

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

RENATA SANTANA

OS ESPAÇOS NARRATIVOS EM *TODOS OS NOMES*, DE JOSÉ SARAMAGO

MARINGÁ - PR

2014

RENATA SANTANA

OS ESPAÇOS NARRATIVOS EM *TODOS OS NOMES*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção para obtenção do grau de Mestre em Letras, na Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientação: Profa. Dra. Clarice Zamonaro Cortez.

MARINGÁ

AGRADECIMENTOS

À Deus, que me permitiu concluir mais esta etapa e por ter me dado forças nos momentos que eu parecia que não ia conseguir.

Aos meus pais Nilza e Roberto, que sempre me apoiaram em todos os instantes e que foram essenciais nessa jornada, sempre estão do meu lado me dando forças no que é preciso e nunca medem esforços por mim. São as pessoas que eu me espelho nessa vida.

À minha irmã Roberta, que com toda sua compreensão tem me ajudado e nunca deixou de confiar no meu trabalho.

À minha querida tia e madrinha Nilva e minha avó materna Zulmira que cuidam de mim como se eu fosse filha delas e que tanto torceram para concretização dessa pesquisa.

À minha professora de ensino médio Meire Freitas, que fez brotar em mim a paixão pela Leitura e Literatura desde cedo, sempre disposta a me ajudar sancionando minhas dúvidas.

Às minhas amigas e irmãs de coração Gabriela, Dayany e Vanessa que desde sempre me incentivaram.

À Professora Clarice que com sua extrema atenção e amizade me fez uma pesquisadora melhor, me ajudando em tudo que eu precisei tanto na pesquisa, como em assuntos que não dizem respeito a pós-graduação. Sua dedicação e apoio foram essenciais.

À Professora Sandra Ferreira, membro dessa Banca Examinadora e foi quem me apresentou *Todos os Nomes*, de José Saramago, sem ela a pesquisa não havia iniciado.

À Professora Luzia Toffalini, membro dessa Banca Examinadora, por me conceder materiais, por ser companheira e amiga sempre que solicitada além das contribuições prestadas ao enriquecimento deste trabalho.

À Capes, por me conceder apoio financeiro e incentivar a pesquisa.

RESUMO

A presente dissertação objetiva estudar a construção do espaço no romance *Todos os Nomes* (1997), de José Saramago. Os principais espaços desta obra são a Conservatória Geral do Registro Civil, o Cemitério Geral; a Escola e a Cidade são espaços secundários que serão investigados com todas as características que os envolvem, de modo a propiciar uma compreensão da influência que eles exercem no personagem e vice-versa, além da forte influência causada na obra. O referencial teórico utilizado para embasamento do nosso estudo prioriza autores que discutem a teoria do espaço na literatura. Alguns estudiosos que comparecem na pesquisa são: Dimas, Lins, Borges Filho, Bal, Bachelard, Lacey Hugh, entre outros. Em *Todos os Nomes* há espaços principais e secundários, nos quais o protagonista do romance age e se movimenta. Esses espaços (reais, imaginados e imaginários) apresentam contiguidade e imensidão reafirmando passo a passo os aspectos labirínticos e simbólicos construídos e presentes na obra. O presente estudo visa a contribuir com a fortuna crítica dos estudos sobre a obra monumental de José Saramago.

PALAVRAS-CHAVE: *Todos os Nomes*, José Saramago, Espaço, construção labiríntica.

ABSTRACT

The paper aims to study the construction of space in the novel *All the Names* (1997), by José Saramago. The main spaces of this work are the Geral Conservatory, the General Cemetery; School and City are secondary spaces that will be investigated with all the characters that evolve in order to provide an understanding of the influence they exert on the personage and that personage exert on this space, beyond the strong influence caused the novel. The theorist basis for the foundation of our study prioritizes authors who discuss the theory of space in literature. Some authors who attend the research are: Dimas, Lins Borges Filho, Bal, Bachelard, Hugh Lacey, and others. In *All Names* there are primary and secondary spaces, in which the protagonist of the novel acts and moves. These spaces (real, imagined and imaginary) have contiguity and immensity reaffirming the labyrinth and symbolic aspects present in this work. This study aims to contribute to the critical studies about the work of José Saramago.

KEY WORDS: *All the Names*, José Saramago, Space, labyrinthine building.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. Breves considerações sobre o autor e o romance	1
2. Estrutura da dissertação	2
1. SARAMAGO E A CRÍTICA	4
1.1 Personagens	11
1.2 Estilo	12
1.3 O narrador e o autor	14
2. INTRODUÇÃO AO ESPAÇO COMO CATEGORIA NARRATIVA	17
3. LEITURA DOS ESPAÇOS E PERSONAGENS EM <i>TODOS OS NOMES</i>	38
3.1 A questão do narrador	43
3.2 O Sr. José – personificação da solidão e da angústia	46
3.3 A simbologia da escada, do degrau e da casa	49
3.4 A morte	53
CONCLUSÃO	56
REFERÊNCIAS	59
BIBLIOGRAFIA DE APOIO	61

INTRODUÇÃO

1. Breves considerações sobre o autor e o romance.

A presente dissertação tem como principal objetivo estudar o espaço narrativo no romance *Todos os Nomes* (1997), de José Saramago.

Os romances de Saramago apresentam ficção e uma postura comprometida com o social, indicadores que auxiliam o leitor a percorrer os caminhos em direção a um dos mais célebres autores da língua portuguesa da contemporaneidade. Conquistou os dois prêmios mais importantes na carreira de um escritor, em 1995, o prêmio Camões e em 1998, O Nobel de Literatura.

Seus livros não se repetem¹, mesmo que a forma de narrar ou as preocupações presentes no texto sejam as mesmas, cada livro apresenta um assunto que nele se encerra. Seu estilo se refaz e reflete em cada um de seus romances, apesar das adaptações necessárias.

