

José desce aos infernos: representação contemporânea do mito clássico em *Todos os Nomes*, de José Saramago

José descends into hell: contemporary representation of the classical myth in *All the Names*, by José Saramago

Émile Cardoso Andrade *

* Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Resumo: Este artigo investiga as relações entre o romance de José Saramago intitulado *Todos os nomes* e a atualização do mito clássico da descida aos infernos. Romance publicado pela primeira vez em 1997, a vigorosa narrativa aliada à sensibilidade própria do autor conseguem representar as singularidades existenciais do sujeito contemporâneo fixando-se na história individual de José, um homem comum como toda personagem da literatura atual cuja aventura é marcada pelo irrisório e íntimo universo dos desejos e da subjetividade. Assim como outros romances do escritor português que retomam mitos e figuras emblemáticas da cultura ocidental (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *A caverna* e *Caim*), *Todos os nomes* possui também um diálogo com o mito clássico do herói que desce aos infernos e abre espaço para uma interpretação que relaciona este intercâmbio com a própria estrutura da narrativa contemporânea.

Palavras-chave: José Saramago. Todos os nomes. Mito. Descida ao inferno.

Abstract: This article investigates the relationship between the novel by José Saramago titled “All the names” and the update of the classical myth of the “descent into hell”. A novel first published in 1997, the vigorous narrative coupled with the author's sensitivity are able to represent the contemporaneous man's existential singularity, settling it on the individual story of Joseph, an ordinary man like any character in the current literature whose adventure is marked by the derisive and intimate world of desire and subjectivity. Just like the other novels from this Portuguese writer who return myths and emblematic figures of Western culture too (such as *The Gospel According to Jesus Christ*, *The Cave* and *Cain*), “All the names” also has a dialogue with the classical myth of the hero who descends into hell and open space to an interpretation that relates this exchange with the very structure of contemporary narrative.

Keywords: All the names. Mith. José Saramago. Descend into hell.

Introdução

Não teria sido necessário que José Saramago ganhasse o Nobel de Literatura para que fosse considerado um dos melhores escritores de todos os tempos: sua versatilidade é um dos fatores geradores de seu sucesso, pois como lembra Adriana Martins: “sua obra abarca diferentes gêneros literários: inicia-se com o romance, passa pelos domínios da poesia, da crônica, do conto, do drama, e retoma o primeiro de forma definitiva.” (Martins, 1999, p.95). Em outros termos, o reconhecimento do trabalho deste escritor português é dado antes pela qualidade e coerência de sua postura intelectual e artística do que por qualquer premiação de maior visibilidade.

Dono de postura política e intelectual singular, Saramago recria mundos diversos em seus textos, construindo neles experiências que vão do indizível absurdo à reflexiva contemplação. Em *Jangada de Pedra* (1986), por exemplo, sua atenção se dirigiu a problemas políticos entre Península Ibérica e Europa e a partir disso, o autor cria toda uma estrutura mítica para representar e questionar o real papel de Portugal e Espanha no âmbito geral do continente europeu.

Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a narrativa de cunho alegórico consegue promover intensa discussão sobre os rumos da sociedade contemporânea em tempos de crise política; em *A Caverna* (2000), por sua vez, nossas atenções voltam-se para a recriação de um mito platônico a fim de compreender o mundo atual. Da mesma forma, em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *As intermitências da morte* (2005) e *Caim* (2009) são narrativas em que o escritor português retoma respectivamente a imagem de Cristo, da Morte e do irmão de Abel a fim de propiciar outras e novas discussões em torno de temas tradicionais. O interesse de nossa investigação parte justamente desta construção narrativa peculiar que procura – por meio do resgate de determinados mitos e figuras emblemáticas da cultura ocidental – traçar diferentes caminhos interpretativos para questões que perpassam todos os tempos e espaços.

Tratando especificamente de *Todos os nomes*, romance publicado pela primeira vez em 1997, não é difícil compreender como Saramago fixou-se na história individual de um único personagem e com ele representou toda a busca da existência do ser humano. *Todos os nomes* possui também uma construção mítica que, assim como *A Caverna*, dialoga com a tradição mítica clássica e abre espaço para uma interpretação vinculada a esse diálogo. Além disso, a própria estrutura do romance, por ter características ligadas a estrutura da narrativa contemporânea, colabora com esse diálogo, possibilitando a entrada de elementos míticos na construção da obra, como o mito da descida aos infernos de Ulisses, Hércules e Orfeu. Esse será o tema abordado neste pequeno estudo.

