

# TODOS OS NOMES: UMA LIÇÃO DA NOVA HISTÓRIA

TODOS OS NOMES: A LESSON OF THE NOUVELLE HISTOIRE

*Teresa Cristina Cerdeira*

Universidade Federal do Rio de Janeiro / CNPq

<https://orcid.org/0000-0002-5624-5475>

## RESUMO

“O romance frente ao ensaio”, eis possivelmente um outro subtítulo para este texto que se propõe a pôr frente a frente uma leitura do romance *Todos os nomes*, de José Saramago, e um ensaio do mesmo autor: “A estátua e a pedra”. Concebido em visão retrospectiva, este ensaio se funda num achado metafórico que se pretende capaz de iluminar os fundamentos estruturais da sua obra, dividida, tal como ele a vê, em dois momentos distintos. Ou pelo menos terá sido mais ou menos esta a sua recepção. Inseridos, segundo Saramago, do lado da “pedra”, os romances da segunda fase – incluindo nela *Todos os nomes* – estariam em princípio subtraídos ao modelo do chamado “romance histórico”, conceito cuja pertinência é largamente posta em causa pelo autor. Apesar de perceber uma viragem estilística – a própria dimensão dos romances, seu enquadramento espacial e temporal – mais ou menos – determinado, ou ainda, no segundo caso, o privilégio de uma dimensão universalizante que alteraria as coordenadas anteriores, mais especificamente portuguesas – opto por caminhar na contracorrente e, em alguns casos, pôr mesmo sob suspeição, alguns desses argumentos que propõem uma cesura demasiado radical do conjunto da sua obra ficcional.

*Palavras-chave:* ficção/história, ensaio, romance, Saramago, estátua/pedra

## ABSTRACT

“The novel facing the essay” could be an alternative subtitle to this work, which proposes to put face to face a critical reading about the novel of José

Saramago – *All the names* – and an essay from the same author, named “The statue and the stone”. In this essay, conceived from a retrospective angle, Saramago comes up with a metaphor to illuminate the structural foundations of his own literary works: the statue and the stone would represent two different moments of his work. Thus, *All the names* would be placed in the second phase, on “the stone’s side”, and as such it would not be considered as a “historical novel”, a polemic concept that Saramago begun to challenge at that time. Even though a stylistic turning point can indeed be perceived – the last novels are shorter, spatial and temporal frames, which were to a certain extent determinate in the first phase, get a universalizing dimension –, I choose to go against the flow and to propose some counterarguments against what seems to me too radical a cut in the fictional work of José Saramago.

*Keywords:* fiction/history, essay, novel, Saramago, statue/stone

3 de dezembro

Morreu Georges Duby. Ficaram de luto os historiadores de todo o mundo, mas sem dúvida também alguns romancistas. Este português, por exemplo. Posso mesmo dizer que sem Duby e a “Nouvelle Histoire” talvez o *Memorial do Convento* e a *História do cerco de Lisboa* não existissem.

*Cadernos de Lanzarote*, 1996

Um romance histórico é como uma viagem que o autor realiza ao Passado, vai, faz uma fotografia e depois regressa ao Presente, coloca a fotografia diante dele e descreve o que viu e a fotografia mostra. Nenhuma das suas preocupações de hoje interferirá de maneira direta na reconstituição dum tempo passado. Assim seria mais ou menos (porque nestas matérias não

convém ser demasiado radical) o romance histórico tal como o entenderam Walter Scott ou Alexandre Herculano.

*Memorial do Convento* não pertence a este tipo de romance histórico. É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo isto visto à luz do tempo em que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado.

*A estátua e a pedra*, 1997

Escolhi esses dois recortes de textos de José Saramago para pensá-los em conjunto, até porque, entre a escrita de ambos, menos de um ano decorrera. No primeiro, ele confessa, emocionado, a sua dívida a Georges Duby e à Nouvelle Histoire, concluindo que, sem eles, “talvez o *Memorial do Convento* e a *História do cerco de Lisboa* não existissem”. No segundo, apresenta uma definição de romance histórico nos moldes mais evidentemente positivistas, gerado por uma concepção de história ideologicamente equivalente: a tal fotografia do Passado – escrito, assim mesmo, com a autoridade da maiúscula – sobre a qual, no Presente, o historiador (e na mesma dimensão o ficcionista) não teriam nada a acrescentar pois seria redundante “iluminar o que os focos do passado já tinham clarificado”. Não sei bem onde me localizar diante dessa visão que, a meu ver, não caberia sequer a Alexandre Herculano, como já, aliás, formulei anteriormente,<sup>1</sup> posto que a ideia pressupõe uma historiografia tão

<sup>1</sup> “Batalha e Mafra: o avesso do avesso do avesso da História” (Cerdeira, 2020a: 90-100): “Da Batalha a Mafra proclamamos o avesso do avesso do avesso das ficções da História. Porque

poderosa e tão absolutamente dona da verdade que teria sido capaz de “clarificar” definitivamente, e na sua inteireza, o Passado com seus “focos de luz”. Penso, ao contrário, que José Saramago – leitor de Georges Duby, seu tradutor no *Tempo das catedrais*, que desembarcou no Brasil, por ocasião do lançamento do *Memorial do Convento*, trazendo nas mãos o volume do excelente *Dialogues Duby / Lardreau* – sabia muito bem que o século XX, tendo assistido ao abalo das certezas humanísticas, filosóficas, psicanalíticas, contribuiu para uma revisão definitiva do conceito todo-poderoso de ciência histórica, carregando também, nessa cambalhota teórica, aquilo a que se poderia chamar tradicionalmente de romance histórico, incapaz que seria de sobreviver – por inadequado – à crise da Verdade. Não pretendo aqui levantar a polêmica dessa etiqueta indesejada, mas tão somente assinalar uma certa incongruência teórica que poderia conduzir a conclusões criticamente extemporâneas.