O romance *Todos os Nomes* foi escrito em 1997 e apresenta uma extraordinária aventura particular de um homem entediado. Conta a história do Sr. José – funcionário da Conservatória Geral do Registro Civil e protagonista do romance (o único nomeado no romance), um colecionador de verbetes de pessoas famosas. Em uma de suas buscas pelos ficheiros, conseguiu seis verbetes, porém, percebe que um deles era de uma pessoa sem fama, uma mulher desconhecida. O Sr. José fica intrigado com o verbete e decide sair à procura dessa mulher sem saber o porquê e sua finalidade e muito menos o que fazer quando a encontrasse. Passa a ter como *hobby* descobrir a vida dessa pessoa desconhecida e decide obter as informações. Dirige-se à casa de seus pais, de sua madrinha, na escola onde trabalhou e no endereço que viveu, porém, o máximo que consegue é ouvir um recado na caixa postal. Durante a busca, enfrenta medos do dia-a-dia, situações em que se obriga a mentir ao chefe para poder sair à procura da mulher desconhecida, chegando a fingir ser outra pessoa para encontrar as tão esperadas respostas. Sua investigação finaliza-se no último lugar de sua procura, o Cemitério Geral, quando descobre que a mulher desconhecida havia se suicidado.

O Sr. José dedicou toda sua vida ao trabalho na Conservatória Geral do Registro Civil, cujo prédio apresenta uma estrutura particular. A construção principal fica ao centro e,

¹ Esta informação é válida para os romances que antecedem os seus Ensaios. Tanto Ensaio sobre a Cegueira (1995) e Ensaio sobre a Lucidez (2004) é uma espécie de continuação.

ao seu redor, as casas onde moravam os trabalhadores, mais tarde desmanchadas para atender ao novo planejamento urbanístico municipal, tendo sido conservada apenas a casa do Sr. José. Solitário, sem família e quem lhe acolhesse, recebeu a permissão para morar na única residência da Conservatória, com a condição de não usar mais a chave que permitia acesso direto ao interior do prédio.

Outros elementos tradicionais do escritor estão presentes: o cachorro, a mulher forte, o personagem que se perde (metaforicamente ou não) e o cotidiano. Há também o fluxo de consciência, quando o Sr. José conversa com o teto de sua casa com a mesma naturalidade que falaria com amigos.

No estudo do espaço, a Conservatória Geral do Registro Civil e o Cemitério Geral configuram-se como espaços principais, cenários da maior parte do enredo. Os espaços secundários, a Escola e a Cidade, caracterizam ações e composições dos personagens, além do tema. A simbologia existente no romance mereceu também uma abordagem neste trabalho, além da ideia labiríntica que estes espaços percorridos pelo protagonista vão adquirindo e criando forma durante o desenrolar da narrativa.

O referencial teórico para embasamento da nossa abordagem priorizou o estudo sobre o espaço na literatura. Foram estudados e discutidos os pressupostos teóricos de vários autores como Antônio Dimas, Osman Lins, Borges Filho, Mieke Bal, Gaston Bachelard, Lacey Hugh, entre outros. A contribuição das teorias pesquisadas foi de fundamental importância à compreensão do espaço literário no romance e à leitura analítica do texto.

2. Estrutura da dissertação

A dissertação foi pensada e estruturada em três capítulos:

No primeiro capítulo intitulado **Saramago e a crítica**, apresentamos informações biográficas e críticas sobre o autor, produção literária, percurso de vida e sua produção literária geral. Foi elaborado um estudo dos principais elementos que compõem a obra do autor e de suas principais características, tais como a presença da religião, política, personagens tratados por perífrases, da mulher a ser destacada e ainda da questão aproximação/afastamento que o autor apresenta em relação à obra e suas várias críticas expostas em livros e entrevistas por ele concedidas.

No segundo capítulo, **Introdução ao espaço como categoria narrativa**, expusemos um estudo sobre o espaço enquanto categoria narrativa, abordando sua concepção. O ponto de

partida foram as ideias preliminares de Osman Lins (1976), que discutem as possibilidades de interpretação de espaço, além da relevância que esta categoria narrativa possui em um texto literário. O outro teórico estudado foi Gaston Bachelard (1989), imprescindível para o estudo interpretativo dos espaços e de seus componentes do texto saramaguiano, considerando que esse teórico examina o espaço além do campo físico, relacionando-o ao psicológico, ao espaço imaginado, às incitações que o espaço provoca no ser e a forma como compreendê-lo. Considerações imprescindíveis à compreensão de todos os espaços existentes em *Todos os Nomes*, que adquirem características além da compreensão do espaço físico. Do mesmo modo, as ideias teóricas de Mieke Bal (1990) foram de grande valia para o estudo sistemático do espaço, além de seus conceitos, que facilitaram e nos auxiliaram na leitura e aplicação de sua teoria ao texto em questão. Antonio Dimas (1987) como teórico precursor do espaço no Brasil também não poderia deixar de ser estudado, complementando com os pressupostos discutidos por Borges Filho (2007), Lacey Hugh (1972), entre outros importantes autores de extrema importância para a construção do capítulo.

No terceiro e último capítulo, que se intitula **Leitura dos espaços e personagens em *Todos os Nomes***, apresentamos a leitura analítica do espaço, aplicando os conceitos teóricos estudados no segundo capítulo.

O trabalho objetiva, finalmente, uma contribuição à fortuna crítica dos estudos sobre o romance de José Saramago.

1. SARAMAGO E A CRÍTICA

O espírito não vai a lado nenhum sem as pernas do corpo, e o corpo não seria capaz demover-se se lhe faltassem as asas do espírito.

(José Saramago)

José Saramago – escritor contemporâneo português do século XX – dispensava o rótulo de autor “pós-moderno” quando alguém lhe atribuía esse título. Segundo a crítica literária, ele era considerado por alguns, autor moderno, enquanto que por outros pós-moderno, inserindo-se “no que podemos chamar de modernidade tardia”, segundo CARREIRA (2002). Apesar disso, há tempos vem se discutindo sobre a questão do pós-modernismo e pós-modernidade para a representação na literatura, pois pelo fato de serem estudos recentes – final do século XX e o início do século XXI – há, poucas conclusões sobre o assunto, por isso a dificuldade das definições e características deste período, inclusive critérios satisfatórios de obras e autores. Dentre os teóricos que defendem esse período, um deles é o teórico francês Antoine Compagnon (2003). Para ele, “o pós-modernismo se generalizou em seguida, passando a designar todo o panorama contemporâneo estético e intelectual, marcado por incontestáveis transformações” (COMPAGNON, 2003, p. 104). O mesmo autor ainda complementa o sentido de seu discurso questionando a pós-modernidade quando reflete se o pós-modernismo “deu lugar a formas originais ou se apenas reciclou procedimentos antigos num contexto diferente” (COMPAGNON, 2003, p. 105). Assim, o autor analisa o pós-modernismo como algo que representa ruptura, voltando então ao que era moderno.