1 Algumas considerações teóricas

A importância de estabelecer-se uma linha teórica que legitime as considerações deste estudo faz-se necessária porque é por meio de pressupostos teóricos que uma análise literária pode tornar-se efetiva e consistente. A ideia de expor a teoria aqui utilizada pretende também consolidar a análise dentro de um espectro já determinado, ao mesmo tempo em que distancia a mesma de outras possibilidades teóricas que porventura não serão contempladas neste estudo.

Neste sentido, este capítulo propõe-se a estabelecer alguns conceitos cunhados pela escola formalista, por alguns estudiosos de estética e de hermenêutica que auxiliarão as considerações que se seguem.

A abordagem hermenêutica da literatura propõe investigar o fenômeno literário num sistema circular de interpretação. A hermenêutica, etimologicamente ligada ao deus Hermes e sua arte de interpretar, utiliza o princípio de contextualidade em que o sentido de um texto é verificado a partir da correlação entre o sentido de suas partes e o sentido do todo. Como afirma Benedito Nunes “a interpretação é circular, implicando num movimento de vaivém das partes ao todo, previamente compreendido, e do todo às partes” (Nunes, 1999, p.57).

Um dos maiores nomes da hermenêutica é H. G. Gadamer que em sua obra *Verdade e Método* diz entender o ser do fenômeno estético como jogo e representação. Para ilustrar essa analogia entre obra de arte e jogo, o filósofo alemão trata da transformação a qual sofre aquele que experimenta a obra de arte e seria esta transformação a essência da estética. A questão principal para o filósofo alemão é que esta capacidade de conversão não está no sujeito mas na própria obra de arte, daí a conclusão de se considerar a arte como imanente. Para Gadamer, a obra de arte é análoga ao jogo porque todo jogo assenhora-se do jogador sendo evidente o primado das regras em relação aos participantes: “o verdadeiro sujeito do jogo [...] não é o jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo” (GADAMER, 1999, p. 181). A obra de arte se comporta tal qual um jogo porque mantém uma autonomia própria que preexiste ao leitor/expectador, além de ser a portadora das regras de si mesma.

O outro ponto essencial ao fenômeno estético segundo Gadamer é a representação. Este termo vincula jogo-jogador-expectador ou obra literária-leitor. O estudioso afirma que todo espetáculo tem estrutura de jogo porque é um mundo fechado em si mesmo, porém, é aberto para o lado do espectador e “somente nele é que ganha e seu real significado” (GADAMER, 1999, p. 186), o significado de espetáculo em si. Assim, o fato de a arte literária ser uma representação imprime-lhe um sentido intimamente vinculado ao leitor, ou

seja, àquele que assiste ao espetáculo, embora esse leitor nem sempre seja o leitor historicamente real. Estes já são fatores que dizem respeito à estética da recepção, cujos pressupostos não são de extrema relevância neste estudo, portanto, não serão abordados.

A fim de finalizar esse prelúdio teórico, torna-se importante concentrar-se em algumas noções definidas pelos formalistas russos a fim de garantir-se o uso da terminologia adequada às análises aqui propostas. Sendo assim, procura-se definir então aquilo que o teórico russo Vitor Chklovski chamou de singularização. Em seu texto “A arte como procedimento”, o estudioso russo afirma que a arte é constituída não de simples imagens prosaicas e sem especificidade, mas de imagens enredadas num processo de singularização em que o trabalho artístico dá novos contornos a esta imagem causando um efeito de estranhamento. Uma imagem singular seria, portanto, aquela construção que passa por um processo de depuração estética, promovendo uma percepção particular do objeto imagético para, enfim, torná-lo artístico.

Outro termo formal de extrema relevância diz respeito à intrincada relação entre temática e estrutura da obra de arte. Na tentativa de vincular as duas coisas de forma definitiva, Boris Eikhenbaum (1971, p. 22) determina o conceito de trama. Pra ele, a forma como a obra literária é construída fundamenta sua temática porque dentro da organização formal do texto literário tudo tem sua função, até mesmo os pontos de indeterminação ou vazios textuais observados pela estética da recepção (ISER, 1999).