Leio em *O ano da morte de Ricardo Reis* uma frase sábia: “o que o meu irmão diz é que não se deve fazer sempre fé no que os jornais escrevem” (Saramago, 1984: 388). A essa aguda crítica do marinheiro Daniel, irmão da Lídia, morto na Revolução dos Barcos, na Lisboa de 1936 de José Saramago, gostaria de acrescentar uma variante – que pediria fosse lida com o tom da contraposição própria dos debates

afinal ficamos a saber que romances históricos há muitos, que não há eternidade nos discursos ou nos modelos, e por mais banal que isso possa parecer às vezes, devemos aprender aquela lição do peixe vermelho que de repente começou a tornar-se diante do espanto de um ingênuo pintor de pretensões realistas: a de que “existe apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose”. O texto referido, como muitos devem lembrar, é um conto de *Os passos em volta*, de Herberto Helder, e que finda por uma espécie de máxima libertária: “Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo”. Penso que lucraremos sempre, também nós, ao ler Herculano ou Saramago como insidiosos pintores de peixes amarelos para o gozo dos amantes de romances históricos” (Cerqueira, 2020a: 90-100).

fecundos e, por que não, do humor que a amizade garante – e que seria mais ou menos assim: “também não se deve fazer sempre fé no que os autores dizem”, mesmo e sobretudo, quando se fazem leitores de si próprios. A meu ver José Saramago não escapa inteiramente a esta aposta.

Reconhecidamente interveniente na esfera política e social, na maior parte das vezes com grande ousadia e acerto, do mesmo modo o foi em se tratando de uma mirada crítica sobre a sua produção romanesca. As estratégias editoriais, os congressos de literatura, ou a mera curiosidade de um público alargado, formado não apenas de especialistas, mas de gente comum, que esperava ansiosamente por um testemunho sobre as curiosidades da sua escrita, quando não sobre os segredos que estariam na origem da *inspiração* para as suas fabulosas narrativas, fizeram de José Saramago um homem público a que o Nobel só fez acrescentar a notoriedade e a intensidade dos debates, dos encontros, das entrevistas e das viagens. Em breves palavras: José Saramago viveu a glória e os revezes da glória. Uma visita aos *Cadernos de Lanzarote* poderia dar, a quem não o conheceu suficientemente em vida, uma noção desses trânsitos infundáveis, da sua generosidade para com quem lhe escrevia uma carta (quando era ainda tempo de papel) ou lhe endereçava mensagens, quando o tempo se foi mudando, do correio postal ao fax e depois à internet.

Sou, por exemplo, daquelas pessoas que compartilham, a seu favor, as críticas mais severas e radicais que emitiu contra as mais variadas formas de abuso do poder: quer em favor dos sem-terra no Brasil, em 1997, um ano depois da chacina de Eldorado dos Carajás, com o texto de abertura de *Terra* – fotografias de Sebastião Salgado, poesia e música de Chico Buarque; quer em profunda solidariedade com a causa palestina, na visita que fez em 2002 àquela região de acirrados conflitos, como parte integrante do Parlamento Internacional de Escritores. E não são menos perspicazes algumas de suas

intervenções culturais sobre livros da tradição literária, sobre historiografia, sobre a sua própria escritura. É com grande discernimento que, por exemplo, ele comenta e sustenta a sua opção por uma pontuação inusitada (não confundamos com ausência de pontuação!), o que pressupõe o gozo de uma leitura em voz alta, acentuando uma oralidade que transborda do diálogo direto dos personagens para o discurso indireto livre, até à inscrição mais tradicional da instância narrante onisciente, tudo isso sem grandes cesuras e com imensas contaminações.

Talvez mais polêmica tenha sido sua conferência no Congresso da AILC de 1994, em Edmonton, Canadá, quando, numa espécie de resposta (algo discutível em vários sentidos) ao conceito barthesiano de “morte do autor”, Saramago investe contra o que considera a artificiosa categoria do *narrador*, resgatando das trevas teóricas a mão do autor que escreve. Poderíamos argumentar que tudo isso teria ganho menos efeito reativo e quem sabe até certo equilíbrio, se o texto de Barthes tivesse sido apreendido por Saramago no que ele tinha de voluntariamente radical, para poder assinalar uma virada da crítica que, partindo de um compromisso tradicional com a dimensão extratextual, migraria para uma apetência gozosa pela própria matéria textual, em outras palavras, para a dimensão mesma da escritura. Por outro lado, se também a intervenção de Saramago sobre a questão da autoria tivesse sido entendida de modo menos categórico, poderíamos ter lido nela tão somente o valor do compromisso que qualquer texto mantém necessariamente com o tempo, assim como com as marcas ideológicas e a bagagem do escritor, mesmo que, uma vez lançada para a Humanidade, a obra ganhasse a independência produtiva e necessária que dinamiza as muitas leituras que sobre ela se farão. Leitor refinadíssimo de Pessoa, Saramago não duvidava de que a dor escrita é diversa da dor vivida e que essa dor escrita, tornando-se dor lida, se multiplica na negociação com outras dores sentidas

por quem o lê. Tudo uma questão de relativização de conceitos. Mas havia que se desatar o nó. Porque, afinal, como Saramago bem o sabia, o escritor é mesmo um fingidor.

