de que tudo estava em ordem quando na verdade há muito que desmoronava ou se sustentava por colunas fajutas.

É significativo nesse exercício de reconhecimento a atividade da escrita. Esse é mais um ponto de diálogo com o enredo de *Todos nomes* – o Sr. José, conforme analisamos se dedica à escrita de um diário que, ao longo do romance assume uma diversidade de sentidos: registrar o acontecido, visualizar o que pode acontecer, refletir sobre o acontecido ou sobre o que pode acontecer. No romance agora analisado, a escrita também assume essas *funções*, mas amplia seu papel no âmbito do processo de compreensão sobre a formação do sujeito. Diríamos que a escrita (ou tentativa dela) exerce para o contexto interno do romance antuniano o sentido de *possibilidade* acerca de supressão da morte ou tarefa perscrutadora sobre o eu. Isto é, a maneira encontrada pela personagem de cerzir a dor da perda é acreditando que a perda não aconteceu e ao refletir sobre si possa contatar com uma integração entre os frangalhos de sua subjetividade; o diário, portanto, além de ser um encontro com um passado histórico que pode estar perdido na memória de quem recorda, é uma criação através da qual é possível negar ou redizer esse passado à sua maneira. Lembramos como matéria corroborativa disso que dissemos, o desfecho do romance, quando Maria Clara dá sinais de ter concluído sua trajetória de investigação e diz: “Deixei de me inquietar porque afinal está tudo como sempre foi, a moradia intacta, o meu pai connosco, daqui a nada os primeiros convidados, domingo quatro de abril de mil novecentos e noventa e nove, a Páscoa da Ressurreição, o advogado e a esposa, o senhor Levi e a esposa, o chofer e arrumar-lhes os automóveis diante da garagem” (p.517).

Ao dizer que a escrita do diário é uma maneira de negar a morte, estamos de acordo que ela [a escrita] se configura como redenção do *eu* frente ao desencanto do

mundo, isto é, a escrita como resistência. Se olharmos para o contexto de produção dos primeiros romances de António Lobo Antunes, compreendemos o efeito dessa última afirmação; afinal, *reviver os horrores da guerra pela escrita* não foi outra ação se não a de se manter vivo ou prolongar, de algum modo, as existências cerceadas pelo contexto do horror. Essa compreensão chega a constituir-se numa discrepância porque em algum momento da obra do escritor português salta a convicção de que a escrita é uma tarefa inútil frente a existência. E ainda que compreendamos o ato como uma retirada do mundo para exercitar-se num vazio, readmitindo a ideia de recusa do eu enquanto ação sobre o mundo; mas, repetimos, no atual contexto, de um mundo onde os sujeitos parecem entregues à balbúrdia e incapazes de comunicar-se com o outro, a escrita se configura numa possibilidade de, no silêncio, ser diálogo. Ou como analisamos sobre esse gesto no romance saramaguiano, a escrita do diário é possibilidade de *ver-se sujeito*, de restauro de uma alteridade no momento em que se dispõe compreender a si pelo outro. Compreende-se o sujeito como construção mediada pela palavra e logo indefinição e indeterminância. É impossível prever totalmente o que resultará num caso específico de autoavaliação. O sujeito é definido como continuidade inacabada.

Na impossibilidade de ter acesso ao outro mais próximo, Maria Clara, a partir de sua família, duplica o real através da imaginação criativa e por ela tem acesso ao que não é dado compreender pelos escassos materiais que reúne nessa busca. Esse trabalho de fabulação a partir da realidade romanesca mais que um exercício de experimentação na ficção sobre a ficção é forma estruturante do próprio romance. Assim, a partir do núcleo principal do Estoril, esse que vimos desenhando o retrato de suas figuras principais, e que a narradora, ao modo de uma imaginação infantil desenhava desde nova no rebordo do lago entre os goivos apresentam-se outros núcleos que se interseccionam e mantêm a *forma do romance*. Nessa dimensão, a personagem-narradora assume a figura do próprio escritor que costuma criar mundos a partir do seu e nele depositar aquilo que não acontece, poderia ter acontecido ou não alcança compreender no mundo vivido. A partir do Estoril, onde se dão as *ações vividas* por Luís Filipe, Margarida, Amélia, Ana Maria, Adelaide e Maria Clara, a narradora constrói, por exemplo, o núcleo de Alcoitão que tem por figuras respectivas o professor, a inválida Idalina, a ex-mulher do professor e Leopoldina, personagem que exerce a figuração de sua correspondente, num claro exercício de desdobramento do eu. O leitor é ainda surpreendido pelo gesto de invenção dentro da invenção, quando Leopoldina também tem para si outros núcleos narrativos, denotando uma infinidade nesse processo de recriação do fictício. Adelaide é a que

transita entre os dois núcleos: o da realidade do romance e o inventado a partir desse por Maria Clara. A escrita do diário (que, afinal, pode ser os bastidores do próprio romance) se apresenta como a via pela qual somos integrados a essa extensa sala de espelhos. O reflexo da realidade pelo romance não se limita a gravação fiel das situações porque não há *imagem pura*; toda imagem é atravessada de outras interferências e, nesse caso, o exercício da memória da narradora e da invenção das memórias do outro, manifestados pela escrita, são os elementos enformantes do romance.

Como é visível em outras obras do escritor português, a consciência do passado é recuperada e alterada pela memória; isto é, tal como observa Norberto do Vale Cardoso em *A mão-de-Judas* (2011), a consciência é o elemento de recriação da experiência e esta sempre desemboca noutras possibilidades que as trazidas de imediato pela corredeira da memória. Estamos diante de uma narradora que se apropria do vivido e o recria à sua maneira. A transmutação de Maria Clara em outras personagens – não só em Leopoldina que a personagem *se reflete*, ela confunde-se noutras figuras do seu núcleo familiar, como averiguamos –, nos revela que pela consciência da experiência há outros *eus*. O princípio da alteridade nasce de uma relação individual entre o eu e os outros *forjados* pela consciência. Esse desdobramento a coloca entre os sujeitos à procura de sua identidade ou o eu que melhor nos diz si. Pela posição em que se encontra (e desde sempre esteve mais para a margem) Maria Clara figura como o sujeito destituído do *centro do mundo* e a maneira de reencontrá-lo é também por aquilo que fora da ficção nos define: cada um é a história que conta de si e os outros contam dele. A escrita se configura numa dupla via, ora é exercício de reconsideração sobre o passado, ora é imaginação, e ambos conspiram para reconstruir uma verdade possível. É também um exercício de alteridade e indagação, não apenas do mundo, mas do *eu* e do seu lugar no mundo. No caso desse romance esse lugar é colocado em causa quando esse *eu* penetra na dimensão da perda; sentimento de desamparo que se amplia quando o sujeito descobre ainda que perdeu o lugar que detinha e o mundo deixa de fazer sentido, aspecto visível na desintegração que a narradora sente em relação à falência da posição ocupada pela família. O malogro do mundo se apresenta por duas vias, é interior e exterior ao sujeito.

A escrita de perquirição investigativa do passado é reinterpretação da própria vida e o que Maria Clara encontra nesse território de espaços em branco e perguntas respondidas com *variações imaginadas* é que a vida é incompleta e as experiências passadas são sempre dependentes da forma como são encaradas pelo *eu* e pelo *outro* em contexto diverso. Na fugacidade do tempo, ela nunca consegue tocar o passado nem

alcançar o presente: o sujeito é um fantasma, o *eu* é uma invenção. No seguimento dessa dissolução, ela vê-se ocupando um lugar *em falso* e mesmo que encontre um mundo mais ou menos em sintonia com seu *eu* já não é mais capaz de retomá-lo tampouco remontá-lo. O sujeito é também uma *impossibilidade*. Diferentemente de outras personagens antunianas que estão entregues ao desejo de recusa sobre a busca *pelo que são* (lembramos do médico em *Os cus de Judas* e de Rui S. em *Explicação dos pássaros*), Maria Clara é dotada de uma força que a impele sempre permanecer nesse limiar do vivido porque é aí que sua existência é retificada; viver é estar em constante construção.

A invenção de outra vida paralela a sua no Estoril é um procedimento importante para um sujeito marcado pela perda constante e pelo seu estranhamento de pertença ao núcleo familiar tal como olha de fora. É nesse trânsito imaginário que Maria Clara pode realizar-se mais plenamente e, possivelmente, através de Leopoldina (novamente o efeito espelhar, o tópico do duplo, do Narciso) ela alcance o melhor de seu eu. Leopoldina se apresenta como uma identidade alternativa, uma identidade de conveniência pela qual ela pode *confessar-se* do seu lugar no mundo e do lugar de censura e interdição que vive na família; revela-se, desse modo, que o *sujeito* é uma condição constituída pelas relações que ele mantém com os contextos pelos quais transita e com seu imaginário. Pela escrita, Maria Clara busca *aprender-se*, *descobrir-se* e *olhar para* o outro; esse último movimento é determinado pelo tempo do luto, instante que se inicia pela angústia de estar só e se estende num tempo indefinido de aprendizagem, de, em relação ao outro, estar vivo. Essa condição não a faz um sujeito do mundo: no presente de quando revive o passado, aparenta ostracizada num ambiente doméstico tal como a mãe depois da morte de Luís Filipe; e a reminiscência torna-se “realidade” na posição de prisioneira num tempo para o qual não há quaisquer possibilidades de retorno – ousamos dizer que nem mesmo pela memória porque o seu produto é *criação* e não toca no passado tal e qual foi vivido. Isto é, não há aqui um trabalho da memória como lembrança do passado; a memória é um trabalho de recordação e de busca, não um desfile de imagens do vivido. Seu esforço é também achar saída desse labirinto presente cujo minotauro são os fantasmas que ela própria faz de si seja pela transmutação identitária – *ver-se outro* – seja pela construção imaginária que faz do *outro sobre si*; também a escrita é labirinto. A posição *em falsa* da personagem diante daquilo que escreveu é a desconstrução do que *a priori* definia o eu como figura soberana, assim com crê o narrador de suas próprias ações na escrita diarística; escrever é luta corporal contra o *despedaçamento do eu* ou seu

desaparecimento, tentativa de reconhecer e alcançar *um todo unitário*. Nesse exercício de simulação da unidade, conseguirão atingi-la?

A escrita finda por servir de revelação sobre a memória e esse ato, num contexto de elevado grau de esquizofrenia (quando o *eu* não tem mais o contato devido com o outro ou quando os sujeitos também não se reconhecem como pertença aos mundos que habitam e se põem a fabricar realidades paralelas), não pode ser lido de outra maneira que um *enfrentamento* do eu sobre sua coisificação. O diário é espaço de *ficcionalização do eu*, protocolo que se constitui, nos dizeres de Maria Alzira Seixo em *As flores do inferno e jardins suspensos* (2010), numa *coesão definitiva* contra o exterior. Maria Clara desenvolve seus gestos em busca de um outro que a complete (mesmo exercício protagonizado pelo Sr. José em *Todos os nomes*). Mas, não devemos deixar de observar que ao falar de si, pensar sobre si ou escrever sobre si é *coesão ilusória* porque esse ato reflexivo em *Não entres tão depressa nessa noite escura* pressupõe mais um exercício de multiplicação que unificação do eu; *narrar-se* pode se mostrar como essa *coesão* assinalada pela estudiosa? Sim. Mas, no caso ora analisado é um exercício que coloca *sempre* em xeque sua unidade. Quando Maria Clara se vê como a menina ao rebordo do lago, a adolescente malfeita para os meninos ou agora essa mulher alheada do seu núcleo familiar, ela cria uma *imagem de si* coesa. Mas não se conforma: borra-se em outras possibilidades – e se fosse a irmã, e se fosse Leopoldina? *Produz-se* enquanto *figura ficcional de si*.

O *eu em busca*, imerso que está num contexto de degradação e nesse deserto de ausências do *outro* (é cada um por si) acaba por *fissurar-se* para *ser o outro* que busca, o que o desidentifica de si próprio. O sujeito que escreve se interroga sobre o *eu* desdobrado seja nas criações imaginárias, seja ainda no retorno que faz aos retratos, em dois sentidos essenciais: em busca de uma linhagem familiar o que o leva à infância, ao contato com os pais, os avós e desse encontro uma presentificação *incompleta* que o seu tempo é o de ruínas da casa e das coisas. *Não entres tão depressa nessa noite escura* é um romance de desencontros e é a consciência dessa tensão: nunca as coisas são o que elas são, nunca os sujeitos são quem eles acham que são. É também o romance da ilusão genesíaca do *eu* – aqui *definido* como *in illo tempore*: o começo do mundo contado pelas epígrafes bíblicas que abrem cada um dos sete conjuntos de versículos que constituem o romance, embora seja acontecimento indefinido mas anterior à gênese do *eu*, coincide, aqui, com o começo do *eu*. Esse deslocamento, ao invés de se reduzir a uma anacronia, refaz essa relação sujeito-mundo pela constatação de que mundo não é uma dimensão *fora do sujeito*, o

mundo é objeto de suas ações. Daí que quaisquer fluxos de instabilidade fora do eu se reflita numa *instabilidade interna do sujeito*. Resta-lhe o esforço de fixar-se e conter essa *forma em mudança* e daí a escrita como movimento e fixidez em razão de acompanhar e conter o *mover-se*. Escrever é ainda uma maneira de romper com o silêncio (torná-lo “substância faladeira”, conforme Roland Barthes, 2013) e o fracasso diante da compreensão sobre a vida e o mundo ou a incomunicabilidade entre uma forma e outra, principalmente se atentarmos que o universo desse romance de António Lobo Antunes tudo está parado, não há diálogo, todo laivo de ação é psíquico, só há vozes desencarnadas. Aqui, mesmo as *formas* silenciadas não são um refúgio confortável do sujeito ou um meio de evitar o erro; como sugere Barthes, há nessa postura um “estado de equilíbrio de sua alma diante das representações incertas e submetidas a forças igualmente contrárias” (2013, p.57).

A memória aqui deve ser compreendida como atividade psicológica que determina a atuação discursiva da personagem, alguém em crise sobre seu lugar no mundo, que busca entre o elidido, revelar os incidentes traumáticos que o fizeram ser a figura que é até no instante de reconexão com o vivido. Esse tom, aliás, é via principal pela qual se constitui a obra antuniana, e, como destaca Maria Alzira Seixo no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008) angaria novas formas a partir de *A ordem natural das coisas*: é esse exercício entre os dois núcleos fomentados pela memória e imaginação criativa da personagem que dá ao romance a textualização escassa, repetitiva, desdobrada e reduzida a pequenos núcleos aparentes de ação que surgem e nalguns romances se ampliam noutros se diminuem ao ponto de não se concretizarem. A escrita (ou possibilidade dela) é um tateio em torno de eventos que sugerem solidão, aparte do mundo, resignação, medo, perda e o terrível vazio do nada, o mesmo capaz de impulsionar o sujeito a ação desregrada, tal como sugere a narradora no desfecho do romance: “Hoje estava capaz de me ir embora: pegar nas chaves do carro sem motivo nenhum ... descer as escadas ... até à garagem da cave ... e logo na rua acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos, na direcção da auto-estrada, sem ligar aos painéis que indicam as cidades e a distância” (p.541).

Quase todo o romance, ao modo do *Todos os nomes*, tem a ver com um enigma à base de seu tratamento policial e detetivesco e a memória (Maria Clara) é parte ativa na reconstituição dos fatos e na apresentação de uma determinante sobre o acontecido que hora se reflete no presente. Aliás, essa postura mais a capacidade de criação faz essa personagem alcançar um protagonismo inédito na literatura antuniana, como observa Ana

Paula Arnaut, no seu estudo *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes*: “Maria Clara não só revela uma notável capacidade para controlar a linguagem, mostrando-se capaz de poeticamente reformular os reais, como também assume uma presença e um controlo narrativos muito mais absolutos do que qualquer uma das vozes do romance de 1999” (2012, p.49). Sem querer voltar ao tema da atuação e figuração do feminino, a personagem alcança uma presença indelével e, portanto, significativa uma vez que a ela compete, como vimos demonstrando, apresentar todo processo de desestruturação da família, construir essa aventura em torno de si, e é partir dela “que se efectuem derivas para outros tempos que não o presente, para outros espaços que não o da casa onde habita, ou para outras personagens que não as directamente ligadas ao núcleo familiar” (ARNAUT, 2012, p.50). Isto é, sua atuação é exercer os protocolos da narração pela capacidade fictiva, fantasiosa e inventiva responsável pelo próprio romance tal como se apresenta.

Nesse ínterim, a presença de Maria Clara tem outra importância fundamental: a da desestruturação das determinações entre verdade e mentira, uma vez que, a linha de indecidibilidade que atravessa todo romance – “bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro” (p.267), “inventei isto hoje percebeu, bem lhe expliquei que invento o tempo inteiro” (p.270) – o que coloca o leitor num impasse entre aceitar ora como *verdade* o que ela diz, ora como *mentira*, já que sobre os mesmos episódios negados aparecem afirmativas que reafirmam o revelado como tendo acontecido de fato – “e por uma vez não invento, aconteceu assim” (p.274), “não estou a inventar, o senhor sabe que não estou a inventar” (p.275), “não inventei por aí além, posso dizer que não inventei nada” (p.287). Esse impasse e ainda o exercício imaginativo da narradora, isto é, o protagonismo da mulher, leva o romancista a desconstruir um estereótipo de fixação sobre sua obra e do seu desdobramento produz a compreensão de que não apenas a verdade é uma construção e, logo, relativa, mas a imaginação e a ficção devem se apresentar como elementos fundamentais para o corpo do romance porque são, assim como os fatos e os acontecimentos, integrantes da vida humana e, logo, da realidade habitada por nós. Rompe com uma condicionante enquanto o intuito finda por refundar certa compreensão sobre o fenómeno do romanesco na contemporaneidade.