Conrado (2011) explica que

a modernidade, logo, marcou-se pela razão e pela ruptura, por fragmentações que Ernest Laclau (*apud* HALL, 2005) chama de ‘deslocamento’ – houve um centro deslocado e, em sua substituição, têm-se vários centros, não havendo “nenhum princípio articulador ou organizador único”, mas uma sociedade “descentrada”, “deslocada por forças fora de si mesma. (CONRADO, 2011, p. 122)

Além disso, os romances históricos, também se inserem nesse período, é a partir deles que alguns elementos comuns da narrativa começarão ser explicitados com certa frequência, rompendo com o paradigma comum dos romances anteriores.

Para o teórico Perry Anderson (2007):

Entre outros traços, o romance histórico reinventado para pós-modernos pode misturar livremente os tempos, combinando ou entretecendo passado e presente; exhibir o autor dentro da própria narrativa; adotar figuras históricas ilustres como personagens centrais, e não apenas secundárias; propor situações contrafactuais; disseminar anacronismos; multiplicar finais alternativos; traficar com apocalipses. (ANDERSON, 2007, p. 217)

É o que acontece com frequência nos romances de José Saramago, pois o autor deixa claro em algumas entrevistas concedidas que ele inseria-se em seus textos. Algumas das características defendidas em teoria, tais como a forma livre de escrita, a pontuação diferenciada, os temas tratados e a ruptura de estilo (mesmo não gostando da atribuição que lhe era dada), muitas evidências contribuem para considerarmos a sua obra pós-moderna. Isto ocorre devido à forma autêntica como escreve, a troca de pontos finais por vírgulas, aos estilos mesclados em um mesmo texto e, principalmente, da maneira como expõe seus personagens e os recria.

Além dessas características, Braga (1999) contesta também a realidade histórica e ressalta “o relacionamento entre História e ficção e a natureza problemática desse mesmo relacionamento” (BRAGA, 1999, p. 20), cujo tema é frequentemente discorrido em suas obras. Saramago também “percorrerá um não menos longo processo de desenvolvimento da capacidade ideológica e, agora, também literária, que o transformarão num dos expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesa.” (ARNAUT, 2008, p. 16-17). Ele mesmo já pontuara que “todo o romance é histórico, que tudo o que nele acontece só pode acontecer na História” (REIS, 1999, pág. 103). Em suas obras, sua ideologia sempre aparece nas entrelinhas, e o leitor disperso que desconhece os valores do autor, provavelmente não perceberia. Há um ciclo que se inicia em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e que se repete em *Todos os Nomes*, por exemplo, a sociedade burocrática da época é bastante criticada, há vários fatores políticos alvo de discussão não apenas na obra aqui colocada em pauta, mas em toda sua produção literária de uma forma geral. A ordem em que é descrita a Conservatória Geral do Registro Civil e essa mesma ordem que o Sr. José passou a ignorar e desconstruir agindo contra o sistema, é um claro exemplo da visão crítica constituída por Saramago.

A primeira linha de mesas, paralela ao balcão, é ocupada pelos oito auxiliares de escrita a quem compete atender o público. Atrás dela, igualmente centrada em relação ao eixo mediano que, partindo da porta, se

perde lá ao fundo, nos confins escuros do edifício, há uma linha de quatro mesas. Estas pertencem aos oficiais. A seguir a eles vêm-se os subchefes, e estes são dois. Finalmente, isolado, sozinho, como tinha de ser, o conservador, a quem chamam chefe no trato quotidiano. (SARAMAGO, 1997, p. 12)

Demonstra-se aqui a ordem com que a Conservatória Geral era disposta, desde a organização dos funcionários aos verbetes dos vivos e os mortos separados em prateleiras diferentes. O Sr. José como funcionário da Conservatória Geral e auxiliar de escrita, jamais poderia ultrapassar alguma ordem do chefe, desde não admitir atrasos, bem como não ter a permissão de utilizar a porta de comunicação que separava o local de trabalho de sua casa. Apesar dessas restrições, ele supera todos os limites, mesmo sentindo-se amedrontado, quando imagina que o Conservador pudesse descobrir alguma de suas peripécias. Porém, esse fator não é o suficiente para interromper sua busca pela mulher desconhecida e criticar o sistema.

Foi a partir dos anos 80 que Portugal começou a reconhecer de forma mais segura os romances que a crítica analisava, buscando inovações neles presentes e o novo estilo adotado. Nesse período, tem início uma liberdade de criação considerada uma característica própria do romance português da época. Flory *apud* Conrado (2011, p.118) explica que “O romance português contemporâneo [...] preocupa-se com a representação do mundo particular do indivíduo atual, em seus aspectos inusitados, fragmentados, angustiantes e plurais”. Nesse momento, haverá transformações no foco do romance privilegiando, principalmente, o discurso da personagem e a relação que ele tem consigo e com o mundo que o cerca; terá ainda o caos da vida do ser humano, ressaltando-se a incerteza e as questões existenciais do indivíduo contemporâneo em relação ao mundo, ao apontar a complexidade e a forma que esse indivíduo reage perante o ambiente que o cerca.

Esse romance representará o enigma da vida humana, trazendo um discurso carregado de valores e de ideologia, além da revisitação histórica, que funciona como um fio condutor das ações organizadas no romance.