Mas depois dessa imensa digressão chego ao ponto que, por certa inquietação acadêmica confessada, eu vinha postergando até agora. E que tem a ver com um ensaio de José Saramago, apresentado pela primeira vez em Turim, em 1997, sobre a estrutura da sua própria obra, olhada retrospectivamente por alguém que se surpreende com uma intuição própria, capaz de dar esteio, ainda que inconscientemente, à dinâmica do seu projeto ficcional até aquele momento, o que coincide exatamente com a publicação de *Todos os nomes*. Refiro-me à tese da estátua e da pedra, com a fase da estátua vista por fora e o subsequente mergulho na interioridade da pedra.

O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (Turim, 1997)

estou me aproximando cada vez mais de uma narrativa seca, cada vez mais seca. Encontrei, outro dia, uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua – o rosto, o nariz – e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, todo mundo já sabe que estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado*

*do Chão até o Evangelho segundo Jesus Cristo*. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra. (Costa, 1998: 24)

O efeito midiático dessa *trouvaille* metafórica foi bombástico e (embora ele execrasse a comparação que vou fazer, peço perdão!) digo que ela foi o equivalente aos milhares de *likes* que os jovens do século XXI costumam contabilizar como sua marca de influenciadores de opinião. Sem pretender fazer um levantamento exaustivo dessas ressonâncias, contabilizo, à guisa de exemplos, uma entrevista a Horácio Costa em 1998 para a revista *Cult*, a própria conferência tornada texto e publicada em primeira edição na Itália, em 1999, posteriormente ampliada e publicada como livro, em edição bilíngue, pela Fundação José Saramago, em 2013; uma publicação semelhante em livro pela Universidade do Pará, também em 2013, acrescida dos discursos de Estocolmo, para além das muitas traduções do texto em várias línguas; e, no campo universitário, não poucas as teses acadêmicas que namoram com o título do ensaio, tendo sido transformadas ou não em livros, além de inúmeras referências, por parte de críticos especializados, em seus ensaios de literatura.

Haverá certamente alguma razão para que a metáfora (herdada de Vieira, mas às avessas) ganhasse foro de conceito. Não tenho exatamente o projeto de refutá-la, mas de propor uma leitura que permita intersecções e que lucre com a exploração de perspectivas complementares. Aliás, bastaria uma mirada sobre a fisicalidade dos romances da chamada segunda fase, a da pedra, com exclusão talvez do *Ensaio sobre a cegueira*, para concluirmos estar diante de narrativas mais curtas, certamente mais “secas”, como disse o autor, com uma indefinição espacial e temporal só resgatável por alguns elementos do contexto como os sinais de trânsito, uma secretária eletrônica, o excesso de automóveis, os supermercados, os desmesu-

rados centros comerciais. Para além disso, a discussão posta em cena pelos romances dessa segunda fase parece ter, como objeto, problemáticas mais amplas, que concernem toda a humanidade, e para as quais os eventos se tornam secundários em relação ao tema posto em questão: a exclusão violenta e arbitrária da cegueira, uma reflexão sobre o sentido da história, os impasses da sociedade do espetáculo e a conseqüente imposição de produtos fabricados em série, a crise de identidade de sujeitos só aparentemente idênticos, a conseqüência absurda da ausência da morte, o peso das escolhas políticas inadequadas através do voto nulo.

A mim, o que na verdade me inquieta nessa categorização feita pelo autor, e que se evidencia no título construído sobre um binômio de oposição – estátua / pedra –, é a noção de cesura impiedosa, e, mais do que isso, a aparente sugestão de uma ideia de progresso e, nesse sentido, de uma quase ascendência do segundo tempo da escrita – a enveredar por questões mais essenciais e menos contingentes – sobre o primeiro tempo, deixando intuir, na origem dessa viragem radical, um desagravo à etiqueta de romance histórico, segundo o autor, fastidiosamente imposta à sua produção. Soava como uma espécie de basta, uma quase palinódia. Já não se poria, a partir de então, a descrever o exterior da estátua, o que significava basicamente construir personagens com “o rosto, o gesto, as roupagens, a figura”. Interessava-lhe o mergulho no interior da pedra. “A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra.” (Costa, 1998: 24).

Começa já aí o meu desconforto porque, a meu ver, nem a primeira fase dos romances abdica de uma dimensão mais alargada sobre as angústias fundamentais da humanidade pelo simples fato de optar por coordenadas espaciais explícitas e por uma inserção evidente no tempo da história, nem os romances da segunda fase vêm sempre desprovidos de marcas históricas, como aliás já defendi

em texto anterior, sobre *O Ensaio sobre a cegueira*<sup>2</sup> e, como se verá, aqui, sobre *Todos os nomes*. Gosto de lembrar, nesse mesmo diapasão, o que disse Carlos Reis, com grande justeza de voz. Cito-o, em um ensaio para o *JL* de 2013, aquando da publicação bilíngue pela Fundação José Saramago do livro *A estátua e a pedra*:

Com *Ensaio sobre a Cegueira* – em meu juízo um dos grandes romances de Saramago – enceta-se a tendência para a contemplação da pedra, como a substância última e recôndita que, sendo a essência da estátua, é a transcendência do romance. Parece-me, todavia, que aqui o escritor peca por modéstia, já que as ficções anteriores a *Ensaio sobre a Cegueira*, sendo frequentemente elaboradas em registo de indagação metaliterária (o fazer-se do romance, o engendramento dos eventos, a questionação da ficção), não desprezam uma reflexão exigente acerca da nossa relação com o tempo e com a morte, com Deus e com a arte, com a História e com os desafios do nosso presente, com os mitos da nossa civilização e com a necessidade de os desconstruir. Não é pouca coisa (Reis, 2013: 14)

Deixo de lado o que considero eufemístico nas suas palavras, que não chegam a questionar verdadeiramente a validade da dicotomia entre os dois tempos da escrita, até porque concordo absolutamente com ele – senão com o tom – naquilo que é o alvo da questão. Também a meu ver, no que se refere ao predomínio das artes de contador de histórias típicas da primeira fase, discordo do fato de esta estratégia neutralizar reflexões mais profundas sobre as inquietações humanas, o que condiz, não raro, com uma estrutura de romance de aprendizagem e com a construção de personagens densos e complexos, que são

<sup>2</sup> Cf. “Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito”.

mais do que estátuas vistas de fora, com o agravante metafórico de toda estátua esculpida nascer do trabalho de “retirar pedra da pedra” (Saramago, 1997) e, nesse sentido, ser já parte do interior da pedra.

Penso imediatamente no personagem de João Mau-Tempo, que, em lento mas progressivo processo de formação, passa da insciência à consciência revolucionária, levando consigo uma gama de outros personagens, que incluem ainda as femininas, em geral afastadas pelo senso comum do universo heroico e épico da luta dos camponeses que se levantavam do chão; penso na dimensão metafísica de Blimunda, cuja magia até poderia ser entendida mais literalmente como a atitude de uma simples revolucionária, capaz de reunir as vontades dos homens para que a passarola – de papel e tinta mais nada – pudesse voar, muito simplesmente porque são as vontades dos homens que movem o mundo; penso na ousadia de o autor ter ido tocar a sacralidade pessoal para fazer de um ser de papel – o heterônimo Ricardo Reis – um outro ser de papel – personagem do seu romance –, que no complexo ano de 1936 escapa dos limites de uma história construída em cartas pela letra do seu criador, para ganhar a cidade de Lisboa, seja ela também de papel, a fim de experimentar a contragosto a violência da história, sofrendo a dor de não saber escapar das amarras filosóficas que o prendiam; penso em Raimundo Silva e na sua inteligente reflexão sobre o conceito de história; penso em Jesus e na sua lenta hominização, aprendiz incapaz de mudar o ciclo da história, é certo, mas capaz, sim, de denunciar o projeto que o concebeu; penso até mesmo no conjunto dos personagens de *A jangada de pedra*, capazes de construir uma ilha comunitária de projetos concretizáveis para os países terceiro-mundistas, a quem caberia recusar a dinâmica estadunidense para fazer do Atlântico sul o mar que unisse e não mais separasse a Ibéria, a América Latina e a África.

A pergunta é simples: não teriam essas personagens um pouco mais que *rosto, gesto, roupagens, figura*? A crítica – como se vê, nem

sempre *rotuladora e cega* – salva aqui o escritor pelo gongo. Por outro lado, nessa já referida apresentação do livro, feita por Carlos Reis, percebe-se um evidente acolhimento conceitual, na linha do que fora sugerido por José Saramago, sobre os romances da segunda fase, em que se levantam sobretudo convergências que mereceriam, a meu ver, alguma modalização. Não raro é o que acontece quando se pretende um voo demasiado abrangente, que neutraliza as saudáveis divergências em nome dos mais evidentes pontos de contato.

Nesse segundo tempo da escrita saramaguiana encontraríamos, por exemplo, uma “prosa despida de alusões metalinguísticas”? (Reis, 2013: 14) O espanto me levou a recolher, em *Todos os nomes*, alguns exemplos ao acaso (muitos outros haveria) que refutariam essa afirmação. Vejamos:

só o registo oficial da Conservatória, evidentemente, faria verdadeira fé, nunca uma informação avulsa colhida na imprensa, sabe-se lá até que ponto exacta, podia o jornalista ter ouvido ou copiado mal, *podia o revisor ter emendado ao contrário, não seria a primeira vez que na história do deletur acontecia uma dessas* (Saramago, 1997: 25)

As prateleiras do primeiro compartimento, caixa por caixa, maço por maço, foram passadas a pente fino, *maneira de dizer que deve ter tido a sua origem no tempo em que as pessoas precisavam de pentear-se com ele, também denominado pente-dos-bichos, para conseguirem caçar o que o pente normal deixava escapar*, mas a busca resultou outra vez nula (Saramago, 1997: 106)

Porém, os seus olhos, *se o verbo não é de todo impróprio nesta oração, sentiram grande pena dele*, por mais que se procure não se encontrará outra explicação para o facto de lhe terem posto diante, imediatamente, aquela porta estreita entre duas prateleiras, como se soubessem, desde o

princípio, que ela estava ali. Acreditou o Sr. José que havia chegado ao termo dos seus trabalhos (...) *alguma razão o povo há-de ter para persistir em afirmar, não obstante as contrariedades da vida, que a má sorte nem sempre há-de estar 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 (Saramago, 1997: 107)

já se sabe que um homem a quem nenhuma mulher quis tanto que aceitasse vir viver para este tugúrio, *um homem desses*, salvo pouquíssimas exceções sem lugar nesta história, *nunca passará de um pobre diabo, é curioso que se diga sempre pobre diabo e nunca se dia pobre deus, mormente quando se teve a má sorte de sair tão desajeitado como este, atenção era do homem que estávamos a falar, não de qualquer deus*. (Saramago, 1997: 122)