Esse carácter da indecisão, por sua vez, revela também uma figura insegura sobre o que diz, ou temerosa em admitir que as coisas foram dessa maneira e não como um dia se pôs a imaginar que fosse. Seu lugar *em falso* estará compreendido ainda noutro plano, o da total falta de amor próprio ou o esfarelamento de sua autoestima ao sempre se sentir

feia em relação à irmã, mal amada, o homem da casa pelos modos desleixados de ser (“mesmo hoje uma camisola minha no corpo da Ana torna-se logo mais francesa, uso-a no dia seguinte com um enfeite de prata e não vale um centavo, talvez mudar de cabeleireiro, emagrecer uns quilos, pareço-me com a filha do medalhão que segura o rapazinho”, p.43; “a filha da mulher horrível, não a boneca sevilhana, o homem que odiava toda a gente a espiar dos degraus”, p.493). Novamente é de se fiar nas revelações como possibilidades, uma vez que a consciência de alguém presa numa redoma de desafetos consigo e com seu lugar no mundo são capazes de produzir sempre as imagens mais aterradoras sobre aquilo que lhe cerca. Ou quando muito compreendermos que a verdade é um disfarce e assume-se como múltipla porque condicionada por uma infinita leva de elementos e por ser, antes de tudo, determinada por quem tem o poder de voz, logo *manipulada*; a personagem acaba por negar a falácia da imparcialidade e a natureza pura do fato como um engodo.

É preciso, do rol de elementos configuradores da baixa autoestima da personagem, esclarecer sobre o refrão que domina o romance e tem se apresentado em nossas discussões também reiteradas vezes, de Maria Clara ser o homem da casa (e depois de certa altura ajudado pelo destaque de uma manchete de revista sobre a relação amorosa entre mulheres); pode se aviltar certa desagregação da unidade sexual (e alcançamos assim outro limite da *crise* porque passa esse sujeito), mas a afirmativa não desestabiliza sua condição de núcleo feminino do romance como poderá sugerir. Ana Paula Arnaut concorda que o efeito aponta “para uma diluição do peso da voz da mulher” – “Maria Clara parece ter capacidade para assumir o papel principal na manipulação da narrativa, precisamente porque se faz equivaler à figura masculina, tradicionalmente dominante” (2012, p.54). O que não compreendemos apenas por esse ângulo. Evidentemente que a observação da estudiosa é conveniente, mas é conveniente observar ainda que a consideração mesmo assumida da parte de Maria Clara – “sou o homem casa *não sou mãe*, sou o homem da casa”, “o homem da casa a vasculhar a família que nunca existiu nos armários, nas arcas” (p.36, grifos nossos) –, não é algo que desabrocha como uma constatação sua e sim sempre uma constante tomada pelo ponto de vista do outro (ver grifo). De modo que não é permitido compreendê-la como figura masculinizada, quando muito a posição de alguém que, desde sempre esteve alheia ao mundo e nunca se interessou por honrar com determinados padrões ou condutas determinantes sobre ser mulher ou ser homem.

Agora, se há alguma coisa que implica na deposição não da figura principal mas na de personalidade independente é sua condição de sujeito num passado de interdições e incapaz de escapar de “um futuro reduzido a um presente de lamentos” (p.110); a personagem vê-se presa à mesmice repetitiva do tempo: “deixei de inquietar porque afinal está tudo como sempre foi ... uma atitude de espera, um canário na gaiola / Qual gaiola?” (p.517-518), o que corrobora com o desejo que acima dissemos de abalar mundo afora, um anseio cujo sentido é o de libertação e que se repete de igual maneira desde criança se olharmos para ocasião em que a irmã é toda centro das atenções dos pais na referida performance de dança espanhola. Mas, a posição de *engaiolada* que se mostra ao lado desse epíteto do “homem da casa” como referentes de uma possível afirmação sobre o papel da mulher subjugada não pode ser lida nesse contexto com a mesma dose de compreensão assumida noutros romances de António Lobo Antunes. A condição de Maria Clara é generalizada para o estatuto de abandono e retração do sujeito independente das questões de gênero. Apatia e insatisfação podem ser retomados aqui como sentimentos de um *emparedamento* do eu e cujo vértice atesta não uma ruína da mulher (ou do homem), mas do sujeito. Isso está claramente visível desde o princípio do exercício de leitura aqui ensaiado: lidamos com uma figuração sobre o fechamento do sujeito ante o outro, o isolamento ou a anulação de sua vivência comunitária, o que culmina numa tentativa de fuga do apego à essas condições porque passam os indivíduos na contemporaneidade.

Sujeito desencantado sobre o mundo, Maria Clara é a que não desiste; prefere encarar a tentativa de compreender a natureza do fim e sua relação frente a essa condição. Até ao corte de seu drama, ela não é tragada pela melancolia tal como Rui S., de *Explicação dos pássaros*, embora aquilo que Freud (2011) designa como tal sejam traços recorrentes no desenvolvimento dessa personagem, isto é, o desânimo, certa cessação de interesse pelo mundo externo e de alguns traços distintivos da capacidade de amar, a diminuição da autoestima, e mesmo o fato de se sentir um tanto ressaída do destroçamento da relação com pai e o seu fim bem com o fim de seu ponto de afeição em detrimento da presença da irmã mais nova. Mesmo que esses não sejam traços contínuos, a morte do pai é um acontecimento vivido como uma constante obsedante e como o total desaparecimento do eu e da sua consciência. É esse um ponto visível toda vez que lhe vem a consciência dessa perda situada, ao que parece, há longos anos de distância do presente da narradora. Tais traços são constitutivos do recorrente estágio de desamparo e dor, conforme dissemos e está designado pela psicanálise (cf. BIRMAN, 2012) como um

mal a que todos os sujeitos contemporâneos estão suscetíveis, e no caso de Maria Clara se trata de uma condição patológica. O desemparo e a dor são duas características que justificam, portanto, o que Freud designaria como um quadro de luto, mas que, pela constante implicação sobre a relação do sujeito com o mundo, do sujeito com o outro, se constrói como um quadro melancólico. A reação à perda do ente querido e a necessária tomada de consciência ou convivência com essa condição de vazio e o que ela representa para a destituição da casa ou mesmo uma maneira de acentuar o estado limiar dessa personagem, entre o *sem sentido* ou a *mesmice da vida* são implicações *enformantes* desse sujeito; ou seja, é também o luto um agravante sobre o estado de *alheamento* do mundo e, no presente da evocação do passado, um elo de perda do tempo de nunca obrigada a nada e cuja liberdade agora se coloca de maneira oposta ao estágio de *engaiolada*: “*a Maria Clara nunca fez ballet, nunca a mandaram sair, era o homem da casa, sentava-se no caramanchão a escrever no diário sem se interessar por ninguém*” (p.419).

A lembrança da perda e sua possível relação com o atual estágio desse sujeito são as forças propulsoras que lhe imprime a cobrança, nesse intervalo em que se propõe revisitar o passado, por uma posição outra, capaz de lhe resgatar desse limbo existencial. A antevisão da morte lhe chega com a mesma intensidade (ou mesmo mais força porque seu pai, de uma hora para outra, é ser vegetativo e logo sem o entendimento sobre si e seu lugar) e é tornada em agonia psicológica; agonia que se articula com o medo sobre a impossibilidade do seu destino ou sobre como *continuar a ser* depois de tudo. A incapacidade de articulação dos acontecimentos e sua dispersão em frentes diversas de narração tem, portanto, total proximidade ora com a fragmentação das realidades, ora o achatamento do tempo sobre determinadas passagens da vida e, sublinhemos agora mais um aspecto, o estágio designado sobre os indivíduos no mundo contemporâneo. É também uma condição manifestada em duas frentes no romance: na natureza caótica de sua organização (*forma*) e metonimicamente (*conteúdo*). Esta última apresentada pelo acaso com que a narradora presencia a destruição quase instantânea do estado saudável do pai, dedicado à poda da grama, para o estado deplorável no hospital e daí, em poucos dias, o fim repentino da vida.

O fim iminente é uma violência capaz de desterrar os sentidos da apatia de existir porque é uma evidência sobre a fragilidade da vida e recobra no sujeito que a vivencia outro contato com o mundo; com a morte repentina desaparece a expectativa da existência enquanto um estado contínuo de felicidade. O indivíduo logo se vê como eu finito em face do mundo exterior; e a personagem ao voltar ao passado onde aparentemente tudo

corria em perfeição, logo descobre que a morte só terá feito ampliar ou tornar visível essa condição da vida enquanto passagem; é o desamparo da morte o que lhe propicia ver com melhores olhos sua postura de estrangeira entre seus pares. Entre o eu e o mundo o que ela é constante é um abismo intransponível, daí seu refúgio (ou tentativa) em si e seu trânsito pelos espaços mais reclusos. Não é somente uma recusa ao espaço social, mas uma tentativa de reencontrar uma compreensão sobre as frustrações ou suas dores. Seu destino se revela desencantado e ela incapaz de assimilar em si o sentido das coisas. Ao observar a desintegração do seu mundo, a apatia e a desestabilização do eu depois da morte, voltamos à compreensão da escrita como forma ou uma tentativa de reconstruir tudo, a começar pelo lado de dentro, prolongar-se através da vida, subverter o fim. O retorno ao lugar da infância e da adolescência a partir diário a que se dedica resgatar a vida passada é uma fabulação sobre a existência contada aqui com o melhor recurso de que dispõe ao primeiro alcance: a imaginação capaz assim de alcançar a forma de um novo impulso para continuar existindo.

E pelo vigor encontrado nesse exercício afirmado ao longo dessas longas colagens de situações traçadas entre a realidade e a ficção, sobressai a criação de um mundo qual um memorial ou um museu de afetividades sobre a bisneta do general que andou pela África – para recuperar os termos de leitura propostos por Maria Alzira Seixo no *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008). Se por um lado se revela um sujeito em desencanto, solitário no mundo, por outro, há certa necessidade de recuperar um tempo de glórias perdidas e fazê-las tremular entre a decadência da forma e a nostalgia erguida à base de uma aura sobre o vivido. Ao olhar para o romance como essa tentativa frustrada sobre o mundo, compreendemos o porquê das negações sobre os acontecimentos que afetam essa imagem da perfeição genesíaca – seja aqueles que elucidamos enquanto dávamos conta das outras personagens núcleo do romance, seja os fatos miúdos da própria existência da narradora, como os namorados (Manuel, Miguel, o assistente de História das Instituições), os estudos (as aulas de piano em casa, depois a Faculdade de Direito), ou ocultamento de outras, restando apenas um apego à figura esfíngica do pai através da qual concebe todo um universo de histórias na tentativa de avivar da ruína certo traço glorioso há muito apagado pelo desvalia da tradição.

O mundo em réplica nas reminiscências é ofuscado por certa atmosfera *blasé* da adolescente tomada aqui-acolá de expectativas sobre um futuro exíguo diante da morte. Nesse sentido, Maria Clara nega a própria condição genesíaca como a mais perfeita das criações, já que ao sétimo dia, tido como o instante do descanso frente ao fim de tudo, o

fim se confunde com a morte e ela própria encarna a posição do *ser em desvio*. Por isso, a necessidade do imaginário ou a palavra que se anuncia como num novo testamento sobre a criação e possível eternidade (“*se alguém me mostrasse que tudo isto é mentira, não pode acontecer, não aconteceu, enganei-me, o meu pai não ficou doente, o meu pai não, está no escritório com os jugoslavos, os árabes, os pretos a falarem de canhões e espingardas*”, p.45). A negação sobre a morte, reforçamos, não é episódica. Concordamos com Maria Alzira Seixo (2008) que ela é um motivo recorrente que organiza a própria estrutura do romance, afinal, estamos situados num movimento de dupla força: a tentativa da narradora-personagem em *desdizer* a morte do pai e dar sentido a uma plenitude da existência pela palavra.

Nesse sentido, é necessário voltar ao ponto em que dizíamos que todos os elementos aparentemente soltos se articulam poderosamente para dar unidade ao sistema do romanesco, a fim de compreendermos o extenso diálogo costurado entre as epígrafes bíblicas com os episódios tratados pelo romance e, conseqüentemente, melhor dizermos sobre outras posições-sujeito desempenhadas ou assumidas pela personagem Maria Clara, até o presente, criatura a um só tempo margem e centro nessa correnteza de reminiscências: margem do mundo onde habita e centro para criação e existência do romance. Isto é, além de servir à organização temporal – os sete dias da criação podem ser os sete dias entre a doença, o internamento e a morte do pai ou os sete dias de quando retorna aos apontamentos no diário de menina e adolescente – a divisão versicular do Gênesis confunde-se com os estágios de retorno da narradora ao passado, cada qual com especificidades distintas: assim é que compreendemos com Maria Alzira Seixo (2008), por exemplo, o vazio da terra e a criação da luz (primeiro dia) como a entrada de Maria Clara nesse mundo misterioso da casa no Estoril e ela própria a luz capaz de fazer sair das trevas o escondido, remissão para a própria conjuntura semântica do nome; céu e mar, manhã e tarde (segundo dia) constituem-se em primeiros traços dessa presença criativa entre os mistérios do Estoril ou a preparação *cenográfica* para o campo de feitura das ações, entre o Estoril e o imaginado universo de Alcoitão; terra, fruto e sementes (terceiro dia) dão-nos à parte dos indivíduos e dos elementos enformantes de sua atuação no imaginário da narradora e sua imersão num passado pelo qual avista imaginariamente o auge do Estoril; luzes, dia, noite, sol, lua e estrelas (quarto dia), o meio da criação ou, o meio também do romance, a atuação de três figuras nucleares, pai, mãe e filhas – coincidentemente, a narradora forja no interior da quarta parte do romance os três pontos de vista, o dela, do pai e o de Ana Maria, também coincidentemente é nessa ocasião que

a narradora se revela, no divã do psicanalista como quem imagina e, portanto, quem cria as situações narradas, colocando em suspenso tudo o que até então o leitor busca construir pela união dos fragmentos uma narrativa cronológica ou exibindo-se enquanto *forma-deus* na criação; fecundação e reprodução (quinto dia), elementos que integram o romance a partir da memória infante de reprodução dos gestos, e, no sentido estrito do termo, a fulguração sexual do corpo e a subversão semântica dos termos pela presença das relações pelo prazer; homem, mulher e criação (sexto dia), as relações amorosas como determinantes em parte do imbróglcio narrativo e sobre as quais uma vez descrevemos; o repouso, a paz e o fim (sétimo), marcado no romance pelo morte e deserção dos sujeitos envolvidos diretamente com a figura de Luís Filipe.

Assim designada, esta não deve ser tomada como uma sequência lógica para um romance construído pela não-uniformidade dos acontecimentos e da narração. Mas nos serve para, além da recorrente simbólica na narrativa, sobre a determinação da posição da narradora ante os três tempos evocados pela narração. O sétimo dia é o ponto onde se encontra Maria Clara, a força organizadora da criação e a posição neutra, no termo proposto por Roland Barthes: “Sua forma essencial é, definitivamente, um protesto; consiste em dizer: pouco me importa saber se Deus existe ou não; mas o que sei e o que saberei até o fim é que ele não deveria ter criado ao mesmo tempo o amor e a morte” (2003, p.33). Maria Clara é o *não irredutível*, a que se assume como esquiva dos paradigmas, burla, quem depois de voltar ao ponto onde tudo começa e tudo acaba deseja escapar (“Hoje estava capaz de me ir embora”, p.541).

Além de se constituírem qual vigas de sustentação da unidade textual, os excertos bíblicos aí se infiltram e se comportam como elementos simbólicos na constituição dos motivos temáticos responsáveis na leitura interpretativa desse texto. O discurso da criação é retomado como metáfora sobre a criação ficcional; mas ocupa também um contraponto ao protótipo da narração porque Maria Clara rasura a compreensão mítica enraizada em parte do inconsciente coletivo: o de que todos vieram de uma única criatura. Ao colocar sua família como centro de um paraíso em declínio até a expulsão de todos do Estoril, ela torna compreensível a impossibilidade da criatura única e a dependência natural do sujeito e o convívio com outro.

Embora tenha pelo pai a ternura que tem e chegue a nós certa compreensão de que tudo se desagrega com a morte de Luís Filipe, e a narradora parte, possivelmente dessa percepção, logo saberemos (e ela também) que as raízes da família a muito que apodreciam. No retorno à sua infância ela percebe que é em grupo que desenvolve todas

as formas articuladas, mesmo a de criação ficcional, iniciada na companhia da irmã ao rebordo do lago no jardim. Essas relações que esboça ao longo do romance entre o pai, a mãe, a irmã e os outros membros da família são determinantes na construção de uma posição-sujeito. Maria Clara concebe que a criação da individualidade e da alteridade não é apenas uma constituição natural nem é algo dado espontaneamente, alheio a tudo, mas é produto de uma construção contínua e histórico-social, vertentes perseguidas no ensaio que faz sobre as determinantes das relações interpessoais. Como figura principal na escrita do romance (sem a noção errada de não distinção entre escritor e narrador, mas compreendendo que uma e outra forma atuam como categorias essenciais à existência da matéria narrada, e, ao contrário do que acentua parte da crítica sobre a morte do narrador quando se refere a elevação desnecessária de uma autonomia ou automatismo da escrita e por estar diante de uma entidade que cria para si uma voz que cria e rege outras vozes, isto é, mas que em qualquer outro romance aí está aquele que orchestra a dinâmica das coisas), todas as conotações presentes para a conformação da obra em torno do tema diverso do sujeito na literatura indiciam na *caracterização* dessa personagem ora analisada.