Para Arnaut (2008):

Desse exercício interativo resultará, sem dúvida, a constatação de que, na recuperação-revisitação que faz do passado mais ou menos remoto, José Saramago utiliza três ingredientes fundamentais: as já mencionadas fontes históricas oficiais que, em termos englobantes, emolduram o romance e que, em termos mais restritos, escoram diversos episódios-acontecimentos

relatados; a capacidade imaginativa para preencher os muitos vazios históricos e para dar conta do “miúdo pormenor” (HCL, p. 19), que, afinal, interessa à história e à sua História; uma panóplia de fontes oficiosas que, por diversos motivos, têm sido conservadas na sombra. (ARNAUT, 2008, p. 32)

Assim, a história da língua é priorizada ao demonstrar seu conhecimento, ocorrendo uma forte implicação em refletir sobre as mudanças que ela sofreu com o passar dos anos e que “o interesse de José Saramago pelos mais variados aspectos da vida e da História traduz-se, ainda, numa enorme preocupação em expressar os seus pontos de vista sobre aspectos que marcaram um tempo bem recente” (ARNAUT, 2008, p. 38). A partir dessas mudanças, o autor conseguiu problematizar a relação entre ficção e história, levando os seus estudiosos a uma motivação para conhecer a visão histórica que Saramago tinha das coisas, contestando essa realidade.

Kleinsorge considera que “em seu estudo sobre o significado do pós-moderno, José Guilherme Merquior conclui que uma das principais interpretações correntes da arte pós-moderna, centrada na literatura, enfatiza a morte do autor” (KLEINSORGE, 1990, p.141.). Foucault também concordava com essa afirmação, ao registrar que a morte do autor acontecia exatamente no momento em que a obra era concluída. Apesar disso, Saramago não corrobora com esse discurso, pois a presença do autor é nítida em sua obra², suas ideias estão em seus romances, bem como sua ironia e memória. Ele não se afasta da história para narrar, inclusive em uma de suas entrevistas, declara que: “Nos meus livros ponho-me tão inteiro quanto posso. Quero que meu leitor saiba quem sou, sem significar que estou preocupado em dar a melhor imagem de mim” (SARAMAGO *apud* BRAGA, 1999, p. 33). Assim, em suas obras ele não se afasta do texto, tornando-o um relato impessoal e o leitor passa a ser alguém que ele fala ou dialoga, como pode ser evidenciado no trecho que segue “é curioso que se diga sempre pobre diabo e nunca se diga 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, p. 122). Além da ideologia do autor presente na obra – descrença na entidade divina – o narrador chama a atenção, ao convidar o leitor para que fique atento ao que está sendo exposto.

² Posteriormente esta questão será retomada e discutida neste trabalho.

O romance para a literatura contemporânea possuía uma vasta repercussão cultural, era o responsável por moldar determinados discursos em que a problemática humana e os conflitos do ser faziam-se presentes para explicar a popularidade adquirida e delinear o caráter do homem da época que perdura até os dias de hoje.

No século XX, esse mesmo romance irá passar por várias transformações estruturais e temáticas, ao se deparar com uma crise de conceitos, abordagens e ponto de vista, apresentando uma negação a representação fiel da realidade que pode ser observada na retratação de tempo e espaço, pois “trata-se antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (ROSENFELD, 1969, p. 79). Depreende-se que tais alterações irão subsidiar a análise para um olhar mais aprofundado dos aspectos narrativos. Conrado explica que “A questão do tempo nessa arte identifica-se com a noção aplicada à vida humana: cada momento é acompanhado de outros momentos; a consciência humana traz em seu tempo presente elementos do passado e perspectivas do futuro” (CONRADO, 2011, p. 60).

Para Saramago, essa questão de tempo também não está clara, o autor comenta em entrevista que:

A verdade é que se nos perguntarmos o que é o tempo, até agora ninguém conseguiu dar uma definição convencional, universal, do que seja o tempo. Ninguém sabe o tempo. Ainda hoje, conversando com um amigo, Horácio Costa, ele me falava nos ciclos astecas. Para os astecas, o tempo é circular. Tem ciclo de 52 anos. Então, em vez daquilo que parece a nós ter uma única dimensão que se projeta, não se sabe para onde, mas é por assim dizer em linha reta, para os astecas o tempo é circular. E brevíssimo como se vê. Isso causa umas certas vertigens, mas podemos dizer que é tão legítima como uma concepção de tempo em linha reta como uma outra concepção do tempo circular. E até poderíamos imaginar que o tempo é circular e dura um minuto ou dura um segundo. (BRAGA *apud* SARAMAGO, 1999, p. 19)

Quando questionado por Carlos Reis (1998) sobre o tempo que consta no romance, tanto linear, quanto labiríntico, Saramago assevera que este tempo “é linear e labiríntico no mesmo sentido (...) dar essa sensação de linearidade, mas ao mesmo tempo encontrar nela essa espécie de turbilhão interno que é, pela sua própria definição, labiríntico”. (REIS, 1999, p. 101).

Em *Todos os Nomes*, esse tempo também não é apontado de forma específica, que permita ao leitor saber o momento que a ação ocorre, nem marca específica que possa identificar a narrativa cronologicamente - característica essa que irá permear a maioria dos romances saramaguianos - o que de certa forma realmente não altera a forma de sua obra, nem

o esclarecimento dos fatos que lá estão consolidados, sendo a narrativa totalmente compreensível. O aspecto do labirinto também está presente em sua narrativa, seja como ele próprio pontuou relacionando a questão do tempo, seja como simbologia do espaço percorrido pela personagem ou explicitando o labirinto interior, ressaltando assim as questões metafísicas que permeiam o ser humano.

Maria Alzira Seixo (1987) analisa o romance português do fim do século XX, definindo-o como “forma complexa” em seu importante estudo de várias obras portuguesas do período, incluindo José Saramago. Ressalta que na obra de Saramago o conhecimento de fatos passados será responsável por constituir o discurso da História, porém com nítido olhar do presente. A pesquisadora explica que Saramago

Ele consegue, de modo ímpar na nossa actual ficção, que o seu discurso romanescos seja atravessado pela História, produzindo um tipo de linguagem onde o passado objectual se contamina pelo presente crítico e perspectivante, utilizando já deste modo um processo de autonomia pela sinalização textual que pratica no discurso romanescos (SEIXO, 1987, p. 23)

Nesse sentido, Saramago utiliza o passado também com a intenção de refletir o presente a partir de uma perspectiva textual do discurso da História, constituindo-se um aspecto inovador quando o assunto são os romances de Portugal. O país passava por várias transformações sociais e o escritor tem plena consciência disso, “teme que [...] seu país ainda viva de reminiscências de um passado de grandes feitos para contar possa torna-la vulnerável, a ponto de não ativar a memória coletiva, em risco de se esquecer [...] de sua História” (BRAGA, 1999, p. 22).