Depois disto o tecto resolveu calar-se, tinha percebido que os pensamentos do Sr. José já estavam lançados para a visita que ia fazer aos pais da mulher desconhecida, *o último passo antes de bater com o nariz no muro, expressão igualmente metafórica que significa, Chegaste ao fim*. (Saramago, 1997: 248)

Por causa da humidade nocturna o Sr. José não se sentou num banco, gastou o tempo a passear pelas áleas do jardim, distraiu-se olhando as flores e perguntando-se que nomes teriam, não é de surpreender que saiba tão pouco de botânica quem levou toda a sua vida metido entre quatro paredes e a respirar o cheiro pungente dos papéis velhos, *mais pungente ainda sempre que perpassa no ar aquele olor de crisântemo e rosa de que se fez menção na primeira página deste relato*. (Saramago, 1997: 263)

Tudo se passou como se ela não tivesse feito mais do que abrir uma porta e sair, Ou entrar, Sim, ou entrar, conforme o ponto de vista, Pois aí lhe fica uma excelente explicação, *Era uma metáfora, A metáfora sempre foi a melhor forma de explicar as coisas* (Saramago, 1997: 267)

Por outro lado, a imagem retratada nesses romances seria sempre a da humanidade que se “autoexilou dos deveres da solidariedade e da justiça”? (Reis, 2013: 14). E a mulher do médico, em *Ensaio sobre a cegueira*, que lugar ela ocupa no mundo distópico que habita, onde explicar a sua força de Marianne guiando o povo, como supô-la, ao lado das duas companheiras cegas, compondo o quadro das Três Graças debaixo da água da chuva que as lavava da subhumanidade a que estiveram expostas?

“Desencanto e melancolia”, possivelmente. Mas no meio dessa humanidade em que medram “egoísmo, consumismo, dissolução da pessoa, intolerância, crueldade, violência, desconhecimento e até desprezo pelo próximo” (Reis, 2013: 14), não apareceriam ilhas de saúde, despidas de arrogância, generosas, solidárias, capazes de deixarem, na fímbria do horizonte, uma fenda para a utopia?

Num tempo em que, afirma ainda Carlos Reis, “o autor se fez militante de causas sociais e aceitou de peito aberto a impopularidade de lhes dar a sua voz” (Reis, 2013: 14), não pareceria um contrassenso essa proposta nua de desacreditar definitivamente da humanidade? O anjo benjaminiano<sup>3</sup> olha para as ruínas do passado, é certo, mas presente também que cabe ao futuro, para onde ele é tragado inexoravelmente, o resgate das expectativas insatisfeitas. É mesmo assim que Benjamin entende o nosso lugar na história: “como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. E esse apelo não pode ser rejeitado impu-

<sup>3</sup> Carlos Reis, *JL*, 2013: “por sobre as ruínas que estes sentidos vão anunciando, assoma aqui aquele assustador Anjo que avança de costas para o futuro, tal como Walter Benjamin o concebeu, a partir do quadro famoso de Paul Klee. Como ele, José Saramago olha a catástrofe sem fim da nossa comum História e lastima as ruínas que ela tem acumulado, elo meio de um vendaval denominado progresso.”

nemente” pois “não existem nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram?” (Benjamin, 1985: 223).

Passo, enfim, à minha proposta de leitura de *Todos os nomes*, romance quase novela dada a sua evidente concentração temática, que exclui a presença de peripécias adjacentes, e que está incluído, na perspectiva autoral, nessa vasta massa caótica feita de “egoísmo, de desconhecimento e de desprezo pelo próximo”. Diante dessa escala, confesso, não consigo entender-me comigo mesma, ou tenho que passar a acreditar que li o romance errado, quem sabe um daqueles que só se encontram em edição única, senão a bordo de um vapor inglês, ao menos nas peripécias de um correio internacional que me trouxe o livro em exemplar autografado pelo autor, bendito seja, nos idos de 1997. É, portanto, desse exemplar – tornado autêntico pela referida dedicatória – que quero falar.

Encimado por uma epígrafe, que eu gostaria de ler numa dimensão algo socrática, fica-se a saber que essa marginália aponta para a falência do nosso conhecimento íntimo, como se ao sujeito só coubesse aceder aos valores que lhe foram atribuídos e não àqueles nascidos do seu próprio monstro interior (Malraux, 1933: 58):<sup>4</sup> “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens” (do apócrifo *Livro das evidências*). Essa mesma epígrafe, contudo, se lida pelo avesso – ou como fecho da leitura do romance – poderia paradoxalmente funcionar também, em modo de fivela, como uma aposta na necessidade de aventurar-se pelo “conhece-te a ti mesmo”,

<sup>4</sup> A expressão toma como referência um trecho de *La condition humaine* de André Malraux em que o personagem de Kyo refere o papel do amor na descoberta do que há de verdadeiramente único em cada ser humano, na maior parte do tempo inacessível ao outro: “L'étreinte par laquelle l'amour maintient les êtres collés l'un à l'autre contre la solitude, ce n'était pas à l'homme qu'elle apportait son aide; c'était au fou, au monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son cœur”.

processo evidente da jornada existencial do Sr. José, e que seria uma tarefa só aparentemente inglória mesmo para quem *sabe, ao final, que nada sabe*. E isso também *não é pouca coisa*.