Existe, entretanto, nesse espaço repleto de ruínas, um ponto privilegiado, e é Maria Clara. Isso porque, mais que ocupar o lugar de deus na criação (qual o Sr. José ocupa quando faz uso da posição do conservador), ela assegura para si, seja pela incorporação, seja pela natural subversão dos sentidos, as simbologias despregadas do discurso bíblico que intercala as partes do romance. Maria Fernanda Afonso ao desenvolver o significado sobre a simbologia dos frutos, por exemplo, em *Não entres tão depressa nessa noite escura* para o *Dicionário da obra de António Lobo Antunes* (2008) designa-os como parte do mundo vegetal do Estoril, sempre descrito pela abundância das flores e árvores, elementos que contribuiriam para explicitar o comportamento de Maria Clara, pelo que compreendemos, certa força idílica e melancólica, uma representação de certo paraíso construído entretanto à base de um véu de hipocrisia não alcançado pelos olhos do infante. É na infância que a personagem sempre se avista ao rebordo do lago, em companhia dos goivos no jardim de casa, atravessada por uma curiosidade de compreensão sobre esse mundo de encantos que habita, logo tomada pela tristeza de sentir-se apartada do núcleo familiar a que pertence, depois, pela finitude de tudo. Noutra condição, os frutos se apresentam como interposições na relação pai-filha e elemento desviante da atenção e dos afetos não correspondidos de uma filial obsessão pela figura paterna: “*se ao menos levantasse a cara e me olhasse em lugar de responder às ameixas, às uvas quinze bolos*

de pão, dezasseis, dezassete” (p.397-398); essa displicência do pai pelos da casa e a atenção indispensável aos farelos de pão, tema que aqui se intercala com a presença dos frutos, marca toda a consciência da personagem sempre que recorda o afastamento entre Luís Filipe e os da família, e é metáfora sobre o distanciamento eu-outro.

Dizíamos que a entrada dela nos arquivos do sótão no Estoril é uma simbólica entrada no lugar do vazio e a partir de então dedica-se na recriação da dinâmica da casa e da família deteriorada, mas é simbólico também a repetição – e uma vez demonstramos interesse por essa condição – da tarefa de brincar à borda do lago quando criança e imaginar daí, pelos goivos, aquilo que ela não alcança compreender do mundo adulto; tela escura, esse mundo outro é criado à sua imagem e semelhança e muito do que aí se passa, constitui, também, em elemento figurativo de grande importância para o romance. Figura divina, está ao rebordo do lago é estar ao rebordo do universo e poder vê-lo em sua plenitude assim como vê os peixes que sobem e descem na água e a partir dessa posição externa, pela claridade, o saber e pela imaginação, colocar em relação todos os elementos constitutivos da vida para dizer sobre o que não pode alcançar diretamente. É preciso dizer que não estamos apenas diante da *representação* como *recriação*, mas *criação* trabalhada por uma contínua relação de homologias. Essa cena recorrente ao longo do romance é tão significativa que pode servir como o instante único que alberga todas as criações e situações sobre as quais vimos pontuando nesta leitura; assim como a certa altura encontramos Maria Clara na cadeira de um psicólogo a confessar que inventa coisas para si, um dos desfechos do romance sugere que tudo pode ser uma construção da imaginação fértil de uma criança. Nessa condição, a tragédia do fim se contorna pela queda do pai enquanto poda a grama do jardim e pela queda de Maria Clara no lago.

Os restos que a personagem-narradora encontra no sótão (um cavalo de pau, caixas de fotografias, fragmentos de escritos, bibelôs, pedaços de objetos de gesso etc.) não atestam apenas a ruína de um tempo, mas, como o contato com os goivos e a natureza do jardim no Estoril, compõem um museu de memórias afetivas a partir do qual a narradora, reproduz o exercício de imaginação de quando criança, especula sobre o passado através da escrita; mais tarde, uma coisa e outra lhe servirá no processo de perscrutar o interdito, o que ficou sempre silenciado ou do lado escuro da casa.

Não entres tão depressa nessa noite escura como forma *bricoleur* se constitui pela interpenetração de camadas de tempos diversos; até aqui, esclarecemos dois núcleos principais (o do Estoril e do Alcoitão), mas constituintes ou produtores de outros núcleos (aquele inventado pela já inventada Leopoldina e o depois daí o inventado por sua

invenção). A variabilidade de fios temporais se constitui de, ao menos, quatro linhas interseccionadas e seus respectivos tempos imaginários: a da infância, a da adolescência, conforme dizíamos, e a das visitas ao hospital e a do *presente* possível da narradora, dez anos depois da morte do pai. É pela criatividade e pelo acúmulo dessas fabulações que a personagem-narradora se inventa para não perecer como a figura esquecida da casa, peça obnóxica. Inventa-se para sobreviver à ruína do tempo; tal como Sherazade, se inventa para escapar do peso da morte e abrir uma fenda que seja na densa escuridão da eternidade. Como sujeito, ela acampa na criação inventiva e está submetida em sua experiência de mundo, ao exercício de construir sentido, significar-se. Por isso, a pertinência em recobrar em nossa leitura, além da relação de Maria Clara com os núcleos diversos do romance e os acontecimentos sejam em quais temporalidades se desloquem, a relação com as outras personagens – imaginadas e *reais*.

Depois disso, portanto, convém não esquecer de chamar atenção para a amizade imaginária construída com Leopoldina, criação que ora concorre com todo o núcleo do Estoril e com o lugar das personagens principais do romance. Definida a certa altura como uma “amiga inexistente”, ela está em toda parte com Maria Clara que se vê observada pelas criadas da casa que se admiram pela desenvoltura de verem-na falar sozinha: “nem as suas empregadas acreditam que andamos as duas no jardim, um só vulto, uma só pessoa nos canteiros, repare na forma como a espreitam lá de cima divertindo-se consigo” (p.144). Essa figura se apresenta, pois, ainda na infância de Maria Clara, entre as suas conversas com os goivos, e reaparece quando, em contato com os arquivos no sótão, diante de uma fotografia recortada, encontra-a “sozinha com o relevo de um brinco na curva da orelha” (p.111) e, desde então, alcança certa dimensão fantasmática, quando a narradora relembra que, mesmo no tempo de ausência da amiga invisível, sempre teve a presença dela pelos recantos da casa.

Mais que uma figura inventada, Leopoldina constitui, de fato, uma projeção da personagem-narradora, um *duplicado ficcional* seu, e, pelo modo como é apresentada, de caráter mais aproximado que sua irmã. Estamos diante de um jogo ou de encenação que implica no mundo de imprevisibilidade em torno das personagens; espécie de estética da encenação enganadora. É como se Ana Maria fosse aquilo que ela talvez gostaria de ser – ao menos na beleza – e a Leopoldina fosse a que padece da mesma condição que ela e pode, portanto, compartilhar seus malogros existenciais para os quais ninguém parece dar a mínima; se Maria Clara se sente sozinha, por não ter a atenção devida dos pais e dos da casa, seu duplicado imaginado é, de fato, órfã. Apesar de não apresentarmos nenhum

elemento que a defina temporalmente, sabe-se que nasceu da relação entre o professor e sua ex-mulher, que, depois de descobrir a traição dele com Adelaide, larga a criança aos cuidados da avó inválida e vai embora para o Canadá, de onde, vez por outro lhe manda algum postal.

Em grande parte do romance os protótipos de conversa entre Leopoldina e a personagem-narradora, tomam forma e sua criação chega a esboçar, como observamos antes, outra realidade semelhante a vivida por ela e Maria Clara, mas, ao invés de, nessa outra realidade repetir-se o fracasso das duas, o modo de vida é outro. Leopoldina é uma insatisfeita desde o peso do substantivo que identifica – “um nome tão estranho ao meu corpo, tão alheio ao que sou”, “comigo a entrar a custo no nome que me não servia, se fosse Rosa ou Alice era mais fácil sentar-me, andar, fazer gestos, experimentei” (p.132); “nem Rosa nem Alice, Leopoldina, se eu tivesse sido Alice casava-me e morava em Leiria com flores na varanda, era do meu pai que minha avó gostava, não de mim” (p.133) – e, como vemos, também *mal* quista pela família e atingida pela mesma vontade de partir do seu lugar de origem –

ir-me embora sem olhar a esfinge nem a Maria Clara na cadeira de baloiço do sótão a fabricar-me um passado, julga que me conhece, que destina o que penso, que não Alcabideche nem Birre, explicar-lhe que se engana, não me chamo Leopoldina, o meu avô é o pai do seu pai dado que o seu pai, como garante a senhora debruçada para um colchão de hospital a conversar com uma pessoa que não distingo, nasceu sozinho e não teve família (p.110).

A personagem tem igualmente, uma amiga, também inventada, Raquel, natural de Paderne –

não mora em Alcoitão, não creia nem por um instante que mora em Alcoitão, o pai conhece-a, mora em Cascais ao lado do reio da Bulgária numa vivenda enorme com piscina e trepadeiras chinesas, pratos mais trabalhadas que as nossas, estofos birmaneses, móveis de pau-brasil, convidei-a para jantar connosco dado que se vai embora amanhã para Espanha numa das camionetas do armazém de Manique (p.154)

Essa construção feita da imaginação de uma imaginação é um dos fenômenos lidos acima como uma multiplicação dos planos possíveis de narração em *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Presa a um passado incógnito e eventualmente filha de uma terceira geração de retornados – a repetição contínua de Adelaide sobre o tempo quando a avó de Maria Clara viveu em Moçambique e mesmo a voz de Margarida é bastante característica nesse sentido – a criação de Leopoldina possibilita dar voz aos silêncios e refazer, por

outro ângulo, a inocência e a fantasia que, quando criança, esteve sempre como possibilidade de leitura do mundo do Estoril. Podemos designar que essa atitude da narradora se configura na condição sobre a qual vimos compreendendo como ruptura com o discurso sistemático ou normativo e já-estabelecido uma vez que sua grande atitude é a denegação da morte, tema que se realiza estrutural e formalmente nesse romance; numa retomada às declarações de Roland Barthes (2003) sobre o tema do silêncio, este não é uma oclusão da fala mas a revelação do pensamento, do implícito que antecede toda compreensão sobre mundo, uma tentativa de articulação entre o vivido e o imaginado. Há ainda, o que o pensador francês designa como “o problema do silêncio interior”. Se o sujeito é linguagem (fala), “o silêncio último da fala interior só pode ser encontrado, buscado, evocado, numa zona limite da experiência humana, em que o sujeito joga com sua morte (como sujeito)” (p.62-63), o que designamos nessa posição da narradora, como sua transformação num estado amorfo, de dormência (o dissimulado), enquanto é *realizada* a dúvida. Novamente, encontramos aqui, a possibilidade levantada por Maria Alzira Seixo (2008) de ser esta também uma tentativa de dar forma a uma glória desconhecida.

Mas, além do plano formal, guardam-se outras questões que se aproximam do tema de destituição do sujeito, uma vez que se constitui em alternativas para uma ruptura sobre o estágio de contínua apatia a que a personagem está presa. Conscientizar-se sobre o passado da família é uma alternativa de buscar reconhecer-se como figura integrante desse núcleo, mas na compreensão de que o grupo familiar possa se constituir em metonímia sobre o mundo (constatação justificada pela leva de questões que levantamos aqui, sobretudo, as que conformam na ideia de *construção do universo* patente nas sugestões do texto bíblico que intercalam o romance) é desenhar seu lugar sobre sua identidade pessoal. Maria Clara gira, portanto, em torno de um referente complexo, uma realidade opaca; distinguir-se *em busca da verdade* e, colocando-se em confronto com o outro e seu *eu imaginado* é, sobretudo, distinguir-se como sujeito, é buscar achar-se integrada ao mundo. Através do outro imaginado, ela, se não realiza esse paradoxo de existir, experimenta-se na compreensão possível para suas inquietudes; ela só existe em relação a todas as figuras a que se dedica *perfazer* seus retratos e Leopoldina se justifica como um sujeito de simulação.

Não raras vezes o plano ficcional dessa relação duplicada rebate a própria personagem-narradora e lhe ameaça enquanto *figura real*; é o caso, patente no excerto que publicamos acima e quando Leopoldina anuncia a existência de Raquel:

a Raquel no passeio com todos aqueles operários por ali, inventei-lhe um padraço, uma profissão, uma casa conforme a menina me inventou a mim a partir da fotografia de não sei que rapariga encontrada no sótão, quem lhe jura que tudo isto é verdade e ando no jardim consigo, quem lhe garante, por exemplo, que não faleci em nova em São Domingos de Rana (p.144)

Em ocasiões como estas, Maria Clara se vê às voltas por não alcançar compreender o que designamos *multiplicação de eus* e compreender-se. Logo se desfaz da imagem de Leopoldina, tornada, na adolescência, numa figura interregno entre o tempo de convalescença e morte de Luís Filipe: “desculpe os árabes e os pretos pai, que ideia a minha, desculpe o judeu e Alcoitão e a inválida, desculpe a Leopoldina” (p.231); “mais dois dias apenas antes de não haver Leopoldina, não existir a inválida” (p.330); “–Inventei este apartamento e inventei-te a ti Leopoldina / e em lugar de Alcoitão o meu quarto e eu sozinha, nem pinheiros nem rolas, moradias a volta e as palmeiras do Casino, os pais do meu pai moram no Porto percebes” (p.331); “e desconheço se me acompanha o raciocínio mas não posso, não posso, mal eles entrarem em casa apercebo-me que não passas de uma imperfeição, uma falha, um defeito insuportável e por isso, compreendes não é verdade”, “vês que a minha mãe não dá por ti Leopoldina?” (p.339). Incapaz de esquecê-la, a narradora atina para o assassinato da personagem e imiscui a cena do assassinato do chofer como a morte da amiga invisível: “–Dá-me autorização que entre?”, é a voz que lhe persegue, para daí, “o teu corpo / de braços no chão, qualquer coisa na blusa como um canivete ou uma faca, um brilhoso de sangue em que ninguém repara” (p.341). Encenação imaginária que logo lhe faz cair em si sobre a impossibilidade de perdê-la: “ninguém chama o teu nome Leopoldina, ninguém se interessa por ti, não existes, matei-te para pensares que existes mas não julgues que existes fora do consultório do psicólogo, do meu diário, de mim” (p.444). Leopoldina, como sua criação, é a única que, ao modo *homem-deus*, lhe dedica certo afeto – lhe tem por Clarinha, condição afastada da relação com o grupo familiar.

A relação entre um *eu* e um *outro imaginado* instaura, existencialmente, a mais absoluta solidão do sujeito, é uma relação imaginária entre criador e criatura e interminável, uma vez que a impossibilidade em dar um fim a existência do outro (*matar o outro*) conjuga num sentimento de incapacidade de o criador conseguir ser sem os subterfúgios da criatura. A obsessão em torno de respostas sobre o passado da família, inquietação formada do silêncio de todos da casa acerca do tema, e o estágio absoluto de

solidão em que está mergulhada são os fatores desse mergulho sobre o aparente. E é essa relação com imaginado que oferece, entre uma e outra (a realidade da narradora e a inventada), breves ensaios ou instantâneos de ruptura com o solilóquio onde estar metida a personagem-narradora assim como oferece a oportunidade de criar respostas sobre o que não alcança ter certezas. Por vezes outras, Leopoldina é uma *força desencorajadora* (tais como são os indivíduos que atravessam o caminho do Sr. José nas buscas pela mulher desconhecida); Leopoldina é quem lhe interpela a deixar o passado como está. Mesmo que tenha ciência do fracasso, buscar é a melhor maneira para ser. E é nesse plano da realidade inatingível onde ela encontra refúgio do vazio que lhe corrompe. Imaginar não é apenas recriação de um real onde seja possível *ser plenamente*, é, sobretudo, subversão sobre a existência medíocre, superação sobre a degradação do tempo e uma possibilidade de comunhão com sua totalidade.

Compreendemos haver nessa tentativa de narrar-se a construção de um texto de sentido alegórico – não somente sobre a degenerescência do patriarcado – sobre o esvaziamento de um mundo onde não é o princípio, mas o fim a carcomer tudo, casa, natureza, objetos, documentos, pessoas, um mundo tornando-se nada. Maria Clara, às escuras, manifesta-se como sujeito da visão; é figura dotada do poder de ver além do véu das aparências e denunciar aquilo que vimos fazendo com nós próprios. Importa sublinhar aqui o choque entre pais e filhos, o desprezo dos jovens pela velhice, a recusa dos valores da tradição, a solidão absurda para o seio da qual todos são sugados como algumas das questões que ela coloca em relevo ao perscrutar a sua vida e a da família. Maria Clara não suporta a mesquinha visão *eu-sem-outro*, nem é a que se contenta com os desencontros e a indiferença *eu-outro*; é busca por reinventar valores e não é mero sujeito em desencontro. Tenta forjar uma imagem outra pela qual se possa realizar e não consegue, mas insiste em ver-se pelo outro. A relação entre ela e Leopoldina reafirma a disjunção entre sujeito e mundo, sujeito e seus semelhantes, sujeito e si mesmo, mas constitui-se em possibilidade frente tais disjunções por certo ideal de reconhecimento entre todo e qualquer embate assumido na relação das duas.