Um terceiro e último termo relaciona-se aos mencionados acima e é fundamental para a compreensão terminológica deste estudo: a construção, termo analisado por Tynianov em seu ensaio “A noção de construção”. Nele, o autor russo afirma que a construção de um texto literário deve ser entendida como uma integração dinâmica e não como uma unidade simétrica e fechada. O mesmo estudioso entende que a percepção da construção de uma obra deve levar em conta seu próprio desenvolvimento, pois “seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade ou de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração” (TYNIA NOV, 1971, p. 102).

Delimitada a terminologia teórica a ser utilizada, seguem-se algumas observações acerca do mito e da teoria do romance contemporâneo e suas peculiaridades visando a um entendimento mais estrutural do referido romance de Saramago, além de auxiliar a vinculação deste com elementos particularmente ligados ao mito da descida aos infernos.

A fim de se estabelecer um sistema estruturado de análise para *Todos os nomes*, torna-se importante delimitar as noções de mito, romance e suas possíveis relações. Padronizadas as noções, convém retomar as imagens mitológicas da descida ao inferno do herói clássico, e por fim, estabelecer as relações deste com a construção do romance de José Saramago.

2 O mito como linguagem

Para Ernst Cassirer, como para inúmeros estudiosos humanistas, a manifestação de uma cultura dá-se fundamentalmente através da linguagem. Levando em consideração que – num sentido mais generalista – a linguagem é a forma externa do pensamento, como afirmou Cassirer, tem-se a noção terminológica de mitologia subordinada a de linguagem: “Mitologia, no sentido mais elevado da palavra, significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento”. (CASSIRER, 2000, p. 19).

A relação entre mito e linguagem é defendida por outros tantos estudiosos do mito como Mircea Eliade que afirma que o mito: “conta uma história sagrada, narra um fato importante ocorrido no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos” (ELIADE, 2000, p. 11). Gilbert Durand (2001), por sua vez, entende o mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, um tema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a organizar-se em narrativa”. Por fim, Pierre Brunel (1998) estabelece duas funções do mito ligadas à linguagem: 1) o ato de contar; 2) o ato de explicar.

Enfim, se a estrutura mítica está atrelada à linguagem para representar ou explicar a realidade, a literatura, enquanto estética, também representa e tenta por meio dela se aproximar da realidade, portanto é possível conceber relações interessantes entre a literatura e o mito, pois, como já propunha Nietzsche: “Só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente” (NIETZSCHE, 1992, p. 47). Em outras palavras, se a literatura tem como substrato (matéria-prima, elemento primordial) a linguagem e esta se relaciona com o mito de forma tão indissolúvel, logo, a literatura vai possuir como elemento fundamental o mito. Dessa forma, podemos legitimar a possibilidade de uma leitura de *Todos os nomes*, de José Saramago, nessa perspectiva.

3. A descida aos infernos

Não é necessário muito esmero na atividade de pesquisa em dicionários e manuais de mitologia grega, para encontrarmos um consistente histórico do mito da descida aos infernos dos heróis clássicos. Sabe-se de pronto que a descida ao Hades somente é realizada por aquele homem que possui características moralmente ou hereditariamente superiores aos homens comuns. Dentre estes nobres heróis, três são os mais conhecidos: Ulisses, Heracles e Orfeu.

Ulisses foi um dos mais proeminentes guerreiros gregos na batalha contra Tróia,

descrita na *Ilíada*. Na segunda epopeia de Homero, a narrativa centra-se nas aventuras deste herói tentando regressar ao lar, numa empreitada repleta de aventuras e desditas. No canto XI da *Odisseia*, Ulisses toma contato com o reino dos mortos depois de ser aconselhado por Circe, a deusa feiticeira, a buscar Tirésias no Hades para saber de seu futuro, ou seja, de seu regresso à Ítaca. Ulisses, então, dirige-se a um determinado local no litoral helênico onde, segundo Salvatore D’Onofrio “os antigos imaginavam estar localizado o mundo infernal” (D’ONOFRIO, 1997, p. 50). Chegando ao lugar adequado, Ulisses imola um carneiro e uma ovelha num fosso, para que a partir deste ritual de sacrifício, as almas dos mortos apareçam. Ali, então, o guerreiro pode falar com sua mãe Anticleia e ouvir as desventuras finais que levam à morte os heróis gregos Aquiles, Agamêmnon e outros conhecidos. Ao encontrar o cego adivinho, Ulisses descobre como será o seu regresso e é aconselhado por ele a como deverá se comportar para expulsar os pretendentes de Penélope de sua casa. Ulisses resolve voltar ao seu navio quando, após obter todas as informações de Tirésias, assusta-se com a multidão de almas que gritavam em todo o Hades.