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*. (Saramago, 1997: 28)

Essa vida passou a ser outra vida, e outra pessoa essa pessoa (Saramago, 1997: 31)

*Este não pareço eu, pensou, e provavelmente nunca o havia sido tanto*. (Saramago, 1997: 112)

*neste momento o Sr. José não parecia ser o Sr. José, ou eram dois os Srs. Josés que se encontravam deitados na cama*, com o cobertor puxado até o nariz, um Sr. José que perdera o sentido das responsabilidades, outro Sr. José para quem isso se tornara totalmente indiferente. (Saramago, 1997: 119)

A concentração espacial do romance se evidencia na quase absoluta presença da Conservatória do Registo Civil, que aparece ainda especularmente duplicada em outros espaços: o colégio e o cemitério, todos três identificados pelo mesmo lastro arquivístico: o da inscrição da memória através dos registos de vida e de morte.

A memória escrita foi ao longo de milênios apanágio do poder. Foi o Concílio de Trento, certamente num projeto de controle religioso da comunidade<sup>5</sup>, que decidiu, no âmbito da Igreja Católica, pela inscrição obrigatória no livro paroquial de todos os nomes por ocasião do batismo, do matrimônio e da morte. Ficavam ali todos devidamente assentados, independentemente da classe social, da raça ou do sexo, e talvez não se imaginasse, então, que esse documento se

tornaria de suma importância para os historiadores do século XX interessados em acordar do silêncio as grandes “massas dormentes” da História. O livro paroquial e, a partir do século XIX em Portugal, a Conservatória do Registo Civil, inauguram, como dirá Jacques Le Goff, “a era da documentação de massa”.<sup>6</sup>

Ora, *Todos os nomes* é o romance de uma busca, que ganha foro de enquête policial e de sedução amorosa. O Sr. José, humilde funcionário da Conservatória do Registo Civil, vivia num cômodo contíguo ao prédio em que trabalhava, espécie de resto de uma tradição já extinta de construir moradias para servidores e operários, o que, se por um lado lhes garantia o desejado apoio social, por outro permitia à instituição o ganho maximizado do controle sobre a vida privada dos trabalhadores<sup>7</sup>. A Conservatória mantivera de pé apenas um desses anexos e era onde vivia o personagem central da narrativa.

O pacato funcionário – humilde e solitário – tinha uma vida perfeitamente compatível com a sua imagem, cujos vazios costumava ir preenchendo com histórias de gente famosa, que colhia em jornais e revistas de atualidades. Esse trabalho de colecionador de histórias de vida, que o Sr. José ia catalogando em fichas, reduplicava em privado a função que exercia oficialmente, o que só faz reiterar a mesmice da sua vida.

O dado que aciona a narrativa é pura obra do acaso, e acontece em meio a uma ação clandestina em que o Sr. José penetrava à noite,

<sup>6</sup> “O registro paroquial, em que são assinalados, por paróquia, os nascimentos, os matrimônios e as mortes, marca a entrada na história das ‘massas dormentes’ e inaugura a era da documentação de massa” (Le Goff, 2003: 531).

<sup>7</sup> “a vila operária é um dos bens em que o capital privado investe para tornar possível armazenar a força de trabalho livre necessária à produção” (Blay, 1985: 40). A vila operária era um prolongamento da rígida disciplina do regime de trabalho. Blay lembra ainda o fato de o proprietário da casa ser o mesmo comprador da força de trabalho, o que lhe garante o controle absoluto sobre a massa trabalhadora.

às escondidas, no recinto da Conservatória para ir completar os dados do seu ficheiro dos famosos com as verídicas anotações dos livros do registo civil. É quando inopinadamente percebe ter trazido consigo uma ficha despropositada, com o nome de uma mulher desconhecida. O engano, contudo, não o faz voltar atrás, ao contrário, exacerba a sua curiosidade tornando-se uma verdadeira obsessão, que só se extinguiria quando aqueles dados oficiais exíguos ganhassem um corpo e uma história. Era exatamente o avesso do processo que até então o ocupara: partira sempre de histórias públicas às quais ele desejara dar maior consistência com a verdade dos documentos; agora tinha em mãos uma ficha com um nome e algumas datas que clamavam por tornar-se vida. A reviravolta estava dada, o romance podia começar.