É através dessa relação com Leopoldina que Maria Clara regressa a um tempo não-vivido, mas fundamental para dizer sobre seu lugar na e sobre a sua família; é o *regresso* uma matéria recorrente nesse romance e recorrente na literatura antuniana sob as mais diversas possibilidades. A mais recorrente é a que assinala o sentido *regresso-retorno* à terra natal ou à terra de proveitos – desde os militares retornados da presença em África nos campos da Guerra de Ultramar (*Memória de elefante, Os cus de Judas,*

Conhecimento do inferno, Fado alexandrino) às famílias levadas à Portugal na expectativa de uma nova vida (*As naus, Esplendor de Portugal, Boa tarde as coisas aqui embaixo*). Em todos eles, o tema figura como compreensão sobre o desenraizamento dos indivíduos e uma implicante no processo de desagregação familiar: “regressados a casa depois de combaterem na guerra colonial ou depois do difícil processo de descolonização, que interrompe existências há muito fixadas em África, as personagens têm de se adaptar a uma terra que lhes não é já familiar e organizar a sua sobrevivência”, assinala Susana João Carvalho em *António Lobo Antunes: a desordem do olhar*, isso torna o desenvolvimento da “sensação de estranheza, de desilusão, e até mesmo de hostilidade, que Lisboa produz nas personagens” (2014, p.113); o regresso, como no caso de *As naus*, ao invés de representar o fim das dificuldades, se configura como a renovação de perigos e provações para os sobreviventes.

Além do regresso sugerido pela relação com outras temporalidades assinalado pelo processo de ficcionalização da vida de Leopoldina, elemento, aliás, demarcado mais pela forma original como o romancista elabora outras temporalidades em contato com a realidade do narrado, o tema do regresso também se infiltra pela mesma condicionante comum do retorno e da implicante na desagregação da propriedade: é a repetida imagem citada por Maria Clara da avó como ex-habitante de Moçambique. Necessariamente não é o tema do regresso o *fator-causa* principal do extenso processo de ruína em que está inserida a personagem; também não temos acesso a esse tempo passado se não como imaginação sua, mas é a riqueza vivida em África e a ameaça da pobreza em Portugal os fatores determinantes na queda do Estoril; isto é, é o regresso à terra natal e o não-encontro no novo ambiente daquilo que possuía ou apostava encontrar são os motivadores de Margarida se entregar à jogatina.

De maneira geral, o romance sempre trabalhou outras maneiras de representação do tema e é ainda através dessas outras possibilidades de sentido que o tópico ganha forma nas páginas ora lidas; isto é, além da constatação da verve histórica com a colocação enviesada da figura do retornado, há outras constantes nesse relevo importantes de citar: depois da morte de Luís Filipe, perda que é uma bomba desagregadora de um núcleo em convalescença, Maria Clara *regressa* à casa do Estoril, onde recria seu autoexílio sonhando com o tempo da infância e seu lugar na família; depois, engaiolada no seu quarto, reencontra com essas reminiscências do passado. Duas situações que não se apresentam no romance como sobreposições. As duas formas de regresso (a física: ir ao Estoril, e imaginária: reviver o tempo de Estoril) se interseccionam pelo desejo da busca

e da descoberta. Como em *Todos os nomes*, é também um regresso antes que seja tarde, antes que a vida se extinga e não seja mais possível alcançar os objetivos daquilo que a personagem procura; regressar aos mortos e aos que estão vivos; regressar ao que é preciso reencontrar, muito embora só encontre com o vazio, o desaparecimento de tudo e dos poucos que ficaram; citemos uma passagem quando *recorda-se* como a mãe teria recebido o fim depois de regressar do enterro do pai, cena que se interage com um retorno muitos anos depois da própria Maria Clara ao Estoril, isso próximo ao desfecho do romance:

– *Tem quarenta e oito horas para abandonar a propriedade senhora*
– *Tem quarenta e oito horas para abandonar a propriedade senhora*
de forma que ao irem-se embora eu sozinha
Não se esqueça das magnólias mãe, da árvore sobre o poço, das flores
brancas na água
eu sozinha na sala
– *Clara*
o meu marido, pobre dele
– *Clara*
quer dizer no que chamávamos de sala, no que fora uma sala, no que ainda era uma sala, finjamos que sala e que propriedade por não saber dar nome a este abandono, este poço com uma árvore de magnólias em cima, as flores brancas que tombavam na água, a Ana Maria inclinava-se para o fundo, chamava e lá em baixo
– Ana Maria
portanto eu sozinha na árvore de magnólias sobre o poço
onde as flores brancas tombavam uma a uma mãe
onde as flores brancas tombavam uma a uma e não podia vê-las porque tão escuro lá dentro consoante não via o meu reflexo nem o reflexo do tronco, um círculo de trevas para além de um círculo de tijolos onde a tosse me não incomodava já, nem a tábua do soalho, nenhum ruído de um bebedeiro de gaiola, uma nuvem, duas nuvens e a seguir às nuvens um motor de camioneta na sebe que se aproximava devagarinho, estacou, vibrou um momento e em lugar de calar-se continuou a vibrar à medida que as magnólias desciam uma a uma no poço e eu sentada no rebordo a olhá-las, toda a tarde sentada no rebordo a olhá-las filhinha (p.538-539)

São essas as formas principais assumidas pelo tema em *Não entres tão depressa nessa noite escura* que se integram como matéria sobre o sujeito e a descoberta sobre seu lugar como se dele estivesse expulso; regresso com o interesse de retificar a vida, o que já era impossível, pelo isolamento individual onde todos estão metidos. Regressar a uma glória morta sentindo-se morta ela mesma. Por isso, não é apenas o trazer para o presente um passado, a memória (recobrando a compreensão de Jacques Legoff, 1996) é criadora, isto é, sua força é determinante no processo de imaginação e, logo, na tentativa de narrar,

porque na impossibilidade de realizar-se *eu* ela se dedica ao fabrico de *outro*. O regresso é, em larga medida, um mergulho num tempo interior e anterior do sujeito desnordeado; uma forma de conduzir-se pela compreensão de suas angústias e permitir *formar-se* por outras expressões emocionais. Travessia não-linear e criativa, o regresso se constitui em elemento potente no interesse de reordenamento da desarrumada percepção do sujeito, ao ponto de alcançar uma imagem transfigurada daquilo que busca a personagem.

Maria Clara é sobrevivente numa ruptura eu-mundo e seu esforço pelo regresso ao lugar *da* e *na* família é uma tentativa de encontrar-se *na* e *pela* desordem. Todo retorno ao deixado sinalizará algum tipo de movimento daquilo que é contorno e matéria do sujeito: sua identidade. Esse é um esforço ou para negar que se tenha afastado tanto de seu lugar ou para impedir outra defecção, tal como nos sugere Anselm Strauss em *Espelhos e máscaras* (1999) ao compreender sobre os exercícios de regresso dos sujeitos aos lugares *definidores* de suas subjetividades. O caso de *Não entres tão depressa nessa noite escura*, entretanto, não pode ser lido como reencontro do eu com a totalidade, porque sabemos que, assim como não se tem no fim das buscas nenhuma fortaleza onde o sujeito seja amparado, não há nenhum refúgio nesse tempo trazido pela memória. O regresso, nos dois casos analisados (porque essas considerações também se ajustam às formas diversas como o tema se apresenta em *Todos os nomes*), não implica num autoconhecimento espiritualizado: não há nenhum Deus à sua espera com alguma recompensa pelo esforço da busca ou o alcance de uma conclusão filosófico-existencial. Assim como em José Saramago, o fim de uma busca é o começo de outra, em António Lobo Antunes, um retorno é motivo de outros; o eu é todo escuridão e treva.

O romance antuniano ora analisado é um exercício sobre o sujeito colocado à parte do mundo, mas, não estamos diante do retorno de uma condição cartesiana de elevação do indivíduo como centro sobre todas as coisas. Em grande parte, ele é *coisa* entre coisas. E se não alcança intervir na realidade é porque está *sujeitado* por ela, isto é, sua condição se justifica por um processo dialético: enquanto crê que é o determinante sobre a realidade porque tem para si todos os apetrechos e controles do que se propõe investigar, descobre-se igualmente determinado pelo real. O regresso pode ser lido ainda como um tema sobre a reaproximação dessa centralidade perdida? Sim; com Maria Clara concluímos que toda existência se constitui desse esforço contínuo. O indivíduo antuniano finda por ser aquele que está em vias de perder (quando não perde) toda a confiança no valor desse esforço. Essa forma, aliás, se apresenta ao longo da sua obra romanesca e assume as mais diversas possibilidades de desfecho, sobretudo, quando o escritor, tal como a postura de sua

narradora em *Não entres tão depressa nessa noite escura*, no interstício do regresso, abandona o nível da visão clara (a relação indivíduo-história) pelo da impressão subjetiva ou o que designaríamos melhor como volição psíquica. É quando, de fato, vê o mundo como uma desordem que se forma desde sua menor unidade. No caso do romance ora analisado, torna a sensibilidade de uma personagem como aptidão sobre os tênues movimentos do real, mas, ao contrário de Saramago, que o indivíduo sai para o mundo qual Dom Quixote para dar forma à existência pelas suas peripécias, aqui, tudo é tecido no quarto da consciência, na sua relação entre o imaginado sobre si e sobre o outro.

Neste romance é indissociável ou interferente a noção de registro e de reflexão uma vez que a personagem-narradora ora reflete as realidades vividas (ou o que vê) ora reflete a si própria presa num imbróglio onde se julga pela perspectiva que constrói pela vista do outro. Nunca sabemos claramente quais os anseios de Maria Clara e o que assistimos é um desvelamento dramático do sujeito. Assim, é possível compreender, a partir das considerações propostas no longo e proveitoso estudo de Michel Zérafra sobre os modos de construção da personagem nos romances da década de 1920, *Pessoa e personagem* (2010), que a sociedade em António Lobo Antunes é uma totalidade cindida, não significativa e absurda, encontrável apenas no nível do indivíduo que padece as agruras de seu poder. Estenderíamos essa visão ao Saramago de *Todos os nomes*, afinal, o escritor também finda por compreender sobre uma incerteza profunda acerca do destino moral, social e histórico do sujeito, agora, seu lugar é o de *intervenção* por uma sensibilidade maior acerca do triste espetáculo de decomposição do eu, sua coisificação ou ainda da despersonalização do homem.

Em António Lobo Antunes, se tudo não é o fim, afinal descontrói-se pelo esforço de *recriação* contínua de Maria Clara, um esforço pelo recomeço, mesmo que construído de restos, interessa ao escritor português as pessoas em situações extremas, o impasse. Pouco há que sirva de intervenção. Fica desmentida a possibilidade de que o homem possa salvar o homem; o homem é aquilo que ele faz e esse fazer ora diz ora nega toda e qualquer forma de determinismo – essa parece ser a grande constatação que podemos atribuir ao romance na ampla reflexão contemporânea sobre o sujeito. Mas, as duas visões detalhadas neste estudo – ainda que uma contenha laivos de certa esperança pela radical mudança sobre maneira de ser e estar no mundo – encontram-se alinhadas na descrença de um destino como elemento indispensável na formação e realização do homem. No romance lido na segunda parte deste estudo, o sujeito é uma continuidade entre psicologia e sociedade para no fim, mesmo em encontro com o retorno à condição alienante do

princípio, ter adquirido conhecer o lado de dentro da sombra e as implicações entre o dentro e o fora, enquanto António Lobo Antunes recusa-se a apresentar a precariedade deste esforço; as constantes oscilações de Maria Clara não lhe fazem chegar nenhuma conclusão sobre si, sobre os outros ou sobre a existência – nós é que chegamos por ela. Prevalece a experiência direta sobre o mundo não determinada pelos imperativos sociais. O indivíduo antuniano, entretanto, não está adaptado a uma realidade informe e absurda, ao contrário, é, como vimos, do desencontro que é levado a traçar conjecturas sobre sua existência, logo, é também busca intermitente. Mas a noção de categoria social e de individualidade coerente se dissolvem – novamente voltamos a Michel Zérafra – e o universo romanesco é tomado “como um jogo de relações entre consciências fragmentadas e incertas de si mesmas, assim como é o mundo em que vivem. A noção de função social e o valor deste papel estão doravante ausentes do código de comunicação romanesca” (2010, p.87).

Maria Clara integra, desse modo, a extensa lista das personagens para quem a realidade é fabricada de ecos de fatos e não de fatos e é sempre estranha ou surda às convenções que lhe permitiram desempenhar alguma função na sociedade; integra, por fim, a extensa lista dos impotentes, justo porque compensam a desagregação e o absurdo do mundo percorrendo um domínio que é tido como comum a todos: o *eu*. Mas, ao contrário de boa parte de outros assemelhados não está reduzida a uma análise de si enquanto os movimentos que se desenvolvem externamente lhe são ignorados – não é quem só se interessa pelo seu próprio mundo. E aqui reside a inovação antuniana para o círculo dos romances a que pertence: estamos ante um *eu* que lê a si mais por aquilo que ele acha que outro acha dele. E mais: não estamos diretamente ancorados na experiência mental direta da personagem, mas no breve intervalo entre essa passagem do mental para sua concretude manifestada pela tentativa fracassada de dar uma ordem e uma compreensão definitiva sobre o que escreve. Ao empregar o monólogo como forma, o romancista não explora uma consciência, mas quer que ela fale: é como se desse para a personagem a condição de dizer aquilo que ela não confiaria dizer a qualquer pessoa (lembremos para justificar da maneira como encontramos muitas vezes Maria Clara: no divã do psicanalista; o diário adolescente, toma por vezes, a forma de um diário psiquiátrico, onde o paciente busca registrar aquilo que lhe vem como aflição, eis outro adendo). No caso da personagem antuniana, entre um registro e outro, ela se põe a forjar situações possivelmente com o interesse de não dizer diretamente o que lhe aflige – esta é outra possibilidade de compreensão sobre o romance – mas mascaram sua aflição.

Podemos inferir, entretanto, sobre uma radical separação entre o sujeito e o social: a seleção daquilo que a personagem se propõe dizer no seu monólogo orienta sua consciência, mas esta é grandemente condicionada pelo que acontece no seu exterior (os movimentos de todos os da casa, as inferências que tece sobre cada um de seus mais próximos e sobre as situações possíveis são exemplos disso). Por mais efetiva que seja a concepção dessa consciência, o que o romancista só alcançará é *traduzi-la* simbolicamente pelos volteios, pelo fragmento, pela interpenetração de temporalidades diversas etc. Se pensarmos do ponto de vista do romance enquanto corpo textual fechado, compreenderemos que nada passará de uma estratégia de ressignificação dos modos de dizer do romanesco, tanto quanto a linguagem como consequentemente sobre a forma. Como o romance não é coisa apartada de um amplo contexto de significados, sobretudo aqueles que enformam o social, a experiência antuniana é dada pela compreensão de uma sociedade que não é mais conjunto de convenções destinadas à manutenção de uma ordem. Ao concentrar-se em compreender a realidade pelo ponto de vista de uma personagem e colocando-a em contato com determinados materiais da recente história portuguesa, António Lobo Antunes recupera o sujeito como uma construção ao mesmo tempo psíquica e histórica, ou seja, o escritor busca desenvolver um conceito de subjetividade e explora o que significa o sujeito no diapasão da contemporaneidade.

Maria Clara procura compreender o significado de uma ordem antiga cujas reminiscências da memória infantil lhe toma com muita frequência e a coloca num impasse entre o passado (possivelmente ideal) e o presente (sempre inadequado e indiferente). A forma como se apresenta, *em falso*, é essencialmente figuração sobre um mundo onde o indivíduo se vê em desordem. A escrita, por sua vez, imagina, é uma possibilidade de compreender a posição que tem por inadequada. Em Saramago o sujeito tende ao universal e ao coletivo; em António Lobo Antunes é estruturado, individual e representativo. Ao dissolver-se, Maria Clara quer-se explicar e recompor-se *outra* a partir de sua própria dissolução. Dissolver-se não é desagregar, mas desdobrar.

Ao desdobrar-se entre a possibilidade do real e o imaginário, a personagem assume-se como uma recusa a um mundo dominado pelo *fatual* e concorda pelo mundo produzido pela condição dialética entre as duas formas. A ideia do romancista é também fazer aparecer o sujeito como ambiguidade e contradição, duas condições capazes de englobar infinitos aspectos do real e, por sua vez, revelar a autenticidade de sua representação, afinal no contexto a que se refere, nem a história nem o indivíduo se traduzem por uma unidade acabada. Daí que o acontecimento histórico é afogado na

anedota como se só mais um acessório no extenso conjunto de manipulações do aparente (lembramos sobre a forma como o fato da história portuguesa é incorporado pelo romance, como se uma colagem *pop*). Estamos num cenário em que não podemos decidir nem pelo relevante nem pelo seu contrário, porque ambos são, de uma hora para outra, tornados elementos indispensáveis, ou não, para a compreensão daquilo que é a personagem e, conseqüentemente, o próprio romance. Assim, o sujeito não é só fragmentação, é também possível integridade, é oscilação dialética entre essas duas possibilidades. Maria Clara é o homem em tentativa de compreender sobre sua *identidade* e *não-identidade* (no sentido que podemos atribuir como *identificação* / *reconhecimento*) como condição integrante (enformante e enformado) pelo contato como o mundo.