Por sua vez, a história de Hércules nos infernos é diferente. Odiado pela deusa Hera desde o seu nascimento (afinal, ele era filho de Zeus com Alcmena), a esposa ciumenta do rei do Olimpo tramou inúmeras peripécias para complicar a vida do herói desde que ouviu Zeus dizer que aquele seu filho reinaria em Argos. Um destes obstáculos criados por Hera para atrapalhar Hércules foi deixá-lo por 10 meses na barriga da mãe, enquanto seu primo Euristeu nascia mais cedo, tendo ficado apenas 7 meses no útero de sua mãe. Mais tarde, Hércules seria obrigado a desempenhar 12 trabalhos ditados por Euristeu, sob orientação de Hera. Um destes trabalhos dizia respeito a descer aos infernos para trazer de lá o cão Cérbero. O herói não se intimida e vai ao reino dos mortos pedir ao Hades que lhe deixasse levar o cão. O dicionário de Pierre Grimal conta em resumo o restante da aventura:

[...] o deus consentiu, na condição de que ele dominasse o animal sem recorrer às suas armas habituais. [...] o herói ataca Cérbero, agarra-lhe o pescoço com as mãos e, ainda que a cauda do cão, que terminava em forma de dardo, como o escorpião, lhe tenha dado várias picadas, não soltou a presa antes de Cérbero ter ficado domado. (GRIMAL, 1997, p. 264).

A última referência à descida de heróis humanos aos infernos fica por conta de Orfeu. Justamente por ter descido aos infernos, alguns relacionam a etimologia de seu nome ao termo *orphnós*, ‘obscuro’. Orfeu é um semi-deus por que é filho de Calíope – uma das nove musas – com o rei Eagro. Por conta dessa ascendência materna, está sempre

atrelado à música, ao som da lira e da cítara. Apaixona-se por Eurídice e casa-se com ela. Certa vez, tentando escapar das investidas de um homem que tentava violá-la, Eurídice pisou numa serpente que a picou, causando-lhe a morte. Junito de Souza Brandão conta o mito a partir daí:

Inconformado com a perda da esposa, o grande vate resolveu descer às trevas do Hades para trazê-la de volta.[...] Comovidos com tamanha prova de amor, Plutão e Perséfone concordaram em devolver-lhe a esposa. Impuseram-lhe, todavia, uma condição extremamente difícil: ele seguiria à frente e ela lhe acompanharia os passos, mas enquanto caminhassem pelas trevas infernais, ouvisse o que ouvisse, pensasse o que pensasse, Orfeu não poderia olhar para trás, enquanto o casal não transpusesse os limites do império das sombras. O poeta aceitou a imposição e estava quase alcançando a luz, quando uma terrível dúvida lhe assaltou o espírito: e se não estivesse atrás dele a sua amada? E se os deuses do Hades o tivessem enganado? Mordido pela impaciência, pela incerteza, pela saudade, pela “carência” [...] o cantor olhou para trás, transgredindo a ordem dos soberanos das trevas. Ao voltar-se viu Eurídice, que se esvaiu para sempre numa sombra, “morrendo pela segunda vez”. Ainda tentou regressar, mas o barqueiro Caronte não mais o permitiu. (BRANDÃO, 2001, p. 142).

Enfim, os três exemplos clássicos da descida aos infernos instigam alguns questionamentos de ordem simbólica que devem ser expostos: por que a necessidade de se descer aos infernos? Qual a verdadeira carga simbólica do inferno? Por que só os grandes homens descem aos infernos? O que eles procuram, afinal? O inferno neste sentido clássico é a região obscura onde estão os homens que já sofreram seus destinos. Não há qualquer distinção maniqueísta entre o céu como bem e o inferno como mal. A única distinção possível neste conceito de inferno é entre a claridade da vida e a escuridão da morte, ou seja, o inferno é obscuro e temível porque é lá onde termina tudo, onde a vida não tem vez, onde não há esperança.