O caminho – entre os muitos possíveis – que vou perseguir não será o de acompanhar o personagem do Sr. José nas peripécias que viverá na busca da mulher desconhecida, em nome de quem ele se impusera o dever de recuperar a história da vida. Agora é a minha vez de ir buscar o interior da pedra para, de repente, perceber que esse interior está longe de ter apenas uma dimensão metafísica, sem inserção no tempo da história. A questão que emerge desse romance é uma indagação – mais histórica que metafísica – sobre o entendimento da vida e da morte, sobre a incompreensão que seria separá-las em categorias impermeáveis, já que sem morte não há vida, sem fora não há dentro, sem dentro não há fora, sem passado não há presente, sem noite não há dia. Esta é a questão que vem sendo preparada em metáfora desde o início do romance, ora na voz do narrador, que observa o seu personagem, ora na dimensão do próprio personagem, em discurso indireto livre, a partir do momento em que ele enceta a sua travessia de autoconhecimento e de conhecimento do outro:

Parou um momento a olhar a secretária do chefe, nimbada pela luz esquálida que descia do alto, sim, era o que devia fazer, ir sentar-se naquela cadeira, a partir de hoje seria ele o senhor dos arquivos, só ele podia, se quisesse, tendo de passar aqui 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,<sup>8</sup> 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. (Saramago, 1997: 28)

A reflexão tem o poder metafórico de dizer por imagens o conceito fundador deste relato, e que não é outro senão o conceito de história. Ele aparece sugerido no paradoxo contido na asserção: “a noite seria eterna se não houvesse noite”, que é dizer muito mais do que diria a fórmula esperada – “o dia seria eterno se não houvesse noite” –, pois, na cambalhota da frase feita, ultrapassamos a mera constatação dos limites do dia e da noite para concluir, mais acertadamente, que a nossa *ignorância* (a noite) seria eterna se não fosse o *passado* (a noite).

Cá me desculpo de imediato com o senhor autor, embora lhe garanta que não estou a dizer que *Todos os nomes* é um romance histórico.<sup>9</sup> Digo muito mais do que isso. Afirmo que esse romance discute,

<sup>8</sup> Poderíamos surpreender aqui uma alusão imagética ao batismo de Blimunda Sete-Luas e de Baltasar Sete-Sóis em *Memorial do Convento*. “Dormiram nessa noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais.” À metáfora amorosa da comunhão dos amantes – um que via às claras e outro que via às escuras –, em *Memorial do Convento*, se soma agora, em *Todos os nomes*, a ideia da complementaridade dos dias e das noites que fundamentará a proposta mais ampla de união frutuosa da vida e da morte.

<sup>9</sup> Carlos Reis, *JL* 2013: “Por isso dizemos com meridiana clareza: a questão do romance histórico em Saramago é uma falácia (para dizer o mínimo) tão absurda como a da ausência de

através da ficção, um conceito de história. Afirmo que *Todos os nomes* é uma teoria da história. Uma teoria da Nova História, em que se contempla não apenas o que é feito “para a glória de Deus, para o serviço dos príncipes e para o prazer dos ricos” (Duby, 1979: 9). Uma teoria da história em que se contemplam *todos os nomes*.

Para que essa teoria nova possa vingar há um custo evidente, um esforço radical para desmontar o edifício do saber e do poder aqui metaforizado pela Conservatória. E isso só será possível pela coordenação – ainda que clandestina – de esforços entre alguém que age e alguém que observa a ação, que reflete sobre ela e que incita o primeiro a não desistir da ação que empreende. O que eu gostaria de conseguir comprovar é que este é um romance de duplo aprendizado, em cujo processo ocupam lugares determinantes um chefe e seu subordinado, mas onde a relação de autoridade é tão somente uma aparência que vai sendo desmontada por inúmeros índices, ao longo do narrado, até que aconteça a *aletheia*, a revelação, o desvelamento dos verdadeiros lugares que ambos ocupam naquele aparente *thriller* policial, em prol da constatação da “absurdidade que é separar os mortos dos vivos” (Saramago, 1997: 278).

Há qualquer coisa de inesperado na construção dos personagens principais dessa narrativa de aprendizagem: o Conservador e o Sr. José. Há sem dúvida uma dimensão fortemente hierarquizada na Conservatória, quer no tratamento do chefe a seus subordinados, quer no escalão geograficamente composto de níveis de autoridade que se sobrepõem. Mas muito mais do que a disposição das mesas dos funcionários em uma rígida hierarquia piramidal, o exercício de poder da Conservatória estava simbolizado na sua divisão dos arqui-

pontuação na sua prosa, coisa dita e redita por exegetas de vão de escada que nunca leram uma linha sua, mas padecem da preguiça intelectual denunciada por Eça”.

vos dos vivos e dos mortos, relegados estes, cada vez mais numerosos, para as sombras diabólicas de uma estrutura movente e devoradora do passado. Chefe e funcionário ocuparão, nesse contexto, as funções de investigador, pesquisador, arqueólogo e teorizador da história: de certo modo o Sr. José a fazer a pesquisa de campo, o chefe da Conservatória a observá-lo às escondidas e a aprender com ele um modo novo de fazer história que, já agora, caberia a ele próprio não apenas teorizar, mas fazer acontecer.

Digamos que este romance tem uma estrutura metonímica em que o desenrolar de um *caso* altera uma *lei* tornada, de repente, a tal ponto absurda que exige emenda e reparação. Ou poderíamos falar na estrutura de uma fábula, não de animais, é certo, mas de gente humana, cuja história perfeitamente rocambolesca – protagonizada por um pequeno funcionário solitário e tímido, sem qualquer dimensão heroica ou épica, feita contudo de invasões noturnas ao ambiente de trabalho, de assalto a uma escola pública para roubar dos seus velhos ficheiros o histórico escolar de uma ex-aluna, de uma visita aos antigos vizinhos, de uma noite passada em claro no cemitério – é em si mesma irrisória, não fosse o salto que ela permite em termos de uma “moral” (se pensarmos na fábula) ou de uma transcendência do particular para o geral, do exemplo para a tese, do caso individual para a lei que ele infringe. Porque é a aventura do Sr. José em busca de uma mulher desconhecida – que a meio do caminho, além do mais, ele descobre estar morta – que produz no chefe da Conservatória do Registo Civil uma espécie de revelação sobre o sentido da história e também, com certo orgulho, sobre o sentido do seu lugar – já agora nada burocrático – de verdadeiro *conservador*. Um conservador de documentos que fazem a história. Um conservador que percebe o quão defasada estava a instituição na sua geografia ideológica, que separava em mundos descontínuos e seccionados os vivos e os mortos.