A continuidade, a permanência e a coerência são modos não vigoráveis para uma compreensão sobre o sujeito: atestam as literaturas dos dois escritores perscrutados neste estudo, tal como a literatura desde sempre. Ao expor isso, o romance descobre as bases artificiais de uma civilização. Na solidão de não está mais *na sociedade* e nem ser explicada *em função* do social – lembra Zérafra (2010) – a personagem figura que a condição subjetiva se constitui também graças ao contato entre o eu e o outro, o eu e as coisas, eu-fragmento, eu-integridade. De modo algum, isso pode ser compreendido como algo meramente subjetivista ou um enaltecimento do individualismo cuja forma avança com o modo de vida capital e baseado no acúmulo desnecessário de tudo. Concordamos com o autor de *Pessoa e personagem* que na aproximação do romance com um universo que pertencia por excelência ao poema – Zérafra (2010) certamente pensa quando o poético se definia pela subjetividade e a prosa pela objetividade –, configura-se numa maneira do romancista exprimir não é uma evasão ou recusa da realidade histórico-social, mas o conflito entre o vivido da memória e o da matéria, da consciência múltipla, expansiva e das formas da realidade externa. *Não entres tão depressa nessa noite escura* refaz, desse modo, momentos sobre a história de um país pela *forma do indivíduo* no decurso de encontrar nesse exercício também os instantes onde foram abrindo-se as primeiras fendas que resultariam na falência dos chamados valores tradicionais; Maria Clara é a personagem que procura se integrar num mundo disjuntado, esquecido de si próprio, enquanto o passado que poderia lhe ser norteador é só opressão escura. Isso move as atmosferas tanto desse romance (de uma perspectiva individual) quanto de *Todos os nomes* (de uma perspectiva individual e coletiva).

As relações assumidas entre a personagem-narradora e as pessoas de seu círculo, sublinhemos, são oblíquas e não diretas. Por duas razões: pela natureza fragmentária

(como vimos, há sempre uma característica sobressalente da figura recordada) e pelo filtro da subjetividade individual (observemos o impasse desgarrador assumido mesmo entre a personagem e Leopoldina). A primeira razão se dá porque quem observa não tem ao alcance todos os momentos do observado, mas apenas a parte deles; a segunda porque toda visão individual tem função determinante e redutora e pode pender para quaisquer lados, inclusive do puramente secundário quando poderia ser o elemento *nuclear* da narração e vice-versa. Evidentemente que assim o registro sobre a vida oferecido pela sua visão é variável. E sua posição confunde-se com o plano da impessoalidade, ainda mais quando ela é dada a *inventar* vozes numa simulação polifônica. Sabedora de si, essa posição de narrar o acontecido a coloca numa posição até privilegiada porque pode esconder ou dizer de outra maneira aquilo que ofusque sua imagem, embora escape nesse movimento alguns lapsos e alguns defeitos assumidos por ela, como a cobiça pelo lugar da irmã ou nesse ínterim um certo desejo de se ver livre dela. E também o discurso *forjado* do outro é, sobretudo, ao menos nesse romance, um esboço desencantado sobre sua figura; a sua posição de pouco à vontade no mundo permite-nos perceber, mesmo a personagem-narradora, obtendo para si o controle de tudo, outras de suas faces. Também nunca foi característica desde ascensão do romance e sua consolidação como gênero literário, que o digam Lukács (2009) ou Ian Watt (2010) quando este reflete sobre a forma avessa do realismo em relação ao idealismo no romance de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding; ou o que averiguamos na primeira parte deste estudo.

A personagem não é mais uma entidade situada num contexto e cabe ao leitor, ao lado do romancista, *deduzir* os dados *determinantes* de sua posição no romance. Além disso, essa posição é também indispensável na ideia fundamental a que se filia esse romance: a da sociedade como estrutural complexa só encontrável pelo olhar do sujeito que sofre seu poder alienante e tenta defender-se, conscientemente ou não, contra ele, tal como sugere Zérafra (2010). Essa categoria do romance é assim condição *ocasional* porque assim são as situações humanas; sua travessia é a da aparência tornada convencional. *Não entres tão depressa nessa noite escura* filia-se ao que dos anos vinte ficou acertado como uma nova arte do romance: “uma narrativa não terá sentido e valor a não ser com a condição de traduzir o movimento, a indeterminação da existência, e de exprimir a incerteza que caracteriza a visão de mundo do artista”. (ZÉRAFFA, 2010, p.78). Quanto mais avançamos, mais o sujeito se dispersa no aparente, em máscaras múltiplas (que são suas posições múltiplas na sociedade).

O romance antuniano se filia ao ceticismo de uma estabilidade ou permanência do eu. Além do que, a tarefa do romancista agora é traduzir a multiplicidade temporal na progressão linear da linguagem – tarefa e seu maior problema, lembrando-nos do que assegura Anatol Rosenfeld (1996) ao refletir sobre o romance moderno. A fragmentação ou a impossibilidade de narração, alcançada por António Lobo Antunes, se configura até o presente na forma mais próxima de dizer sobre essa multiplicidade. Para dizer sobre a natureza fugaz, múltipla e fragmentária do sujeito implica uma interrogação sobre o homem e sobre a sociedade. Absurda ou carregada de sentido, a história sempre aparece na literatura antuniana como um espectro para compreensão sobre o declínio dos valores morais, culturais e a mediocridade humana, ameaçados desde sempre, mas ampliada sua condição de estiolamento das formas após a experiência fratricida da guerra e queda do poder hierarquizado; além disso, somemos os efeitos da mercantilização. A vida contemporânea, logo se configura como o período de aniquilamento do homem já que estão sufragadas sua individualidade, seu destino e sua liberdade. Seu lugar, portanto, é o dizer sobre a fragilidade de existir, quando a sociedade é toda contradição, na necessidade fugaz do novo, do lucro e pelo nivelamento das formas de ser e estar no mundo. A solidão e a angústia no instante em que servem ao sujeito antuniano como elementos significativos que caracterizam como o típico sujeito contemporâneo, são pontos pelos quais esse mesmo sujeito ousa usar para superar o isolamento, ou asilamento de si, mesmo que não comporte nem a esperança de um retorno ao equilíbrio do passado (se houve), nem a abolição dos modelos sociais vigentes e responsáveis por sua despersonalização. Mas, que o sujeito seja diverso e incerto não significa a sua falência; é a consciência de que uma civilização privada do sentido dos valores aliena o homem e o faz criatura cuja base que a definiria mais ou menos adequadamente ruir.

O romance saramaguiano demonstra o necessário processo de revalorização da individualidade na coletividade, isto é, considera compreender a necessidade do sujeito desalinear-se de sua condição de apartado do mundo. Mas, Maria Clara, mesmo não estando nessa condição, é ainda tentativa de integração num mundo amorfo. No fim, ela e o Sr. José procuram não se sentirem tão esmagados por essa condição de estrangeiros em suas realidades. Uma tem a necessidade de superar-se acreditando em valores (sobretudo no amor), a outra não dispõem desses afetos; mas as duas, inseridas numa atmosfera do desamparo, são luta para se enraizarem no mundo e não são reforços sobre a solidão como algo radical. O que os dois romancistas anunciam é a luta de um indivíduo para sua *integração* numa realidade fugidia e complexa.

Tem lugar na poética da fragmentação o esforço do *eu* para conseguir *ser*; o sujeito metamorfoseia-se como via de experimentar-se existência. A morte como desfecho trágico é uma das vias pela qual se dissimulam no mundo; pode-se dizer que é ela não é acontecimento à parte, mas inseparável da própria condição da existência, porque é *seu estágio de escuridão* a ameaça constitutiva da própria razão de viver. Dizíamos, quando lemos *Todos os nomes*, que a morte é a outra face da vida e não pode ser recusada; aqui, ampliamos, o nada que ela representa é a outra face do ser. Mesmo a escrita lida que no romance ora analisado se apresenta como sobreposição da vida sobre a morte, ou outra forma de eternidade, vigorará como falácia e ilusão – o que resta ao homem é fazer sua existência uma criação. E aqui deslindamos o sentido possível de toda busca de Maria Clara: fazer do ato existir uma criação. Sua tarefa é a de compreender a morte não como *depois*, mas presença inerente à vida. Incluída na existência, ela é também espectro sobre cada aspecto do *eu*, o que decerto enuncia logo em mais um elemento atuante sobre o tema da fragmentação do sujeito: Maria Clara carrega-se do medo de que, diante da morte, nada lhe seja possível realizar em sua plenitude. A morte afirma a incapacidade do homem em fugir da solidão, o que torna todos irmanados numa existência mais profunda: *estar em defesa contra ela*. A morte é signo sobre a perda de sentido. É, por fim, caracterizadora sobre a impossibilidade da totalidade (na perspectiva apresentada aqui desde a introdução deste estudo) e do mundo reduzido ao círculo que o sujeito traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como seu lugar. Como limite, a morte é fronteira do ser.

Maria Clara é Dionísio desencantado; a que vive a eloquência do vazio como contraponto crucial num mundo igualmente em desencanto: “Dir-se-ia que mais ninguém senão eu continua viva. Eu e o telefone que apesar de calado parece prestes a romper aos gritos” (p.542). No universo limitado ao círculo que traça em torno de si, destituída da totalidade, sujeito permeado pelo desencanto, pela perda, nada lhe resta no fim de tudo que ser arrebatada pela sensação de cair em fuga, *ser-se esquecida* (de tudo, de todos, por tudo e por todos) tal como se apresenta no desfecho do romance, que é também o desfecho de todo imbróglio de narrativas possíveis e o desfecho das considerações construídas sobre essa personagem:

Hoje estava capaz de me ir embora pegar nas chaves do carro sem
motivo nenhum
(as chaves estão sempre no prato da entrada)
descer as escadas
(não descer pelo elevador, descer as escadas)

até à garagem da cave, ver o fecho eléctrico abrir-se com dois estalos e dois sinais de luzes, ver a porta automática subir devagarinho e logo na rua acelerar o mais depressa possível, queimando semáforos, na direcção da auto-estrada, sem ligar aos painéis que indicam as cidades e a distância em quilómetros, sem uma ideia na cabeça, sem destino, sem mais nada para além da pressa de ir-me embora, colocar entre mim e mim o maior espaço possível, esquecer-me do meu nome, dos nomes dos meus amigos, da minha família, do diário que deixei não sei onde no Estoril e me persegue. Parar num desses restaurantes das bombas de gasolina à beira das portagens e comer sem olhar para ninguém, sem reparar em ninguém nem sequer nas crianças que correm como em pequena segurava o guiador da bicicleta enquanto o meu pai ou a minha mãe?
julgo que o meu pai, corria ao meu lado ensinando-me a pedalar. (p.541-542)

A contemplação do fim pela *fuga*, ainda que possa ser assinalada pelo exercício existencial que todos passamos, de *fugir* desse mundo para um melhor ou desaparecer aos olhos de todos sem ser percebido, é impossibilidade de lidar com a desordem de si e de relacionar-se com o que lhe rodeia. O tempo todo somos confrontados pela iminência desse desfecho, afinal de contas a posição contemplativa assumida por Maria Clara é uma estratégia outra dessa fuga e se manifesta desde criança, como episódio da dança espanhola ou na contemplação desinteressada do mundo ao rebordo do lago onde cria situações imaginárias, a quando adulta na contemplação pela janela sobre a mesma imagem de uma lixeira e, por fim, junto com essa necessária fuga física, pela tela do televisor onde se confunde entre as imagens que vê. A fuga é a manifestação sobre um alheamento do sujeito no mundo. É também a partir dela que a narradora alcança uma percepção sobre o esvaziamento do mundo. Maria Clara é a que vê o seu destino (embora este nunca tenha sido uma revelação ou sequer alcancemos ser uma perspectiva futura assumida pela personagem) cair na impossibilidade, uma vez que aquilo que concebeu sobre si no âmbito de sua experiência solitária e apartada colide com o dissenso dos fatos: vem-lhe a morte do pai, o declínio da família e a leva de descobertas que faz paulatinamente dos que a cercam e com todos se sente traída e desidentificada.

Em todas as situações o que se desenvolve é uma ruptura sobre uma visão das coisas; daí que a narrativa é sempre um ir e vir de incertezas, de conclusões possíveis cada vez que se quebra um dos encantos nutridos pela família e pelo lugar no Estoril. Nesse território pantanoso, a personagem é o *mal-estar* do vazio interior, do absurdo da vida e da incapacidade de compreensão sobre seu lugar no mundo, o que pode nos levar a compreender que é seu esforço descobrir-se ou autoconhecer-se, não num sentido

espiritual ou o de uma maiêutica socrática, mas a tentativa de compreender quais os coadjuvantes na ruptura sujeito-mundo e o porquê de sua atual condição. O romance, ainda que apresente uma visão do falso esplendor do mundo, é a vida que ele quer abraçar, em sua dimensão diversa e contraditória; e pode se mostrar como um convite à sua percepção através da escuridão. Se não há nessa busca nenhuma possibilidade de reencontrar uma comunhão com o mundo (“Hoje estou mesmo capaz de me ir embora antes que fique louca como os cães, correndo em círculos na noite”, p.542), se estamos condenados ao fim e à degenerescência do tempo e não dispomos (ou nunca tivemos) saídas da catástrofe que é existir, o romance fixa-se de maneira diversa como resistência ante a perda de nossa posição *confortável* no mundo. É esta sua condição de incidir sobre a realidade; esta é, nos dizeres de Italo Calvino (2015), sua atmosfera ideal como pressuposto e como chegada, porque é no conhecimento da história e do sujeito que se constrói e exerce sua influência.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

As considerações aqui ensaiadas se inscrevem no amplo debate sobre o sujeito na literatura. O tempo todo estivemos movidos pela convicção de que este foi desde sempre, se não a mais expressiva, mas uma de suas preocupações mais cruciais. Uma visita a momentos específicos ou os mais fundamentais da história do romance, gênero elegido para esta discussão, constata que mesmo antes de sua constituição e ascensão o sujeito figura como um de seus princípios uma vez que a ficção se move pelo interesse em dizer sobre homem a si e aos outros homens. Por isso, na epopeia, através do herói, é quando se desenvolve um protótipo do tipo problemático em torno do qual o romance se especializará; e, mesmo nos casos em que o romancista zela por uma objetividade estruturada, aí se institui um exercício de compreensão sobre o sujeito.

Entre um tema de natureza ampla, diversa, complexa e, por vezes, contraditória, preferimos aquele cuja forma tem seu princípio no ideário da *mimese*, da representação criadora, que é esta a natureza genuína do romance, a *figuração* do sujeito; isto é, como esse tópico ou questão se apresenta entre as aporias do romanesco, como se constitui, quais sentidos se revelam nesse processo, no que interferem nos procedimentos de construção da narrativa literária, que outros elementos interagem ou lhe são fundamentais, que outros temas suscitem, são algumas das proposições em torno das quais perquirimos nas leituras costuradas neste estudo.

Entre os romances publicados em língua portuguesa das últimas décadas nos dedicamos à obra de dois escritores, José Saramago e António Lobo Antunes; longe de esgotar mesmo as proposições aqui elaboradas, colocamos em relação dois romances representativos de épocas muito aproximadas, mas distanciados no modo como são concebidos formal e estruturalmente – *Todos os nomes* e *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Dois romances situados como integrantes de duas das principais correntes do romanesco: um mais integrado ao rol dos romancistas que se exercitaram por um viés mais objetivo, caso do primeiro, e outro no dos romances de tradição subjetiva. Duas *formações* cujas implicações se assumem como maneiras distintas e opostas e, logo, sempre designadas como impossíveis de alcançar qualquer relação comparativa: sobre um, a crítica tem acusado reiterada vezes do *descaso com indivíduo* porque sua preocupação é sempre com uma coletividade ou quer filiar o romance no âmbito de uma reflexão mais engajada histórica, social e política; sobre o outro, acusam-no sempre de se

dedicar demais no cotejo das individualidades e dos malogros pessoais que se esquece de que fora da consciência corre um universo de questões históricas, sociais e políticas necessárias às discussões esperadas da literatura. Nessa conjuntura não abolimos as especificidades das duas *correntes* literárias e das obras, mas, estivemos cientes de que a relação assim disposta não se constitui, de fato, naquilo que se propõem o exercício do romanesco: uma e outra forma se assume apenas como *maneiras de percepção* sobre aquilo que se passa no mundo e o romance é, para todos os efeitos, um artefato construído por alguém mais ou menos integrado à sua realidade (que é condição histórica, social e política). Convimos que, através de duas *maneiras de percepção*, pudéssemos obter não somente duas formas de compreensão sobre os modos de figuração do sujeito no romance e sim uma compreensão ampla acerca desses modos.