Neste sentido, o inferno seria, assim como a morte é a resolução última da vida, o local onde o homem encontra as respostas para o sentido de sua trágica vida. No Hades, os homens entendem por completo o segredo de suas existências, de todo o seu trajeto no mundo. Descer aos infernos, para o homem que ainda é vivo, representa essa busca incessante de conhecimento, de sentido para o estar no mundo. Ulisses vai às trevas em busca das verdades que Tirésias possui sobre sua vida e seu destino; Hércules desce ao Hades para cumprir a tarefa e reconhecer-se como homem capaz de vencer desafios, vai em

busca também da imortalidade, presente que Apolo promete ao herói quando ele regressasse do Hades com a tarefa cumprida. O que era apenas um desafio instituído passa a ser a grande busca de sua vida, pois se ele conseguisse realizar a prova, encontraria o segredo da vida e da morte, da existência, tornando-se um deus, como de fato se tornou. Já Orfeu vai em busca de si mesmo, já que considera Eurídice uma outra metade sua, vai tentar (re)encontrar-se e juntar-se novamente, pois com a morte de sua esposa o cantor se destituiu de sua essência e não enxergava a si mesmo completamente. É por isso que não poupa esforços e nem teme qualquer azar quando resolve buscar sua amada.

Esse sentido simbólico da descida ao Hades será o objetivo central da análise proposta para o herói José de *Todos os Nomes*. Antes disso, é importante disponibilizar alguns conceitos da teoria do romance que serão utilizados no estudo.

4. A teoria do romance: conceitos importantes

O romance é o grande gênero literário da modernidade já que desde o século XIX as artes literárias abraçam a estrutura literária romanesca e promovem uma proliferação de recursos formais e novas tecnologias narrativas para consolidar este que é um gênero misto, plural e aberto. Moisés aponta estruturas básicas em uma narrativa para que esta se constitua em romance. Em síntese, o estudioso brasileiro afirma que o romance caracteriza-se por uma “pluralidade da ação” engendrada por uma “pluralidade de conflitos”. Em relação ao espaço, a “pluralidade geográfica” é o termo utilizado por Moisés para definir este aspecto da narrativa. Esse caráter diverso se justifica nas situações conflituosas criadas dentro do romance.

Para Moisés, o tempo no romance é “o ingrediente mais complexo e o mais relevante, de certo modo, tudo no romance forceja por transformar-se em tempo [...] mais do que escrever uma história, mostrar cenários, criar personagens, o objetivo do romancista consistiria na criação do tempo, ou na sua fixação” (MOISÉS, 1997, p. 452-3). Os dois tipos principais de tempo do romance, para este autor são o histórico (cronológico) e o psicológico (ou metafísico). Quanto às personagens, Moisés impõe que existam no mínimo dois em cada romance, pois do contrário, o conflito não se estrutura. Apesar de ser uma visão simplista e de certo modo ultrapassada, é importante iniciar o estudo de teoria do romance partindo de elementos básicos para em seguida aprofundar-se em aspectos mais complexos.

Bakhtin enxerga o romance como um gênero híbrido, proposição que será defendida também por Júlio Cortázar que caracteriza o romance como “profundamente imoral dentro da escala de valores acadêmicos” (CORTÁZAR, 1993, p. 68). Sobre o

hibridismo do romance, o escritor argentino afirma que “o romance supera todo o concebível em matéria de parasitismo, simbiose, roubo com agressão e imposição de sua personalidade. Poliédrico, amorfo [...], magnífico de coragem e sem preconceito, leva seu avanço até nossa condição, até nosso sentido”. (CORTÁZAR, 1993, p. 68).

O mesmo Mikhail Bakhtin volta a encabeçar a discussão da teoria do romance quando trata dos romances de Dostoiévski. Nesta análise do romancista russo, o teórico encontra uma característica formal fundamental em todo romance contemporâneo: a polifonia. Técnica criada por Dostoiévski, segundo Bakhtin, a polifonia é “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis [...] que aqui se combinam numa unidade de acontecimento” (BAKHTIN, 1997, p. 4). Em outros termos, a técnica polifônica é uma forma de singularização que estrutura toda a trama do romance e permite o dialogismo dentro do discurso dos próprios personagens e narradores.