Conrado (2011), ao citar Seixo (1987) em seu estudo sobre o romance do século XX, complementa que “o olhar voltado a outrem e à própria condição ficcional marcam uma postura inovadora e diversificada na literatura lusitana do fim do século XX” (CONRADO, 2011, p. 114). Assim, o romance se altera na estrutura dos elementos que irão ser responsáveis por constituir a narrativa, nos temas utilizados nas obras ficcionais e finalmente no discurso literário que o envolve.

Na obra de Saramago podem ser encontradas várias metáforas e adjetivos para dizer e criticar aquilo que objetivava. Em uma de suas inúmeras entrevistas, declarou que “se não tenho uma razão para escrever um livro, não o escrevo” (REIS, 1998, p. 30), justificando que as questões que gostaria de expor não se faziam senão através de suas ficções, essas, seriam

um retrato das questões que achava serem pertinentes e debatidas. Alguns temas são recorrentemente tratados em seus romances, tais como: ateísmo, comunismo, Portugal *versus* Europa, o progresso da razão humana e moderna, pessimismo, inquietação e condição do ser humano, política, amor, morte, dentre tantos outros.

Em certos momentos, Saramago também contextualiza seus personagens com os de outros romances, principalmente, quando trata dessa questão das identidades através de perífrases, ou apenas pelo primeiro nome e quando não, somente pela letra inicial, como em *História do Cerco de Lisboa*, o que dá ao autor autonomia de um discurso pessoal.

Ele comentou em uma de suas entrevistas que, quando vinha ao Brasil, descendo no avião em Brasília, teve a ideia de *Todos os Nomes*:

Nada disso é definido, aparece como ideias vagas que passam, e algumas delas foram para mim tão claras, ou pelo menos tão insinuantes, que me permitiram dizer: “Isto significa qualquer coisa” (...) Todos os Nomes, por exemplo, foi bastante complicado e provavelmente não existiria se não tivesse coincidido com a procura dos dados da vida e da morte do meu irmão [Francisco de Sousa]. Eu queria saber as circunstâncias da breve vida desse meu irmão, tem que ver com um livro para o qual tenho já muito material recolhido, que é uma autobiografia... (SARAMAGO, 1997)

Nessa passagem, têm-se uma noção de várias partes que o Sr. José – personagem principal – se identifica com o autor da obra, começando pelo homônimo do próprio autor e seguindo até os diários utilizados pelo protagonista, relacionados diretamente com os *Cadernos de Lanzarote*, utilizados também pelo autor.

O tema da solidão, da busca do eu, da identidade e da problematização humana são recorrentes na obra de José Saramago. Temática que se identifica com o romance português, de acordo com Conrado, que “considera haver dois grandes conflitos humanos, a saber, o reconhecimento pelo homem de outrem e o conhecimento de si mesmo (desse homem) pelo olhar do outro” (CONRADO, 2011, p. 60). Assim, a percepção que temos é a de que o relacionamento do ser humano consigo mesmo implica em reflexões profundas sobre as relações humanas, filosóficas, existenciais e metafísicas, muitas vezes, reveladas nos discursos de seus personagens.

1.1. Personagens

Sobre as personagens retratadas pelo autor, Saramago explica que “elas não nascem feitas, vão se fazendo, às vezes morrem, mas a maior parte delas continua viva”. (BRAGA,

1999, p. 34). Em muitas de suas obras a mulher passa a ser a personagem principal, ou pelo menos um dos personagens que mais ganham destaques e força na trama, inserindo os homens como personagens secundários. Dentre essas mulheres, se destaca a personagem Blimunda de *Memorial do Convento* (1989), afinal ela tem o poder de ver o interior das pessoas, inclusive o voo da Passarola, que se torna metáfora de liberdade no romance. Além disso, mesmo sem ter nenhum conhecimento de Baltazar e de sua vida, ainda assim decide levá-lo para casa, explicitando sua independência em relação a ele e a não dominação do homem em relação à mulher – papel totalmente diferente daquele que a Rainha exerce – pois o seu papel principal é reproduzir para que a corte seja assumida pelo outro, que por sinal deveria ser do sexo masculino.

Em *A Jangada de Pedra* (1986), Joana Carda é a personagem feminina criada pelo autor, e é a única em meio a três homens. A mulher possui características fortes começando pelo seu nome, o qual tem o significado de “máquina que dilacera carnes” e “um tipo de máquina que desembaraça as fibras têxteis” porque durante o desenrolar da trama, ela se torna ícone de liberdade e de coragem sem se preocupar com a sociedade patriarcal da época.

Em *História do Cerco de Lisboa* (1989), temos o Homem e a Mulher, e em *Todos os Nomes*, temos a mulher desconhecida, além do protagonista que recebe um nome, porém este um nome comum ‘Sr. José’ e apenas o primeiro nome, que por sinal é o homônimo do próprio autor do romance. Saramago utiliza essa técnica com a intenção de universalizar o ser, abrangendo assim todas as pessoas, deixando de lhe atribuir características que os particulariza – o nome e o sobrenome.

Em *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), temos a mulher do médico que a única personagem que é capaz de enxergar em meio ao caos da cegueira branca que toma conta dos personagens do romance. A mulher do médico é a personagem que compreende, ajuda, que é prestativa e que em meio a tantas tribulações na camarata e nas cidades – principalmente quando vê a traição do seu esposo - ainda assim se sacrifica pela vida dos demais.