Se José Saramago cumpre (ou pelo menos, se aproxima) o ato de revelar as condições dos fenômenos e a direção da sua atuação e, logo se decide por uma descrição mais apresentável da história do sujeito, António Lobo Antunes quer a base que antecede os fenômenos de descentramento do *eu*. Escolhe, assim, uma perspectiva nascida no interior do indivíduo, que é de maneira igual uma posição mimética a que o romance está subordinado; compreende o tempo como um complexo e condensa presente e passado como uma desordem que o torna tais tempos indistintos, seja pela sua anulação seja pelo alargamento, criando uma marginalidade fabular que traduz, essa fragmentação da realidade, essa postura descentrada do sujeito e seu desencanto perante o mundo ou a atmosfera do cotidiano de espera sem esperança. Isto é, para o autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura* a única saída, ainda assim, é viver como se a vida fosse um milagre (termo despido da conotação religiosa e mais próxima da ideia do acontecimento inesperado); viver, mas sem esperar pelos milagres. No romancista de *Todos os nomes*, é tarefa do romance o desvelamento daquilo que não se constitui como ordem coletiva; o esforço do escritor é o de buscar o sentido sobre “a plenitude da vida que se revela, precisamente na múltipla inutilidade da busca e da luta” (LUKÁCS, 2009, p.130).

Os dois escritores, situados em contextos semelhantes, mas em posições distintas, compreendem a existência como algo diverso e complexo, por isso, cada qual busca apropriar-se do *modo mais conveniente de dizer a realidade*, mas ambos têm a sociedade como um antimito; ambos compreendem a vida *em fechamento*, repetitiva e invariável: por isso, num, o plano de romper com essa condição é *sair* para o mundo (Saramago) e no outro ficar à espera enquanto remenda situações a ver se as coisas ganham outro rumo (António Lobo Antunes). No segundo caso, estar à espera não é, como dissemos, estar

acomodado à situação. E apesar de não haver nenhuma mudança radical capaz que seja de uma pequena mudança no interior da coletividade – tal como se dá em *Todos os nomes* quando o Sr. José um exemplar funcionário começa a fazer do seu trabalho o que lhe é conveniente – ao menos, o gelo que cobre a superfície da lixeira avistada por Maria Clara da janela de seu quarto em alguma ocasião terá derretido e há um fio de luz por vir: “Se chegar à janela verifico que o frio humedeceu de orvalho as tampas dos caixotes do lixo e apenas uma janela acesa num prédio lá em baixo” (ANTUNES, 2008, p.542). *Não entres tão depressa nessa noite escura* afirma-se, assim, como um romance em que o próprio sujeito transforma o conteúdo de sua subjetividade em destino significativo sobre o mundo, mas não o tolda com seu pessimismo, porque fora de si, tudo é já-ruína. O mergulho na escuridão (eis outro código visível nos dois romances analisados) é um exercício necessário para angariar forças e romper com o horror, o fim, encontrar a luz. Esses romances são, assim, pequenas luzes num mundo corroído pela iminência da treva.

Num contexto de paralisia da existência, o escritor romperia com o ideal mimético se apresentasse um indivíduo centrado, seguro de si, que não fosse hesitação, alheamento ou não-surpresa ante o mundo. Daí compreendermos que pense o que pensar, o romance sempre participará da realidade social. Mesmo quando é de sua natureza – como percebemos nesse romance de António Lobo Antunes – expor-se *como se separado* do mundo ou apenas *volição psíquica* no sentido do que praticaram os romances de 1920, tradição a que se filia a prosa antuniana. O interesse do romancista pelo interior do *eu* é uma *posição de ver* o mundo. E a personagem, elemento pelo qual cotejamos as análises sobre os modos de figuração do sujeito no romance, é capaz não só de denunciar a complexidade do social, do homem contemporâneo que representa, como integra-se no processo de reinvenção da forma romanesca; em um o fragmento, a dispersividade, entre outros procedimentos estilísticos e linguísticos se apresenta com ingrediente subversivo à ordem tradicional da narrativa e do romance; no outro, a exploração ao limite do circunstancial de indivíduo *sem-história* pela estrutura de mistério e suspense, renova o fôlego do gesto do romance, o imiscui como artefato de pensar. E tão *renovação subversiva* da expressão e da unidade corporal do romanesco não se avilta apenas como necessária reinvenção estrutural ou formal; é incorporação dos sismos captados de uma realidade histórica e social diversa, fragmentada e complexa. Estão imbricadas dialeticamente, num e noutro, forma e conteúdo.

António Lobo Antunes subverte, simultaneamente (em *vias de melhor revelar* esse sujeito) o sistema linguístico convencional, pela ciência de sua incapacidade em

servir para o contato com o ouvinte da realidade a ser narrada, como é notável desde *Os cus de Judas* e também o sistema narrativo comum. Nesse processo, recai a refuncionalização dos elementos da narração, o que se refletirá, por fim, numa ressignificação da escrita como criação e não mero efeito de *reprodução de formas*. Funde-se na forma romanesca o necessário efeito da *criação* para suportar a *repetição*, desígnio que lemos como reanimação de uma existência *ela-mesma*, amorfa, e da linguagem. A preocupação com o sujeito é, assim, um tema que atravessa o romance desde uma compreensão sobre o seu deslocamento no mundo extratextual recaída na revisão crítica dos seres da narração, sobretudo, quando estamos diante de um romance que explicita a falsidade de pretendido antropomorfismo com que a personagem foi identificada. É conveniente pensar que, num desmantelamento da forma convencional do romance, o romancista finda por destituir o poder antes denotado à personagem como elemento todo-poderoso para o enredo; sua preocupação está em dar luz ao texto, isto é, seu novo caráter heroico é a heroicidade do texto. É evidente que essa dissolução da categoria narrativa (por assim dizer) se constitui como uma incorporação intratextual sobre a crise atravessada pelo sujeito; narrar é sua última tentativa no sentido de não-apagamento – constatação que averiguamos desde *Todos os nomes*, também um romance cujo exercício linguístico prime pela homologia tema-figuração. Ao metaforizar a *busca* como reflexão sobre um exercício de subjetividade, é através da escrita que o sujeito narrado encontra substrato para não perecer. A ideia de figuração do sujeito, portanto, se constrói nas duas leituras aqui cotejadas no interstício da compreensão acerca da relação forma-conteúdo na *criação da personagem*.

Se a via de escape da pluralidade de sentidos da realidade (ou o esvaziamento dela pelo excesso) é lida em José Saramago não poucas vezes como uma fuga pelo insólito, pelo maravilhoso ou pelo fantástico e também pela subversão das determinantes do código escritural, em António Lobo Antunes a fuga é processada na renovação da própria ordem da língua; seu apego à materialidade do texto e ao ato de escrita ao invés de levar a personagem para fora do mundo e acompanhá-la em seu contato com a realidade tal como ocorre em *Todos os nomes* o leva a compreender a personagem em recusa e no insulamento do mundo. A diferença entre os dois escritores é que num o homem não existe se não agindo *no* e *sobre* o mundo ao passo que no segundo é negado o próprio valor da ação. O romancista de *Não entres tão depressa nessa noite escura* desrealiza o aparelho social em proveito de uma realidade e de uma verdade subjetiva – parafraseamos a compreensão de Zéaffa (1971) sobre a prosa romanesca de Marcel Proust e James

Joyce – mas essa transferência não os livra de uma ordem externa, do contrário, os faz prisioneiros do social; conforme notamos, a narradora refere-se sem cessar ao seu cotidiano e ao dos outros, à concretude das relações sociais sobre as quais é testemunha. Nos dois romances renova-se a perspectiva de uma declarada crise do sujeito – algo que não é novo para o campo do romance – é a crise da alteridade, do esvaziamento dos valores que antes existiam como forma de designar um sentido qualquer de ancoragem no mundo. Essa premissa considera que não há oposição entre indivíduo e sociedade (sobretudo no *romance de matriz subjetivista*); prevalece é uma entre mundo e sujeito. Essa oposição só existiu e alcança valia quando se concebia sujeito e sociedade como termos antagônicos – não é o caso do romance contemporâneo.

Não estamos, no caso do segundo escritor, apenas diante de uma nova personagem, estranha à *forma* do romance tradicional – nem o sujeito contemporâneo *evoluiu* a ser melhor que o sujeito cartesiano, por exemplo – mas diante de uma crise da representação ou, para sairmos do círculo vicioso da *crise*, diante de uma nova maneira de realização do mundo e do sujeito pelo romanesco, logo, outra *figuração* diversa da convencional porque integrada a outro contexto; o romance sempre foi abertura sobre uma nova visão do homem e do mundo. Há um movimento importante para apresentar: o romance há muito que deixou de conduzir-se meramente pelo vivido ou catar perquirições sobre o passado ou a iminência do presente (esta parece mais comum ao romance de massa) e passou a interessar-se pelo futuro – não como previsão, mas como perspectiva.

Assim, o modo diferenciado de conformação da personagem num e noutro romancista também não se justifica como mera oposição entre uma forma mais coerente ou não de figuração ou ainda uma forma mais verdadeira ou não de compreensão sobre o sujeito. O que se exerce ao *dá vida diferenciada* à personagem é apenas um modo que confirma ou rejeita determinada visão de mundo: em José Saramago é demonstrada uma tentativa de reintegração homem-mundo, em António Lobo Antunes, além disso, o estágio dramático da cisão. No segundo escritor, prevalece a negação do homem e do próprio mundo enquanto objetos a serem reproduzidos pelo romancista. E dispõe a tarefa à personagem que se afasta do mundo para reconstruí-lo à sua maneira. O autor de *Não entres tão depressa nessa noite escura* traduz as rupturas daquilo que nomeadamente designa a relação nem sempre harmônica do sujeito com o corpo social; e é fazendo com que o leitor experimente essa ruptura que ele faz perceber o lugar do sujeito do seu tempo: este que, embora incapaz de reintegrar-se com o mundo, ainda é profundamente interessado em, para bem ou para mal, compreender-se como esteve, outrora, ligado a um

determinado sistema de valores que mais ou menos o definia. Ou, ao colocarmos em relação os dois *modelos de representação* aqui perscrutados, compreendemos que o sujeito antuniano se constitui do distanciamento cada vez mais nítido da ideia de sociedade tal como o romance balzaquiano. Aqui se mostra algo mais sobre o eu, seu lado mais oscilante ou o romanesco é uma fresta através da qual vimos respirar de forma mais autêntica o sujeito na contemporaneidade – afirmativa que se opõe a ideia de o romance que melhor diz sobre o sujeito é aquele cujas personagens são melhor realizadas, no sentido convencional da representação. Não na atual conjuntura. E mesmo Saramago, mais afeito à tradição da narrativa, tem consciência de que a forma mais coerente de dizer sobre o homem é observá-lo, não pela forma da figura integral em ação, mas testá-lo pela ação; é por ela que é capaz de melhor observar um *fazer-se-sujeito*. De modo que não é mais permitido dizer que o romance de António Lobo Antunes se desvincula do interesse pelo homem, ou que o romance saramaguiano privilegia apenas o exercício de reflexão filosófica sobre social pelo indivíduo.

Se é necessário verificar um carácter simbólico da personagem que sintetize o percurso corrido aqui, devemos recuperar outro motivo pelo qual este estudo reforça ao perscrutar os *retratos* ora dispostos a partir da leitura desses dois romances: toda personagem é construída das maneiras diversas de ser sujeito. Não é permitido compreender Maria Clara, por exemplo, apenas como artefato de tinta e papel porque ela encarna uma crítica ativa, direta, existencial de uma vida social a que pertence e que está em decrepitude. O monólogo interior que transforma tudo numa espécie de massa é a maneira mais radical de contestação sobre o aparelho social a que pertence uma vez que sua estrutura se permite à repetição, à elisão, à vagueza – características geralmente dissociadas da realidade exterior e que, por fim, alinha o romancista *em* distanciamento das relações sociais e do romancista mais *afeito* à tais realidades. Mas, a motivação psicológica que enforma a condição da personagem é sempre uma leva de situações exteriores, o que, colocam as duas formas de representação em diálogo. Isto é, não há romance que se constitua alheio à sociedade; mesmo sendo apenas artefatos de linguagem, o seu uso é naturalmente um uso social, tal como compreende Mikhail Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (1997).

O monólogo, disfarçado de diálogo confessional e próximo de um verdadeiro discurso mental, estabelece uma cisão entre o mundo interior e o exterior, mas a externalidade, ainda que não fosse aferida pela fala (o que nem chega a ser o caso de António Lobo Antunes) se apresenta como o elemento determinante no isolamento da

fala ou na *derrapagem* do sujeito para o plano interior que, limitado pelas condições externas do fracasso, vê no espaço da consciência um lugar de reaproximação consigo; é esse também o lugar ideal de interação com o externo e, logo, a construção de um universo possível no qual possa *ser*. Assim, se justifica os gestos da memória refletidos na descontinuidade verbal e na anulação do tempo presente e do passado ante sua intersecção e aparente simultaneidade. Descrente na coletividade, *Não entres tão depressa nessa noite escura* é a necessária tomada de consciência individual de um sujeito que lê nas suas relações sociais e nos seus dilemas o fracasso de toda forma de hegemonia. Ao assumir-se como um dos subalternos da história, um dos silenciados – e por isso a verborragia que inunda e afoga a existência do seu interlocutor – o individual prevalece sobre o coletivo como metáfora sobre o processo de descontinuidade sujeito-história. Notamos que este traço de intersecção é marca, por exemplo, primordial assumida pelo protagonista de *Todos os nomes*: reinserir-se e reinserir o outro no relevo da história contada por uma minoria insignificante que não se perde nos extensos labirintos nas galerias dos mortos na Conservatória. A voz frágil e perturbada que tenta juntar os frangalhos do seria uma narrativa no romance de António Lobo Antunes é uma incisão precisa e necessária no esplendor imaginário outra vez ensaiado nos compêndios da história oficial. Os lugares adotados pelos dois escritores servem, por isso, de interrogação objetiva e subjetiva sobre o lugar do homem entre os homens e suas realidades instituídas ou valores elegidos como sistemas legítimos de organização social.

Os dois romances traduzem uma realidade caduca, mantida por instituições superadas e produtoras não de uma conciliação homem com o mundo, mas de desajuste; as duas personagens principais ora analisadas dão conta do indivíduo enovelado pela sua solidão, presos à incomunicabilidade ou inaptidão da relação com o outro. São signos de um mundo paralítico. José Saramago faz de seu *herói* a possibilidade sobre uma tomada de consciência da falibilidade dessa conjuntura e o transforma numa espécie de militante impulsionado a resgatar se não o outro, mas a si do estado de emparedamento e o desnudamento de uma estrutura de poder. Enquanto isso, António Lobo Antunes torna numa impossibilidade de restabelecimento do mundo e evidencia o drama do sujeito na contemporaneidade numa espécie de epopeia às avessas e enforma apenas a fantasia como uma capacidade de injetar ânimo sobre a natureza morta. Em Saramago é preciso que a personagem vivencie todo exercício sobre essa impossibilidade de reconciliação com o mundo e no segundo escritor essa consciência é palpável – seu interesse é o de buscar (possivelmente) saídas pelo ângulo menos convencional. Os dois lidam com fronteiras

como o passado e o presente, o individualismo e coletivismo, a igualdade e a desigualdade, a inquietude e o silenciamento; são *figurações* sobre a angústia do sujeito contemporâneo, sua natureza e a situação num mundo assinalado pelo desencanto.

Mas, os dois romances não estão fadados a apresentar apenas esse exercício de *refuncionalização* (ou tentativa de) de uma pequena parte de indivíduos; compreende ainda todo o sistema de forças contra o qual atuam em relação – sublinhe os outros perscrutados pelos protagonistas. O movimento assumido pelos dois é o de vivenciar a realidade em sua forma diversa como possibilidade de encontrar nesse processo o que os fazem apartados do mundo ou de conhecer qual elo que destitua o fosso entre um e outro indivíduo e entre indivíduo e sociedade. E o que encontram e compõem não são imagens íntegras; são lacunas, falhas. O sujeito é processo, formação contínua. Além disso, o que verificam no seu isolamento e no isolamento entre os outros são indivíduos desligados de suas relações de alteridade e confirmam algo constatado desde quando se fala em crise ou desintegração dos sujeitos, o *eu* só se constitui em sua inteireza se integrado ao outro (António Lobo Antunes) e comunitariamente (José Saramago).

A dificuldade, constata, Maria Clara ao final do seu percurso, é que as duas ordens (eu e outro) estão sempre concebidas como unidades separadas; entre as questões de plano pessoal e sua relação com o âmbito familiar, há um abismo intransponível. E é nesse vazio que ela se concentra a fim de buscar as razões sobre seu lugar de exilada no mundo e as discrepâncias dessa condição que, como verifica, é sua e alheia. Todos os indivíduos estão ao seu modo alheados do mundo, interessados mais num campo da valorização ou desvalorização daquilo que são ou podem ser, o que mais escurece, não esclarece e tampouco desenvolve-se uma saída da cisão eu-outro e eu-mundo: reafirma o Sr. José. É preciso descobrir o outro e descobrir o mundo, não em sua superficialidade, mas naquilo que *conformam* indivíduo ou coletividade. Nesse ínterim a única constatação que avulta como resposta possível sobre o impasse é, assim como a relação eu-outro é feita à base de contradições, tensões e explosões, a vida em comunidade, isto é, eu-sociedade, também padece, na atual conjuntura de alargamento do hiato homem-mundo, da impossibilidade da totalidade. O Sr. José, igualmente, é o que palmilha romper sobre a dicotomia entre a vida subjetiva e a vida social. E os dois (ele e Maria Clara) constatarem que a ascensão do indivíduo não é produto espontâneo das relações humanas, mas fruto de uma conjuntura complexa assinalada por um *modus vivendi* comunitário – a sociedade se individualizou. Essa marca indelével é proveniente da forma acachapante como o capital se tornou instrumento de organização da conjuntura social (lembremos quais os modos que regem

a vida familiar de Maria Clara ou a necessária uniformização dos indivíduos em *Todos os nomes*) e, antes disso, o apogeu da razão (os modos de organização sistemática e a atuação vigorosa da Conservatória). Essas duas *grandezas* são fundamentais para dizer sobre esse distanciamento *coletivo* entre o sujeito e o outro, o sujeito e a comunidade. Quanto mais criamos zonas de conforto capazes de reproduzir uma satisfação sobre os nossos prazeres mais nos fechamos em si (a relação autista de Ana Maria com os da casa e sua integração com o televisor, o telefone), quanto mais nos julgamos detentores da razão mais tornamos distanciados do outro e de encontrar o traço que unia sujeito-sujeito, sujeito-mundo.