Se na visão bakhtiniana Dostoiévski é o responsável pelas principais formas de construção do romance tal como o conhecemos hoje, para o teórico Anatol Rosenfeld esta fileira deve ser engrossada por Franz Kafka. Em seu artigo “Kafka e o romance moderno”, Rosenfeld entende o romance moderno como gênero vinculado a estruturas formais de composição criadas por Kafka em suas narrativas, ou seja, boa parte das estruturas composicionais utilizadas pelos romancistas contemporâneos foram introduzidas por romances kafkanianos. Os aspectos mais evidentes desta “dívida” do romance com Kafka dizem respeito ao herói (construção do personagem), à representação do espaço, do mundo e da realidade (a mimesis) e a mudança drástica da posição do narrador dentro da trama.

O herói do romance foi um dos pontos da estrutura romanesca mais relevantes nas obras de Kafka. Aliás, é a partir de Kafka que o conceito de herói começa a ser relativizado e substituído por outros termos na teoria literária. O herói dos romances anteriores a Kafka prezavam pelo termo herói em inúmeros aspectos: o personagem era o centro da narrativa, era o responsável pela maioria das ações da trama e possui uma postura moral rígida e bem delimitada, além de ter geralmente uma contrapartida como antagonista, uma espécie de anti-herói de ações e caráter questionáveis.

A desconstrução do herói em Kafka dá-se numa perspectiva extremamente moderna: o herói não é mais um nobre cavaleiro de boa reputação, detentor de todo o comando das ações e reações da trama, mas sim, um homem individualizado pelo mundo moderno que não representa senão ele mesmo em sua mísera condição humana. Rosenfeld explica: “Nenhum “herói”, por mais típico e medíocre que seja, pode realmente ser representante dos processos anônimos de nossa imensa engrenagem atual”. (ROSENFELD, 1994, p. 45).

O segundo aspecto estrutural do romance contemporâneo que se relaciona com a composição kafkaniana é a representação do mundo. Na ficção do escritor tcheco, o mundo

já não se mostra nitidamente como em obras anteriores. A construção de espaço, trama, personagens, ação e narrador não esclarece quase nada de nenhum destes fatores, ou seja, o perfil da personagem não explica quem ela é ou qual o seu conflito, o narrador já não detém todas as informações necessárias para a resolução dos problemas da trama, o espaço e o tempo descritos não auxiliam na interpretação dos fatos, ao contrário, confunde e esconde as chaves dos desvelamentos ficcionais. Em suma, Rosenfeld dá claras evidências de como a mimesis é realizada em Kafka, e, por consequência, no romance contemporâneo:

Kafka estrutura seus romances para fazer-nos viver e realmente experimentar a opacidade estranheza do nosso mundo. Ele poderia simplesmente falar sobre isso, repetindo o que muitas vezes foi dito no romance anterior: o mundo é impenetrável, o mundo é escuro, imperscrutável. Entretanto Kafka é o primeiro a fazer-nos viver com tamanha intensidade com ele, com os seus heróis, este mundo enigmático. (ROSENFELD, 1994, p. 51).

A terceira e última estrutura analisada por Rosenfeld é o narrador. O narrador onisciente é rechaçado por Kafka que inventa uma nova concepção de voz narrativa completamente distinta de todas as anteriores. Para efeitos pragmáticos, convencionou-se chamar este novo narrador de “falsa 3ª pessoa”. Este conceito foi retirado de obra teórica de Autran Dourado (2000, p. 24) que faz uso deste termo para elucidar a estrutura narrativa construída em seus romances. Esta falsa 3ª pessoa narra a trama numa suposta posição de imparcialidade que lembra a onisciência, porém, a estrutura do romance projeta o herói na figura abstrata do narrador, e daí o narrador limita seu horizonte ao foco parcial do personagem. Como afirma Rosenfeld: “Uma vez que não há mais a visão ampla de um narrador onisciente, visto tudo ser projetado a partir do foco do herói, de visão muito limitada, decorre que o campo de visão se fecha.” (ROSENFELD, 1994, p. 52).

Os três elementos estruturais expostos aqui serão de enorme valia no momento de análise de *Todos os nomes* porque encaixam-se com propriedade na estrutura mítica do romance, ou seja, estes componentes típicos do romance contemporâneo auxiliam na adaptação dos elementos míticos ao romance de Saramago.