Em *Todos os Nomes* (1997), a narrativa gira em torno de uma desconhecida, pois o Sr. José passa o romance todo procurando por uma mulher que foi encontrada através de um verbete e não constava lá a nota de falecimento, pensando assim, na possibilidade de encontrá-la viva. Não se sabe por qual motivo estava fazendo isso, mas a verdade é que o funcionário da Conservatória Geral já estava deixando de ir trabalhar para procurar à mulher desconhecida, invadindo Instituições a busca de novas informações da vida dela. É devido a

essa busca, que o protagonista do romance acaba se encontrando e se humanizando. Em uma vida monótona, a metáfora pela busca do seu próprio eu então se realiza.

Os nomes atribuídos aos personagens são outro símbolo da obra de Saramago. Os personagens de suas obras são comuns, não fazem algo tão interessante para serem notadas. Eles são tratados por perífrases, deixando-os no anonimato. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, por exemplo, temos o médico, a mulher do médico, a rapariga de óculos escuros, o garoto estrábico, dentre outros, que deixa-nos tão cegos quanto os próprios personagens, permitindo ao leitor acompanhar a trajetória dos personagens, já que “ao assumirem que os nomes são desnecessários ao seu relacionamento no manicômio, as personagens deixam implícita a trajetória que terão de seguir, na descoberta dolorosa do eu e do outro” (CARREIRA, 2002, p. 04).

Coloca-se ainda em pauta uma ausência de identidades e que também pode ser interpretada como uma quebra das regras convencionais no que diz respeito à composição dos próprios personagens. Outro motivo que o autor pode fazer uso desse recurso, é que ele pode acabar “deixando a possibilidade de completa-lo ao longo da narrativa, ou seja, ao longo de suas transformações. A questão do nome, nessa perspectiva, assume uma dimensão ontológica” (BRAGA, 1999, p. 51), como se o próprio autor desejasse que o leitor descobrisse esse homem que está em processo de formação.

1.2. Estilo

Saramago evidencia em seus romances o seu estilo inovador e próprio de escrever, atribuindo mobilidade e originalidade a sua sintaxe que foge de todas as regras convencionais. Contrariamente ao que os escritores fazem – utilizam cada pontuação em seu devido lugar: travessão, vírgula, dois pontos, ponto final – o autor prefere colocar vírgulas ao invés dos outros sinais de pontuação para marcar o seu discurso, o que confere mobilidade e notoriedade de um discurso oral, ou seja: um discurso que é dito, falado e não apenas escrito, para que assim o leitor tenha a liberdade de entoar a narrativa da forma que quiser. A única marca de início de texto, é que o autor pontua letras maiúsculas para iniciar seu discurso.

Há quem ainda diga que o texto do autor é desprovido de qualquer pontuação, mas tal informação não corrobora aquilo que pode ser notado, pois ele inova a escrita através de sua pontuação diferenciada, mas não deixa de usá-la em nenhum instante. Segundo Ana Paula Arnaut, foi a partir do seu livro *Manual de Pintura e Caligrafia*, publicado no ano de 1977,

que a utilização de sua técnica de construção do discurso se iniciou. Saramago já havia comentado que foi a partir de *Levantado do Chão*, (1980) que ele criou outra forma de narrativa. Coutinho (2008) explica que o escritor “Já tinha escrito vinte e tal páginas, quando lhe surgiu esta nova maneira de contar e voltou atrás, reescrevendo tudo desde o princípio para uniformizar o estilo” (COUTINHO, 2008). Assim, ao ler um texto é fácil notar que tal discurso seja do autor.

Questionado sobre sua forma de escrever, Saramago explica que

o narrador oral não precisa de pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo [...] Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o carácter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões <<mínimas>> de certa música contemporânea. (SARAMAGO, 1995, p. 49)

Para ele, a vírgula e o ponto final são uma espécie de pausa, pois ao tecermos um discurso oral não paramos para dizer que aqui ou lá irão dois pontos, vírgula, travessão etc., apenas paramos de falar, respiramos, entoamos alguma indagação, ou ainda mostramos surpresas para determinadas ações e acontecimentos durante o texto, o que se fosse para transcrevermos colocaríamos então um ponto de exclamação, mas que na oralidade não acontece.

O autor ainda compara sua pontuação com uma estrada que não fora sinalizada, pois a partir do instante em que há essa ausência de sinalização, o motorista passaria a estar mais atento e a ter mais cuidado, evitando desta forma muitos desastres, e é assim que acontece com sua escrita, a vírgula e o ponto final em seu discurso não passam de sinais de pausa, “aqui o leitor faz uma pausa breve, aqui faz uma pausa mais longa” (REIS, 1999, p. 75).

Coutinho (2008) transcreve um discurso de Ana Paula Arnault, em que a autora faz um comentário, apontando os três ciclos que compõem a obra de José Saramago:

O primeiro ciclo caracterizado por marcas de «portugalidade intensa», directa ou indirectamente enraizado na realidade portuguesa, vai desde o *Manual Pintura e de Caligrafia* (1977) até *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) (...) onde o escritor deixa de usar de forma canónica a pontuação (...) Um segundo ciclo começa com *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e vai até *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), momento em que o escritor passa para temas mais universais e há uma maior aproximação ao cânone do português. Encontramos uma maior linearidade na exposição dos acontecimentos, a clareza passa por maior narrativa (...). O terceiro ciclo inicia-se em 2005 com a publicação de *As Intermitências da Morte*. E a

autora da obra José Saramago explica: «Romance em que o autor parece abandonar o tom e a cor cinzentos que caracterizavam os romances anteriores para adoptar tonalidades narrativas que chegam a despertar o sorriso aberto nos leitores. Além disso, verificamos uma maior aproximação ao que se diz ser a pontuação correcta.» (COUTINHO, 2008)

O seu discurso se realiza de uma forma descontraída, as palavras ligam-se umas às outras com uma fluidez que só a pontuação poderia produzir. Em *Diálogos com José Saramago*, em uma de suas declarações exemplifica com o conto “Os Amantes”, de Jorge de Sena, no qual o autor, ao descrever as sensações de duas pessoas que estão vivendo um romance, utiliza em uma coluna as sensações de um e em outra coluna as sensações de outro. Saramago comentou sobre a relação de simultaneidade existente no texto de Sena e que por sinal não houve, pois o leitor precisou ler primeiro uma coluna para depois ler a outra. Com esse discurso, ele justifica a utilização de uma pontuação diferente para provocar um discurso simultâneo, ou para falar tudo o que deseja, como se ele “não quisesse nem rupturas nem cortes e que o discurso pudesse ter uma fluidez tal que ocupasse todo o espaço narrativo. [...] aquilo que eu aspiro é [...] dizer tudo ao mesmo tempo” (REIS, 1998, p. 73). Retomando o exemplo do conto de Jorge de Sena, Saramago explicou que uniria as sensações do casal em uma só ao invés de fazê-lo em colunas distintas e separadas.