Não entres tão depressa nessa noite escura compreende, no âmbito dessas relações cindidas, a redescoberta de uma consciência sobre o que nos faz sujeitos desintegrados do outro e é a todo momento simulação sobre uma recondução ilusória dessa relação – desde a tarefa espelhar assumida na observação da narradora com os da casa, na escrita do diário, nas criações de outros sujeitos com os quais possa dialogar; padecemos com Maria Clara do lento processo de fragilização do eu-autor-de-si e detentor da história, ou, para concordar com Santos (2001), quando este se refere à variabilidade das formas-sujeito ao longo da história, “o homem uno, indivisível, senhor de sua identidade, é substituído pelo homem múltiplo, fragmentado, que não sabe exatamente quem é” (p.24). Nesse percurso, o romance indaga sobre o que terá acontecido ao sujeito enquanto plenitude e aquela ilusão da nossa infância e da infância dos tempos de em nós conter o universo; o romancista faz do romanesco uma crônica sobre a lenta angústia de existir, ou dos desperdícios que damos à existência, um acompanhamento sobre a deterioração do eu, dos sentidos de existir, dos sentimentos e nos expõe em debate com certa vingança antropofágica da razão sobre nossa ilusão de que ela é o subterfúgio da consciência sobre o eu no mundo.

Todos os nomes sugere que uma reintegração dessa natureza passa pela ação; agir significa fazer aparecer para o outro o velado pelas ideologias e pelo poder, no intuito de realimentar as linhas de desidentificação voluntária com um modelo social no qual somos estrangeiros e estabelecer uma revolução sobre o que somos enquanto indivíduo e enquanto sociedade – a necessidade é reabilitar o processo de andamento da engrenagem social, fazê-la artefato composto de humanidades e de consciências coletivas ativas. Se as determinantes de uma desintegração do eu em António Lobo Antunes passa por uma leva de fissuras existenciais no plano do indivíduo, em José Saramago tais fissuras são determinadas por uma conjuntura fora do homem, quer seja a história, a política, as forças de governo do capital e outros poderes constituídos, daí que para este é necessário *formar*

sujeitos conscientes dessas constantes e levá-los ao campo da ação. Concordamos com James Wood que no romance saramaguiano “o ser pode lançar uma mera sombra” (a mulher desconhecida), “mas essa sombra supõe não a inexistência do ser, e sim sua difícil visibilidade, sua quase invisibilidade, tal como a sombra lançada pelo sol nos alerta que não podemos fitá-la diretamente” (2011, p.106).

Ainda assim, não temos de concluir essas possibilidades como uma didática proposta pelos os romances; não estamos ante manuais de instrução sobre uma revitalização de existência do corpo subjetivo e coletivo, mas ante revelações sobre as precariedades do eu e sua interação com o outro e do fracasso enquanto unidade coletiva, um eu que se esfumaça e esgarça-se no diapasão do discurso; são romances sobre as experiências do desencontro eu-outro, eu- mundo, como averiguamos ao longo das duas últimas partes deste estudo. São obras que tornam a avivar a linha que assinala o que designamos na primeira ocasião deste texto a partir do corpo teórico e das leituras de momentos diversos da história do romance: que o sujeito é cisão, descontinuidade, e a literatura sempre esteve atenta e é reveladora desse paroxismo.

Desse modo, os dois romances analisados acabam por se filiar à tradição romanesca porque encadeiam um conjunto de figurações que dialogam direta (ou mesmo enviezadamente) com a matéria comum à sua formação desde sempre: ser, cada um ao seu modo, tentativas de reconduzir a vida à imanência de seu sentido. Tarefa sísifca, afinal, desde a descomunhão homem-mundo ninguém terá conseguido ultrapassar o hiato entre uma e outra forma. *Todos os nomes* e *Não entres tão depressa nessa noite escura* podem ser lidos como tentativas – palmilhadas pelos modos como suas personagens inscrevem os sujeitos – de conformar realidade e imaginação, ser e possibilidade de ser. O que averiguam não é uma dicotomia entre um e outro polo nem a impossibilidade de sua reintegração, mas um exercício de força dialética propiciador e animador da própria existência, visto que, apartado da unidade que o definia, o sujeito sem o conflito eu-outro, eu-mundo, perecerá de todas as formas. De certo modo, o romance, *forma objetivada* ou *subjetiva*, se permite ser uma potência alimentadora dessa tensão e, logo, substrato para uma não-ruína do homem. Forma maleável, o romance não se justapõe ao mundo-*tal-qual-é* para reafirmá-lo (porque não se trata de uma mera adaptação formal), mas para compreendê-lo, assim como é o sujeito, estrutura em perfeita desarmonia, caos por decifrar, natureza proteiforme.

Desde sempre, os modos de figuração do sujeito pelo romanesco alcançaram o embate homem-natureza, homem-mundo, homem-história e, contemporaneamente eu-

linguagem, decorrência da ideia de sujeito enquanto construção discursiva – perspectiva essa iluminada pelos dois romances ora perscrutados; lembremos quando em contato com dois protagonistas que exercitam e testam a falibilidade do *eu* ou uma possibilidade de sua reunificação através do exercício escritural sobre si. Nesse ponto, os dois romances dialogam muito proximamente porque compreendem a linguagem não como uma superestrutura, mas uma componente pela qual os sujeitos são formados, isto é, o que Bakhtin (2015) compreende como: “O romancista desconhece uma língua única, singular, ingênua (ou convencionalmente) indiscutível e inquestionável” (p.123). O ato de narrar-se é o exemplo mais próximo de lembrarmos nessa ocasião como um gesto de figuração sobre a nebulosa eu-outro e eu-mundo. É ao colocar-se no narrado que o indivíduo, mesmo ilusoriamente, pode ser história (José Saramago) ou tornar-se eu (António Lobo Antunes) – as duas formas são posições-ruptura com o lugar comum do sujeito enquanto unidade e compreendem o tema da crise não como uma condenação definitiva da unidade, nem fazem dela uma ode à sua fragmentação; são obras que constroem a ideia de sujeito como *figura-impasse*, *entre-forma* a um só tempo signo de uma contemporaneidade cada vez mais habitada pela natureza do fugidio, da imprecisão.

A linguagem fragmentada ou escorreita, como se acompanhasse uma consciência perturbada uma, e o fluxo de uma oralidade a outra, são peculiaridades importantes de se ressaltar nesta conclusão como integrantes no processo de figuração do sujeito a que se dedicam os dois romances: ambos compreendem a linguagem como marca indelével daquilo que se propõem representar (é da natureza do romance), ambos não se distanciam da verdade de que o sujeito é essencialmente social, histórico e *manifestado* pela sua linguagem. Outrossim, a linguagem do romance “é sempre um ponto de vista peculiar sobre o mundo, que aspira a uma só significação social” (BAKHTIN, 2015, p.125). Isto é, a estratificação e a maleabilidade linguísticas estão em consonância tanto com as duas *formas* distintas a que se filiam os dois romances e aos modos de conformação do mundo e da *forma-sujeito* que buscam apresentar: a desfiguração do sujeito e seu impasse ante o outro e o mundo (*Não entres tão depressa nessa noite escura*) e a necessária integração do sujeito no mundo e no outro (*Todos os nomes*).

Creemos que não é (e nunca terá sido) no fim dessa leitura determinar certas configurações de formas subjetivas, no modo de propor conceitos acabados, a partir da diversidade de *modos figurativos*, sobre tipos de *manifestações subjetivas* pelo romance, como uma compreensão desinteressada pode supor deste nosso exercício de leitura. Não. O que alcançamos foi deslindar como os dois romancistas perscrutam através da

construção da personagem as relações que enformam o tema do sujeito no romance. Não é possível impor um rótulo nessa discussão. Quisemos, com Maria Clara, compreender que uma situação vivida gera num dado momento uma maneira de se definir e de definir os outros. Ou com o Sr. José que o que somos é definido muito por nossas ações. Tão logo mude a situação, tais maneiras podem mudar, bem como mudam os modos de dizer, pois como assinalamos e buscamos demonstrar nas leituras apresentadas, *conteúdo e forma* estão imbricadas nesse exercício de figurações.

O sujeito é situação e não é possível fixá-lo como se fixam categorizações sobre fatos e coisas. O sujeito é ligação entre diversas esferas da existência – como sugere Dubar, “diversas identificações de si *por outrem* e os momentos sucessivos da mesma existência, as identificações mutantes de si *por si*” (2009, p.246). E por isso, lidamos com a ideia de busca, interrogação sobre a força do enigma, duas indeterminações de ser totalmente decifradas, duas situações inalcançáveis. O sujeito é processo sempre inacabado. Isso porque a identidade pessoal, o que constitui sua natureza, é sempre interpretação – usando as palavras de Dubar, “como Freud descobriu, ‘o Eu não é um’, o indivíduo não é aquele ‘homem inteiro e racional’ postulado pela filosofia idealista, quer se trate do *cogito* cartesiano, do Eu transcendental kantiano ou do *homo economicus* smithiano”, mas “é, antes, ‘um conglomerado de fragmentos em relações incertas’ das quais não é fácil perceber nem a unidade, nem a continuidade temporal” (2009, p.247). O relato que Maria Clara não consegue dar a forma devida, ou a busca do Sr. José que não se finda quando imagina ter findada, são metáforas sobre isso, porque *recordação* e *busca* têm aqui um mesmo sentido, o de conhecer o outro para conhecer o eu ou a possibilidade de revelação do *nós* – a reintegração genesíaca eu-outro, eu-mundo.

Os dois romancistas ensaiam compreender o homem desprendido de todos os vínculos que o sustinham quando se fundiam o aquém e o além e veem essa ruptura como a que nos destinou uma laboriosidade infinita. É assinalado que tanto José Saramago quanto António Lobo Antunes têm a existência em retraimento e o indivíduo como peça entregue a um isolamento infinito e preso a si mesmo; suas personagens precisam fazer surgir de si próprias o que perderam, precisam combater a incerteza de existir; precisam repenetrar o mundo afim de transformá-lo, removê-lo do desencanto. Nessa medida, as obras aqui analisadas dão conta da incessante dinâmica do sujeito, que permanece sustentada pelo imprevisto, segue incalculável, inapreensível e esclarecem que um dos projetos, digamos assim, dos novos modelos sociais, o de autonomia do indivíduo fracassou (isso é mais notório em *Não entres tão depressa nessa noite escura* em que o

colapso da tradição é o colapso da ordem do mundo) mesmo depois de ter sido levado a uma dimensão global (tal como executa alegoricamente *Todos os nomes*). No caso do romance lido na terceira parte deste estudo, fica muito claro que a decomposição dos valores e dos sentidos é uma ameaça à própria sobrevivência do sistema social e, por sua vez, do indivíduo que, entregue à correnteza dos paradoxos, vê-se insignificante ante o mundo; perde-se num extenso labirinto de impasses.

O sujeito em António Lobo Antunes passa pela desmilitarização de todas as definições acabadas sobre a categoria – porque as divisões mais básicas em consciente e inconsciente (tal como demonstrada pela psicanálise), entre racionalidade e irracionalidade (antropologia), entre corpo e alma (religião), por exemplo, em que uma coisa é contrária a outra, ou uma explica a outra – não se sustentam; o sujeito antuniano, reforçamos, apesar de carregado de todos os vícios que coadunam sobre o seu desajuste no mundo, é possibilidade, pequeno vulto que se move na extensa curva da existência – é pela desistência, pelo descontrole, pela ausência, pela sublimação, os medos, as angústias, os desejos, isto é, o sujeito em sua condição extrema, que o escritor o figura e o leitor há de capturar tais possibilidades.

Por fim, fica-nos a compreensão de que o romance se não explica as mudanças e variações do sujeito as tem como sua obsessão. Nenhum deles terá alcançado sua *forma total* porque o romancista, na impossibilidade de cingir o todo da realidade, sempre privilegia um aspecto, o torna essencial e através dele busca exprimir uma compreensão do mundo colocando a personagem em relação ou distanciamento com o universo *figurado* pela narrativa. O que as relações entre a obra de José Saramago e de António Lobo Antunes trouxeram em relevo foram, junto com um cerzir sobre o sujeito na contemporaneidade, duas maneiras de realização da personagem pelo romance: um insiste em expor sua complexidade (e por conseguinte uma complexidade do sujeito) e o outro procura ressaltar, num universo de incoerências, uma condição que paira na contracorrente das fronteiras constituídas. O primeiro escritor faz do romance forma de conhecimento e usa a personagem como sua reflexão crítica sobre as posições ocupadas pelo sujeito numa conjuntura que não está relacionada com nenhuma temporalidade específica, mas que pela presença de alguns caracterizadores sugere uma contemporaneidade (e a contemporaneidade não é mesmo um tempo suspenso?); o segundo compreende o romance como negação da visão única e determinada, e utiliza a consciência perturbada como estratégia de perturbação da forma estruturada no intuito de desrealização do mundo. E os dois são responsáveis, no deserto dos paradoxos terminais,

por reafirmar o interesse do romance nas existências mais desoladas, arredias e silenciosas – nelas esconde-se um universo ou a capacidade de reanimação da existência e é tarefa do romancista revelá-los.

BIBLIOGRAFIA

1. Obra de José Saramago

Prosa (por ordem de publicação original)

SARAMAGO, José. *Terra do pecado*. Lisboa: Editorial Minerva, 1947.

SARAMAGO, José. *Deste mundo e do outro*. Lisboa: Arcádia, 1971.

SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. Lisboa: Futura, 1973.

SARAMAGO, José. *Os apontamentos*. Lisboa: Seara Nova, 1976.

SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

SARAMAGO, José. *Objecto quase*. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

SARAMAGO, José. “O ouvido”. In: *Poética dos cinco sentidos*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho, 1981.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. Lisboa: Caminho, 1982.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho, 1984.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Lisboa: Caminho, 1989.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Caminho, 1991.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote I*. Lisboa: Caminho: 1994.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote II*. Lisboa: Caminho: 1995.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote III*. Lisboa: Caminho, 1996.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote IV*. Lisboa: Caminho:1998.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote V*. Lisboa: Caminho:1998.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1998.

SARAMAGO, José. *Folhas políticas (1976-1998)*. Lisboa: Caminho, 1999.

SARAMAGO, José. *Discursos de Estocolmo*. Lisboa: Caminho, 1999.

SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra*. Belém: EDUFPA, 2013.

SARAMAGO, José. *A caverna*. Lisboa: Caminho, 2000.

SARAMAGO, José. *A maior flor do mundo*. Lisboa: Caminho, 2001.

SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. Lisboa: Caminho, 2002.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. Lisboa: Caminho, 2004.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. Lisboa: Caminho, 2006.

SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. Lisboa: Caminho, 2006.

SARAMAGO, José. *A viagem do elefante*. Lisboa: Caminho, 2008.

SARAMAGO, José. *Caim*. Lisboa: Caminho, 2009.

SARAMAGO, José. *O caderno*. Lisboa: Caminho, 2009.

SARAMAGO, José. *O caderno 2*. Lisboa: Caminho, 2009.

SARAMAGO, José. *Democracia e universidade*. Belém: EDUFPA, 2013.

SARAMAGO, José. *Claraboia*. Lisboa: Caminho, 2011.

SARAMAGO, José. *O silêncio da água*. Lisboa: Caminho, 2011.

SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*. Lisboa: Porto, 2014.

Poesia (por ordem de publicação original)

SARAMAGO, José. *Os poemas possíveis*. Lisboa: Portugalia, 1966.

SARAMAGO, José. *Provavelmente alegria*. Lisboa: Livros Horizonte, 1970.

SARAMAGO, José. *O ano de 1993*. Lisboa: Futura, 1975.

Teatro (por ordem de publicação original)

SARAMAGO, José. *A noite*. Lisboa: Caminho, 1979.

SARAMAGO, José. *Que farei com este livro*. Lisboa: Caminho, 1980.

SARAMAGO, José. *A segunda vida de Francisco de Assis*. Lisboa: Caminho, 1987.

SARAMAGO, José. *In nomine dei*. Lisboa: Caminho, 1993.

SARAMAGO, José. *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Lisboa: Caminho, 2005.

2. Obra de António Lobo Antunes

Prosa (por ordem de publicação original)

ANTUNES, António Lobo. *Memória de elefante*. Lisboa: Dom Quixote, 1979.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Lisboa: Dom Quixote, 1979.

ANTUNES, António Lobo. *Conhecimento do inferno*. Lisboa: Dom Quixote, 1980.