5 A descida aos infernos de José

A polifonia do romance *Todos os nomes* é a principal técnica responsável pelo

diálogo possível com a tradição clássica dos mitos. Em vários momentos da narrativa a polifonia torna-se expressiva e fundamental para a construção da trama e para a singularização do personagem e seus conflitos. Num destes momentos, José parece despersonalizar-se e mistura-se ao narrador em 3ª pessoa (a falsa 3ª pessoa de que trata Autran Dourado e Rosenfeld), e a partir desta construção narrativa não há como distinguir o que de fato é o narrador, ou o que é a fala de José ou o seu sonho, ou a sua culpa por estar infringindo regras profissionais da Conservatória:

Fechou os olhos e daí a pouco reentrou a sonolência, a mão que já mal retinha os verbetes descaiu sobre a colcha, ali estavam os retratos duma rapariga em diferentes idades, de menina a adolescente, abusivamente trazidos para aqui, ninguém tem o direito de apropriar-se de retratos que não lhe pertencam, [...] o sonho do Sr. José, mas deste não despertou, era agora outro, via-se a si mesmo limpando as impressões digitais que tinha deixado na escola [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 119-120).

O herói do romance é um típico herói moderno que ao ser individualizado em meio ao conflito do romance, porque representa toda uma mentalidade e um comportamento característicos do homem moderno, homem este que não possui grandes nobrezas nem grandes aspirações: ele é hostilizado e engolido pela velocidade e ferocidade do mundo em que habita:

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, embalados e melodiosos, esse nunca soaram aos ouvidos do auxiliar de escrita Sr. José. (SARAMAGO, 1997, p. 20).

As situações de conflito colocadas ao Sr. José fazem dele um personagem polivalente, dotado de várias facetas em suma, polifônico. O conflito entre manter-se obediente aos preceitos morais do mundo ou tentar buscar suas respostas ultrapassando limites morais e metafísicos é um traço marcante na personalidade do escritor: “[...] nesse 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, p. 119).

Mas alguma coisa na vida do herói deste romance nunca esteve no lugar correto. Era claro que, mais dia menos dia, José concentraria suas energias na busca pelo sentido de sua vida, ou o sentido do mundo:

Pessoas assim, como este Sr. José, em toda parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, moedas, medalhas, jarrões, [...] provavelmente fazem-no por algo a que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças, e sem ajuda divina, vão tentado por alguma ordem no mundo [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 23).

A busca de José começa quando ele encontra um nome de mulher entre os verbetes da coleção de famosos que sempre fazia. O nome não se referia a nenhuma das mulheres das fotos de sua coleção e, partindo desta possível coincidência ou acaso, José parte em busca desta mulher, (assim como Orfeu vai em busca de Eurídice) como se ao encontrá-la todo o seu mundo fizesse sentido.

A descida aos infernos de José propriamente dita ocorre quando o herói confirma que o verbe de da mulher procurada já não se encontra nas estantes dos vivos. Determinado a seguir seu intento adiante, José compra barbante para servir de “Fio de Ariadne” para não se perder no mundo dos mortos arquivados na Conservatória: “[...] 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 lhe fará as vezes, e que reconduzirá ao mundo dos vivos aquele que, neste momento, se prepara para entrar no reino dos mortos”. (Saramago, 1997, p.165). O mundo dos mortos, referido explicitamente pelo narrador vai trazer a José os seus velhos medos infantis. É, pois, o momento da resolução psicológica de José, é o momento de transformar-se em homem de fato:

Medo, o que se chama medo, o Sr. José não o teve até o 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, de repente, antes mesmo de ter tempo de os examinar, deixou de ser o Sr. José auxiliar de escrita da Conservatória Geral do Registro 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 [...]. (SARAMAGO, 1997, p. 174-5).