É certo que essa grande lição de história precisava de uma atitude simbólica que exigiria a participação, em nível individual, do Sr. José, e em nível teórico e prático, de amplitude mais larga, do próprio Conservador que, mais uma vez, é quem detém o poder de reflexão sobre a práxis, e que propõe ao Sr. José:

Sabe o que eu faria se estivesse no seu lugar, 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 colocá-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. (Saramago, 1997: 278)

Refazer o verbete da mulher desconhecida, omitindo a indicação da sua morte, seria literalmente um modo fraudulento de torná-la viva. Mas não estaria ela viva no afeto da madrinha (a senhora do rés do chão, que mereceria um capítulo à parte) e na memória do Sr. José, que conheceu a sua vida escolar, que descobriu a sua vida profissional, que não conseguiu perceber a razão do seu suicídio, mas que foi capaz de pressentir eroticamente o seu perfume, que lhe tocou os vestidos, que pudicamente não ousou deitar-se na sua cama, que intuiu a presença do seu corpo na almofada em que ela se sentara, que pôde até ouvir a sua voz na gravação da secretária eletrônica, que de objeto de consumo se transforma – pelas artes da criação – em agente do amor? Saltemos aqui sobre literalidade da proposta de “fraude” para tornar vivo o que está morto. Saltemos para intuir que a mulher desconhecida jamais estaria morta para aqueles que a desejaram.

o que levas é demasiado tempo a perceber as coisas, sobretudo as mais simples, Por exemplo, Que não tinhas nenhum motivo para ires à procura dessa mulher, a não ser, A não ser, quê, A não ser o amor, É preciso ser-se tecto para ter uma ideia tão absurda (Saramago, 1997: 248)

Querias vê-la, querias conhecê-la, e isso, concordes ou não, já era gostar, Fantasias de tecto, Fantasias tuas, de homem, não minhas (Saramago, 1997: 248)

Quanto ao Conservador, caber-lhe-ia maximizar aquela ação individual e pôr em prática a lição de história, a que tinha podido aceder como observador inteligente das infrações do Sr. José:

Estou prestes a tornar-me cúmplice das suas irregulares acções (...) 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. (Saramago, 1997: 277-8)

Caber-lhe-ia alterar a estrutura da Conservatória, o que era ainda uma outra metonímia, se entendermos que essa mudança seria tão somente um primeiro gesto simbólico com vistas a modificar as leis mesmas da historiografia. Não se estuda o passado como coisa morta. Estuda-se o passado com os olhos do presente, na perspectiva do presente, como a assinalar que sem ele estaríamos definitivamente na noite da História. Repetia ele, em ato, o que já afirmara Lucien Febvre: “É em função da vida que a História interroga a morte.

Organizar o passado em função do presente, assim se poderia definir a função social da História” (Febvre, 1953: 438).

*Todos os nomes* é, assim, uma lição da Nova História, herdeira ela mesma dos historiadores dos anos 1930, da École des Annales, para quem ao tempo rápido dos acontecimentos se devia somar o tempo lento das mentalidades, para quem a história deixava de ser positivista, desconfiando das suas certezas, e sobretudo entendendo que os seus atores iam muito além dos grandes nomes, dos heróis, dos vencedores. Essa nova história não desconsiderava o passado, deixando-o manter seu perfume de *crisântemo* ao lado das *rosas* do presente. Enfim, entendiam esses novos historiadores, que a História deveria, para seu próprio bem, desconfiar das cesuras e definitivamente incluir, já agora, nessa saudável abrangência, “todos os nomes”.

#### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter (1989). “Sobre o conceito de história”, in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas I. 4.<sup>a</sup> ed., São Paulo: Brasiliense [1985].
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2020a). “Batalha e Mafra: o avesso do avesso do avesso da história”, in *Formas de ler*. Belo Horizonte: Ed. Moinhos.
- (2020b). “Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito”, in *Formas de ler*. Moinhos: Belo Horizonte.
- COSTA, Horácio (1998 / dez.), “José Saramago. O despertar da palavra”. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, 17: 16-24.
- DUBY, George (1979). *O tempo das catedrais*. Trad. de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa.
- FEBVRE, Lucien (1953). *Combats pour l’Histoire*. Paris: Colin.
- LE GOFF, Jacques (2003). *História e memória*. Campinas / SP: Editora da UNICAMP.
- MALRAUX, André (1933). *La condition humaine*. Paris: NRF.

- REIS, Carlos (2013 / 12-25 jun.). “José Saramago, *A estátua e a pedra* – falar de literatura”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 1114: 14.
- SARAMAGO, José (1983). *Memorial do Convento*. São Paulo: Diffel.
- (1984). *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Caminho.
- (1986). *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho.
- (1989). *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (1991). *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.
- (1997). *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho.
- (1999). *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras.
- (2013). *A estátua e a pedra*. Belém: Editora da UFPa / Fundação José Saramago.