1.3. O narrador e o autor

Na obra de Saramago, o narrador possui uma voz muito forte. Quando algo vai ser contado, as questões básicas que permeiam o texto apresentam-se dependendo do objetivo que deseja mostrar e quais consequências assumir: “De que forma a fábula será narrada? De qual ângulo partir?”. Durante a escolha feita pelo narrador, é assumida também uma perspectiva diante do ponto de vista que a narrativa irá se constituir. Tais questões irão envolver o problema técnico da narrativa, visto que a posição do narrador acaba por ser o centro da técnica ficcional. É dessa entidade que o leitor se organiza para visualizar o efeito causado pelo modo de narrar. Ele é forte para intrigar e para explicar em seus romances, o que permite observar a autobiografia existente. Arnaud (2008) registra que

de fingimentos de verdade e de verdade de fingimento se fazem [...] as histórias. [...] Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, efeitos de estilo, exhibições, ginásticas de técnicas de narração – um livro é, acima de tudo, a expressão de uma parcela identificada da humanidade: o seu autor” (ARNAUT, 2008, p. 88).

Por trás de todo livro há o seu autor. Saramago já havia discutido em outros momentos que gostaria que seu leitor soubesse que ele ali estava sem afastar o autor do texto. Há diferença entre as vozes do autor e as do narrador dentro de uma narrativa, uma vez que o autor é o ser real e possui várias técnicas para contar aquilo que realmente deseja, enquanto que o narrador é uma entidade criada pelo autor, estabelecendo afastamento e aproximação entre autor-narrador. O autor é ouvido através da voz desse narrador e dos personagens criados por ele.

Os críticos afirmam que em muitos de seus romances há marcas nítidas da biografia de Saramago. Seja pelo período de transição de sua vida, seja através de seu estilo ou linguagem utilizada, deixando evidente que o autor revela aspectos de sua vida e personalidade na figura do narrador ou de seus personagens, por exemplo, quando lhes atribui determinadas funções que ele havia exercido no mundo real, como é o caso de Raimundo, personagem de *História do Cerco de Lisboa*, é apresentado como revisor, tradutor e autodidata no romance, revelando características e as mesmas profissões que Saramago exerceu durante sua vida.

Quando uma narrativa é constituída, explica Arrigucci (1998, p.11) depara-se com “o problema do tom e o problema do ponto de vista”. O problema do tom está ligado com a atitude que o narrador escolhido irá assumir perante aquilo que deseja contar ao leitor, visto que caso se tenha duas histórias semelhantes tudo depende do tom assumido, já que desta forma efeitos e sentidos diferentes são provocados em quem está lendo ou ouvindo. No caso da narrativa escrita o tom irônico inscrito pode dar ideias adversas. O problema do ponto de vista ou foco narrativo é relativo, depende do enfoque usado por esse narrador, o qual irá englobar a relação entre o narrador e o que será narrado.

A escolha do foco narrativo também envolve outros problemas, pois é a partir dele que implicações metafísicas, psicológicas e poéticas surgem. Quando se determina o ponto de vista pelo qual se narra, também se escolhem os valores transmitidos e a visão do mundo adquirida que estará empenhada no discurso, visto que esta escolha jamais será inocente e sem propósito, uma vez que ela está totalmente interligada com os demais aspectos que a narrativa propõe.

A escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional [...] Se eu escolher um narrador, ou uma voz narrativa, escolherei em geral também um ângulo, que pode ser mais livre ou mais condicionado pela primeira escolha. Se escolho um narrador em primeira pessoa que seja o

protagonista, tenho um ângulo central fixo. E isso cria uma série de consequências e dificuldades (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20-21).

Segundo Arrigucci (1998), a escolha do narrador é um aspecto fundamental em uma obra literária. A escolha desse narrador é ainda decisiva para a relação entre a técnica e a temática dentro da obra ficcional literária, pois é a partir desse olhar que a interpretação irá nos proporcionar enxergar as múltiplas faces de um determinado fato do romance. Em outras palavras, o romance nada mais tem que um narrador de acordo com o que o seu autor quer projetar e que o leitor será responsável pela sua decodificação. Para Adorno (2003, p. 56-57),

Contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.

Têm-se, então, a certeza de que tudo o que acontece no romance será revelado e manipulado pelo narrador. O que ele deseja mostrar será descrito minuciosamente, como se nos emprestasse seus olhos para entendermos o que deseja ocultar, revelar ou permanecer nas entrelinhas da fábula que o romance traz consigo. Outro fato importante no trecho acima apontando por Adorno (2003) é que todo discurso humano vem carregado de ideologia, porque traz consigo marcas passadas, vividas e com conteúdos ideológicos. No caso de Saramago, não é diferente, pois ele utiliza o romance metaforicamente para denunciar a política e a burocracia existentes no século XX. Em *Todos os Nomes*, a Conservatória é uma instituição controladora e está no poder, representando a sociedade burocrática pós-moderna da época, onde ainda existe uma hierarquia, desde a disposição dos funcionários à organização dos verbetes, fatos que corroboram na construção do ambiente descrito no texto, de acordo com a bagagem e as críticas que o autor deseja reproduzir e refletir no seu público leitor.

Depreende-se a ideia de que tudo o que acontece no romance será sempre manipulado pelo narrador. É como se ele nos emprestasse seus olhos para apreender aquilo que deseja ocultar ou ficar nas entrelinhas da fábula que o romance traz consigo.