O medo deveria ser dominado para que José consiga seu intento e não acabe como Orfeu, deixando no Hades sua outra metade. Ele precisa ser forte como Hércules e encarar o terrível cão Cérbero a fim de legitimar sua força perante si mesmo e encontrar o sentido de sua vida. José consegue, enfim, manter o equilíbrio e vencer seu medo:

Rente à instável parede formada pelos processos, com muito cuidado para que não lhe viessem cair em cima, o Sr José, lentamente, foi-se levantando. A voz que lhe fizera aquele discurso dizia-lhe agora coisas como estas, 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, transpostas todo o tempo de um lado para o outro uma escuridão, e isso não te assusta, há bocado pouco faltou para que te pusesse aos gritos só porque imaginastes uns perigos, só porque te lembraste do pesadelo de quando eras pequeno, meu caro, tens de aprender a viver com a escuridão de fora como aprendeste a viver com a escuridão de dentro, agora levanta-te de uma vez, por favor, mete a lanterna no bolso que não te serve de nada, guarda os papéis já que fazes questão de os levar [...] agarra o cordel com firmeza, enrola-o a medida que fores avançando para que não te enrede nos pés, e agora ala, não sejas cobarde, que é o pior de tudo. (SARAMAGO, 1997, p. 177-8).

José vence o medo porque entende que vencê-lo é entender-se, é vencer a escuridão interior, a obscuridade do mundo só se diferencia da sua por um limite de pele, ou seja, o mundo é tão inexplicável quanto o próprio homem e por isso não faz sentido ter medo da escuridão da realidade exterior. José ultrapassa todos os seus limites como homem ao enfrentar a escuridão do arquivo dos mortos, pois, finalmente, desfaz-se de seus pesadelos de criança e amadurece. Ao final de sua viagem aos infernos, a imagem singular de José Saramago sugere uma despedida, os mortos se despedem do visitante aventureiro: “Durante todo o caminho até chegar, estranhamente, como se alguém lhes tivessem lançado de cima, foram caindo papéis e papéis sobre a cabeça do Sr. José, devagar, um outro, outro, como uma despedida.” (SARAMAGO, 1997, p. 178).

Conclusão

O mito da descida aos infernos representa o que há de mais intrínseco ao homem, seja ele clássico como Ulisses, Orfeu e Hércules ou moderno como o escrivão Sr. José de Todos os Nomes. O que todo homem procura enquanto explicação de sua vida e de seu mundo pode estar concentrado no mundo do Hades. José vai ao mundo dos mortos para buscar sua Eurídice, um nome desconhecido e aleatório como qualquer um da Conservatória, mas que toma um sentido completamente sagrado para o escrivão, a ponto de ter coragem de se aventurar em saquear escolas, invadir a Conservatória durante várias madrugadas, peregrinar por um gigantesco cemitério para encontrar sua resposta. Porém, diferentemente de Orfeu e assemelhando-se a Hércules, José vence o medo e resiste ao choro, ao grito, ao desespero de estar sozinho, e amadurece, resolve os fantasmas de sua infância, além de conseguir trazer o verbete da mulher desconhecida consigo. Como Ulisses, José consegue vislumbrar seu destino após a ida aos infernos e continua a busca de sua verdade.

Enfim, *Todos os nomes* é um romance que impressiona pela qualidade de construção textual, pela incrível estrutura polifônica que singulariza personagens e cenas relevantes, além de possibilitar um extenso diálogo com a tradição mítica clássica e legitimar uma relação entre a busca existencial do homem antigo e do homem moderno. Em suma, estar-se sempre desejando saber para quê afinal, existe o homem e o mundo em que ele vive.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – A teoria do romance*. São Paulo: Unesp/HUCITEC, 1998.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 2001. V. II.

BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 4. ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHKLOVSKI, V. “A arte como procedimento” in: Vários autores. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CORTAZAR, Júlio. “Situação do romance” in: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental – autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1997.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EIKHENBAUM, Boris. “A teoria do método formal” in: Vários autores. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2000.

GADAMER, H. G. *Verdade e método – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MARTINS, Adriana. “A crônica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance”. In: COLÓQUIO/letras: *José Saramago: o ano de 1998*. números 151/152, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROSENFELD, Anatol. *Letras e Leituras*. São Paulo: Ed. da Unicamp, Edusp, Perspectiva, 1994.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. Lisboa: Caminho, 1986.

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. *As intermitências das morte*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Caim*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

TYNIANOV, J. “A noção de construção” in: Vários autores. *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

Recebido em 3 de outubro de 2013.

Aceito em 20 de novembro 2013.

ÉMILE CARDOSO ANDRADE

Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Docente efetiva do Curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás (UEG – Formosa). E-mail: emilecardoso@yahoo.com.br.