ANTUNES, António Lobo. *Explicação dos pássaros*. Lisboa: Dom Quixote, 1981.

ANTUNES, António Lobo. *Fado alexandrino*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

ANTUNES, António Lobo. *Auto dos danados*. Lisboa: Dom Quixote, 1985.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

ANTUNES, António Lobo. *Tratado das paixões da alma*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

ANTUNES, António Lobo. *A ordem natural das coisas*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

ANTUNES, António Lobo. *A morte de Carlos Gardel*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

ANTUNES, António Lobo. *A história do hidroavião*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

ANTUNES, António Lobo. *O manual dos inquisidores*. Lisboa: Dom Quixote, 1996.

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

ANTUNES, António Lobo. *Livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

ANTUNES, António Lobo. *Exortação aos crocodilos*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.

ANTUNES, António Lobo. *Não entres tão depressa nessa noite escura*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

ANTUNES, António Lobo. *Que farei quando tudo arde?*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

ANTUNES, António Lobo. *Segundo livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ANTUNES, António Lobo. *Boa tarde às coisas aqui em baixo*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

ANTUNES, António Lobo. *Terceiro livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2005.

ANTUNES, António Lobo. *Ontem não te vi em Babilónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2006.

ANTUNES, António Lobo. *O meu nome é legião*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

ANTUNES, António Lobo. *O arquipélago da insónia*. Lisboa: Dom Quixote, 2008.

ANTUNES, António Lobo. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* Lisboa: Dom Quixote, 2009.

ANTUNES, António Lobo. *Sôbolos rios que vão*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

ANTUNES, António Lobo. *Quarto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

ANTUNES, António Lobo. *Comissão das lágrimas*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

ANTUNES, António Lobo. *Não é meia noite quem quer*. Lisboa: Dom Quixote, 2012.

ANTUNES, António Lobo. *Quinto livro de crónicas*. Lisboa: Dom Quixote, 2013.

ANTUNES, António Lobo. *Caminho como uma casa em chamas*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

ANTUNES, António Lobo. *Da natureza dos deuses*. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

Poesia

ANTUNES, António Lobo. *Letrinhas e cantigas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

3. Sobre a obra de José Saramago⁴¹

ARNAUT, Ana Paula. *Memorial do Convento: história, ficção e ideologia*. Coimbra: Fora do Texto, 1996.

⁴¹ Este levantamento e o do próximo item incluem obras não citadas no corpo da tese, mas que mantém algum tipo de relação com as perquirições tecidas no processo das análises; outros estudos podem ser consultados em obras gerais, item 5.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

BASTOS, Baptista. *José Saramago: aproximação a um retrato*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1996.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

BERRINI, Beatriz. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

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

BORGES, António José. *José Saramago: da cegueira à lucidez*. Lisboa: Zéfiro, 2010.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

CALISTO, Rui. *José Saramago: as intermitências da vida*. Lisboa: Editora Martins Fontes de Portugal, 2010.

CÉU E SILVA, João. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009.

COSTA, Horácio. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1998.

COSTA, Karoline Becker Koppe. Todos os nomes: *a trajetória de um sujeito moderno*. 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2013.

EQUIPO SARAMAGUIANO DE INVESTIGACIÓN EN TEORÍA E CRÍTICA LITERARIAS (direção Miguel Koleff, co-direcção María Victoria Ferrara). *Diccionario de Personajes Saramaguianos*. Buenos Aires: Fundación Santillana; Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.

FERRAZ, Salma. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF, Blumenau: EDIFURB, 2003.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: EDUNESP, 2015.

FLORES, Conceição. *Do mito ao romance: uma leitura do evangelho segundo Saramago*. Natal: EDUFRN, 2001.

FRIER, David. *The novels of Jose Saramago*. Chicago: Chicago University Press, 2007.

KOLEFF, Miguel. *La caverna de José Saramago: una imagen dialéctica*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2013.

KOLEFF, Miguel (Org.). *Apuntes saramaguianos IV. José Saramago el debate impostergable*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2008.

KOLEFF, Miguel; FERRARA, Maria Victoria (Org.). *Apuntes saramaguianos III: José Saramago y el siglo XXI*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2007.

KOLEFF, Miguel. *Apuntes saramaguianos II. José Saramago – un acercamiento al lector*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2007.

KOLEFF, Miguel. *Apuntes saramaguianos: aproximaciones a la narrativa de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2004.

MARTINS, Adriana Alves de Paula. *A construção da memória da nação em José Saramago e Gore Vidal*. Berlim: Peter Lang, 2006.

MENDES, Miguel Gonçalves. *José e Pilar: conversas inéditas*. Lisboa: Quetzal, 2011.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. *A jangada de pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*. São Paulo: EDUNESP, 2007.

PINHEIRO, Eula Carvalho. *José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida*. São Paulo: Musa Editora, 2012.

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

ROANI, Gerson. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROANI, Gerson. *Saramago e a escrita do tempo de Ricardo Reis*. São Paulo: Scortecci, 2006.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Exercícios de caligrafia: Saramago quase*. Curitiba: CRV Editora, 2013.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. *O insólito e a desumanização em Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago*. Braga: Vercial, 2014.

VASCONCELOS, José Carlos de. *Conversas com Saramago*. Lisboa: Visão, Jornal de Letras, Jornal Expresso, 2010.

4. Sobre a obra de António Lobo Antunes

ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes: a crítica na imprensa (1980-2010): cada um voa como quer*. Coimbra: Almedina, 2011.

CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do colóquio internacional na Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

CAMMAERT, Felipe (Org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.

CÉU E SILVA, João. *Uma longa viagem com António Lobo Antunes*. Lisboa: Porto, 2009.

D'ANGELO, Biagio. *Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

MENDES, Victor K. (Org.). *Facts and fictions of António Lobo Antunes*. Dartmouth: University of Massachussets, 2008.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. *Quem sou eu? Ensaios sobre António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto, 2015.

VALVERDE, Tércia Costa. *O dilaceramento do ser em Que farei quando tudo arde?, de Lobo Antunes*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012 (tese de doutorado).

WARROT, Catarina Vaz. *Chaves de escrita e chaves de leitura nos romances de António Lobo Antunes*. Lisboa: Texto, 2013.

5. Obras gerais (citadas na tese)

ABREU, Graça. “Deus pátria ou a anti-indivduação”. In: CABRAL, Eunice; JORGE, Carlos J. F.; ZURBACH, Christine. *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do colóquio internacional na Universidade de Évora*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua*. 2 ed. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: EDUFMG, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Émile Cardoso. “José desce aos infernos: representação contemporânea do mito clássico em *Todos os nomes*, de José Saramago”. In: *Via Litterae – revista de Linguística e Teoria Literária*. Anápolis, v. 5, n.2, jan.-jul., 2013.

ANTUNES, Lobo. “Tento pôr vida em cada livro”. In: *Revista Visão*, fev. 2006.

ARANDA, Óscar. *Aprende, aprende o meu corpo: sobre o amor na obra de José Saramago*. Tradução de António Costa Santos. Lisboa: Fundação José Saramago, 2016.

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

ARNAUT, Ana Paula. *António Lobo Antunes*. Coimbra: Edições 70, 2009.

ARNAUT, Ana Paula. *As mulheres na ficção de António Lobo Antunes: (in) variantes do feminino*. Lisboa: Texto, 2012.

ASSIS, Machado. “Um apólogo”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, volume 2.

ASSUNÇÃO, Karina Luiza de Freitas. *A caverna, de José Saramago: lugar de enfrentamento entre o sujeito e poder*. Curitiba: Appris, 2011.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

AUERBACH, Erich. *A novela no início do renascimento – Itália e França*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Tradução de Samuel Titan Jr e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7 ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8 ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BARBOSA, Lilian; GONÇALVES NETO, Nefatalin. “O novo (outro) eu: identidade e desdobramentos do sujeito em *Todos os nomes*, de José Saramago”. In: *Entheoria: cadernos de Letras e Humanas*, n.1, 2014.

BARCA, Antonio Jiménez. “Hijos de la Revolución del 74”. In: *El País*. Madri, 3 de maio de 2014. Disponível em
<http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398942075_706343.html>
Último acesso em 4 de maio de 2014.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France (1977-1978)*. Tradução de Ivone Castilho Benedeti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1990.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Isto não é um diário*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. *Viagens da literatura: construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago*. 2010. 218 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2010.

BEAUVOIR, Simone. *A velhice*. Tradução de Maria Helena Franco Monteiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. Tradução de Sebastião Nascimento. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *Walter Benjamin, Sociologia*. 2 ed. Tradução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense, São Paulo, 1984.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIRMAN, Joel. *O sujeito na contemporaneidade: espaço, dor e desalento na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. 5 ed. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2010.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli; Silvia de Almeida Prado; Sonia Miceli et al. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Real. *O universo do romance*. Tradução de José Carlos Seabra. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BUESCO, Helena Carvalhão. “O nome da escuridão do mundo: uma leitura de *Todos os nomes*, de José Saramago”. In: *Saramago*. Braga: Feira do Livro de Braga, 1999.

CABRAL, Eunice. *O adultério no romance português dos anos de 60 e de 70 de novecentos*: representações ficcionais do tema do adultério. Braga: Edições Vercial, 2013.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito – artigos, conferências e entrevistas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida *et al.* *A personagem de ficção*. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CARDOSO, Norberto do Vale. *A mão-de-Judas*: representações da Guerra Colonial em António Lobo Antunes. Lisboa: Texto, 2011.

CARVALHO, Susana João. *António Lobo Antunes: a desordem natural do olhar*. Lisboa: Texto, 2014.

CASTAÑEDA, Graciela Margarita. “Espacios vividos, espacios narrados. Don José como sujeto social”. In: KOLEFF, Miguel; FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes saramaguianos V. Étiac y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2012.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. “Recensão crítica a *A arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*”. In: *Revista Colóquio / Letras*. Lisboa, n.54, março, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: EDUEFMG, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunicec D. Galéry. Belo Horizonte: EDUEFMG, 2010.

COSTA, Horácio. “A construção da personagem de ficção em Saramago: da *Terra do pecado* ao *Memorial do convento*”. In: *Revista Colóquio / Letras*, n.151-152. Lisboa, jan. 1999.

DANTE, Alighieri. *A divina comédia*. Tradução Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades: a interpretação de uma mutação*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2009.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Zahar, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Editora Arx, 2004.

FERRAZ, Salma. *Dicionário de personagens da obra de José Saramago*. Blumenau: EDIFURB, 2012.

FERRARA, María Victoria. “O caminho da morte na narrativa de José Saramago”. In: OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes; KOLEFF, Miguel (Orgs.). *Revista de Estudos Saramaguianos*. São Paulo: Editora Patuá; Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.

FERRARA, María Victoria. “Don José, una existencia infame en *Todos los nombres*”. In: FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 29 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

FREEDMAN, Ralph. *La novela lírica: Hermann Hesse, Andre Gide y Virginia Woolf*. Tradução de José Manuel Llorca. Barcelona: Barral editores, 1972.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2011.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Tradução de Marcus de Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Editorial Minerva, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: ensaios sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GOMES, Murilo de Assis Macedo. *Entre as trevas e a luz: o percurso labiríntico em Todos os nomes*, de José Saramago. São Paulo: Annablume, 2011.

GOUVEIA, Arturo. “A epopeia negativa do século XX: a filosofia da não-identidade em Adorno” In: *Escritos adornianos*. João Pessoa: Ideia, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultura na pós-modernidade*. 9 ed. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Mendes Odorico. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.

HUICI, Adrián. *Perdidos en el labirinto. El camino del héroe en Todos los nombres*. In: *Revista Colóquio / Letras*, n.151-152. Lisboa, jan. 1999.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2012.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KOLEFF, Miguel; FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009.

KOLEFF, Miguel. “La ficha de la mujer desconocida y los márgenes de una biografía. In: KOLEFF, Miguel; FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009.

KRYSINSKI, Wladimir. Questões sobre o sujeito e suas incidências no texto literário. In: *Dialéticas da transgressão*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KUNDERA, Milan. *A cortina: ensaio em sete partes*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (Coleção Companhia de Bolso).

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 4 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri: Manola, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito da história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, György. “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Tradução de João Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MACHADO, Elek Cassiano. “José Saramago combate ‘cegueira’ com votos em branco”. In: *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 23 de março de 2004.

MACHADO, Elek Cassiano. “Saramago sai da caverna” (entrevista”. In: *Folha de São Paulo*, 11 de novembro de 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. “Manifesto do Partido Comunista”. In: *Estudos avançados*, n. 12, 1998.

MATTEI, Jean-François. *A barbárie interior: ensaio sobre o i-mundo moderno*. Tradução de. São Paulo: UNESP, 2002.

MÉSZÁROS, István. *O conceito de dialética em Lukács*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: EDUFMG, 1992.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. “Formas de representação da realidade portuguesa do fim do século XX nos romances de José Saramago e António Lobo Antunes”. In: *Anais do XIII Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)*. Campina Grande: Editora Realize, 2012.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. *O ser em O conto da ilha desconhecida diante do ser sartriano*. Mossoró: Faculdade de Letras e Artes / Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, 2008 (monografia de conclusão de curso).

OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. *Retratos para a construção do feminino na prosa de José Saramago*. Curitiba: Appris, 2012.

PAIVA, José Rodrigues de. *Vergílio Ferreira: “Para sempre”, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Bogotá: Planeta Colombiana Editorial S. A., 1998.

PLATÃO. “O mito da caverna”. In: *A república*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2006.

PERRÉN, Graciela. “Don José: vida y experiencias a la luz de una ética de la identidad”. In: KOLEFF, Miguel; FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009.

QUEIRÓS, Eça. *O primo Basílio*. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2015.

REAL, Miguel. “José Saramago ou a literatura como fundadora da palavra”. In: *Studia Romanica et Naglica Zagrabiensia* (SRAZ), XLIV, 1999.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo: 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

REIS, Carlos. “A construção do universo ficcional de Lobo Antunes: o mundo como fragmentação”. In: GHITESCU, Micaela (Org.). *Atas do Colóquio António Lobo Antunes na Romênia*. Bucaresti: Fundação Cultural Memória, 2005.

REIS, Carlos. “A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século”. In: *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v.8, n.15, jun.-dez., 2004.

REIS, Carlos. “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem” In: *Revista de Estudos Literários*. Coimbra, n. 4, 2014.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

RICOUER, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Trad de Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANS, Anna Monner. “De aventuras, azares, amores, taumaturgias: la subversión genérica como estrategia narrativa en *Todos los nombres*” In: *Colóquio / Letras*, n.151-152. Lisboa, jan. 1999.

SAVATER, Fernando. *Invitación a la ética*. Barcelona: Anagrama, 1982.

SAVATER, Fernando. *La tarea del héroe*. Barcelona: Anagrama, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5 ed São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez Moraes, 1978.

SEIXO, Maria Alzira (Org.) *Dicionário da obra de António Lobo Antunes*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008 (2 volumes).

SEIXO, Maria Alzira. *As flores do inferno e jardins suspensos*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. *Os romances de António Lobo Antunes: análise, interpretação, resumos e guiões de leitura*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: INCM, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. “Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção” In: *Revista Colóquio / Letras*, n.78. Lisboa março, 1984.

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

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. “Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória”. In: *Colóquio / Letras*, n.151-152. Lisboa, jan.-jun., 1999.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *O avesso do bordado: ensaios de Literatura*. Lisboa: Caminho, 2000.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. *A mão que escreve: ensaios de Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro: FARPEJ, Casa da Palavra, 2014.

STRAUSS, Anselm. *Espelhos e máscaras*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

TAKAHASHI, Fabiana. “La desconstrucción del mundo moderno a través de la mirada de Edward Said. Una lectura de lo no dicho en la novela *Todos los nombres*. In: KOLEFF, Miguel; FERRARA, María Victoria (Orgs.). *Apuntes Saramaguianos V. Ética y política en Todos los nombres de José Saramago*. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. 2 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

THOMAS, Dylan. “Não entres tão depressa nessa noite escura”. Tradução de Ruy Vasconcelos. In: “Onze elegias para um tempo sem eleitos”. *Zunái – revista de poesia & debates*, ano 4, n. 17, março de 2009. Disponível em <http://www.revistazunai.com/traducoes/dylan_thomas.htm> Último acesso em 20 de janeiro de 2015.

TOLSTÓI, Liev. “De O que é arte?”. In: *Os últimos dias de Tolstói*. Tradução de Graziela Schneider, Natalia Quintero, Anastassia Bytsenko, Belkiss J. Rabello e Denise Regina de Sales. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2010.

TÓLSTOI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

VALENÇA, Ana Maria Macedo. *O amor é o fim do cerco: o erotismo em História do cerco de Lisboa*. (Dissertação de mestrado). Porto Alegre: PUCRS, 1993.

VIEIRA, Agripina. “Uma voz que diz... o mal”. In: *Jornal de Letras*, n.965, Lisboa, 26 de setembro a 9 de outubro de 2009.

VIEIRA, Agripina Carriço. “Da história do indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de José Saramago: do *Evangelho segundo Jesus Cristo* a *Todos os nomes*. In: *Colóquio / Letras*, n.151-152, Lisboa, jan.1999.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia social e pessoal: Tolstói e Lawrence*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos de 1920 aos anos de 1950*. Tradução de Luiz João Gaia e J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Tradução de Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.

ŽIŽEK, Slavoj. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.