No próximo capítulo serão discutidas as ideias teóricas sobre o espaço literário como categoria da narrativa.

2. INTRODUÇÃO AO ESPAÇO COMO CATEGORIA NARRATIVA

O espaço convida a ação e antes
da ação, a imaginação trabalha.
(Gaston Bachelard)

As narrativas estão presentes nas ações mínimas do dia-a-dia do ser humano e podem ser encontradas nas mais diversas situações, variando desde a narrativa simples que se realiza em conversas, até as narrativas historiográficas. A narrativa de cunho literário passou a ter uma grande importância e é estudada frequentemente por milhares de pessoas. Pensando nas categorias que o texto narrativo nos oferece, podemos citar o tempo, o espaço, a personagem, o foco narrativo, o narrador, a ação, sendo todas elas significativas para um melhor entendimento do leitor, quando este adentra no corpo do texto. No estudo que aqui segue, serão discutidas teorias que versam sobre o espaço na narrativa literária e sua importância.

O espaço possui uma grande relevância na compreensão de obras literárias e está situado em uma dimensão não apenas física, mas também psicológica e social, o que possibilita um caminho para a interpretação do texto. O espaço é, em termos gerais, o conjunto de situações vivenciadas pelos personagens que são capazes de situar o drama que eles vivem. De acordo com Reis e Lopes, trata-se de “uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS e LOPES, 1987, p. 129).

A partir do espaço, podemos afirmar que uma série de fatos se desencadeia e concorre para todo o desenrolar da narrativa. Bachelard postula que é nele que os personagens ganham vida, pois “O espaço convida à ação” (BACHELARD, 1989, p.31) e funciona como base para o restante da narrativa. Já segundo Lins (1976, p.65), “o espaço proporciona grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes”, mas, muitas vezes, esse estudo não ganha o estatuto que merece e acaba sendo abordado com pouca prioridade. Lins (1976) justifica que

De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação (LINS, 1976, p. 67)

Do mesmo modo, Bal (1990) apresenta um estudo sistemático dos aspectos que podem ser observados e analisados em uma narrativa literária, tal como acontecimento, ciclo narrativo, personagens, foco narrativo, tempo, lugar, cronologia, espaço, focalização, entre

outros pontos de extrema importância para a compreensão do texto. Seu estudo é organizado de forma extremamente estrutural e didática. Assim como Bachelard (1989), os conceitos de Mieke Bal podem ser aplicados em textos do gênero narrativo, romance, novela, conto, entre outros. Refere-se à distinção entre texto, fábula e história para subsidiar a compreensão da narrativa. O capítulo II, de sua autoria, intitulado *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* apresenta conceitos aprofundados sobre o estudo do espaço .

O espaço é considerado uma das categorias mais importantes, pois a partir dele pode ser mudado o foco da personagem, o desenrolar das ações e a narrativa se determina a partir do momento que apresenta sua ficção:

Durante este processo se vinculam os lugares a certos pontos de percepção. Estes lugares, contemplados em relação com sua percepção recebem o nome de espaço. O ponto de percepção pode ser um personagem, que se situam em um espaço. Ele observa e reage a ela (BAL 1990, p. 46, tradução nossa).³

Para Bal (1990, p. 47) há três sentidos com implicação especial na percepção do espaço: visão, audição e tato. Todos eles podem provocar a apresentação de um espaço na história, além de uma grande influência sobre as formas, as cores e os volumes. Esses elementos podem ser percebidos visualmente, sempre de uma perspectiva concreta, fato que contribui para o sentido espacial apresentado no texto. Há, segundo a autora, a intenção de mostrar que as descrições minuciosas com cores levam-nos, instantaneamente, à imaginação do lugar descrito. No que diz respeito ao som, explica que há uma contribuição em menor medida à apresentação do espaço e em relação ao tato, elucida que as percepções táteis raramente têm muito significado espacial por indicarem contiguidade.

Seguindo os conceitos de Bal (1990, p. 47, tradução livre), “A forma em que se ordenam os objetos em um espaço, a configuração dos objetos, podem também ter uma influência na percepção deste espaço ⁴”. Outros autores apontarão as mesmas questões

³ *Durante este proceso se vinculan los lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación com su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él.*³ (BAL, 1990, p. 46)

⁴ *La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de ese espacio.*

apresentadas pela estudiosa, de forma mais aprofundada ou não, que serão retomadas em outros momentos deste estudo.

Aguiar e Silva (1982) explica que o espaço é o local onde as ações dos personagens se realizam. Esclarece que o espaço é indispensável e se constitui em um elemento estrutural do mundo narrado, não se compondo apenas de personagens e eventos:

Um espaço físico e social que, ou marcadamente realista, ou predominantemente fantástico constitui o *ubi* em que se situam os agentes e em que se processa a sequência de eventos e os agentes uma relação funcional e semântica (ideológica, simbólica, mítica) necessária e, em muitos textos, extremamente relevante (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 570)

Sendo assim, podemos pensar no espaço físico enquanto cenário que irá fornecer subsídios para que a ação da personagem aconteça, englobando, nesse sentido, tanto o espaço interior quanto o espaço exterior, segundo o autor. O espaço social é aquele que designa as características econômicas, sociais, políticas que a personagem está situada e da qual a obra está configurada. Quanto ao espaço psicológico, podemos entender que este pressupõe uma narrativa não fixa, mas que pode estar presente e daqui a um minuto regressar ou ir adiante. É a zona interior das personagens que irá contar com a memória a qual, vez ou outra, demonstra não ser tão confiável assim, pois a história acaba criando um dinamismo amplo, deixando dúvidas relacionadas ao espaço imaginado e recordado. Pode ser que a memória e o pensamento do personagem se desloquem e o espaço mude com uma determinada frequência, constituindo um movimento aleatório de idas e vindas.

Aguiar e Silva (1982) explica que a descrição é outro elemento que o narrador utiliza para produzir os efeitos que deseja a “prosopografia”, que caracterizará tanto o espaço social, que não se pode dissociar da temporalidade histórica, como o espaço geográfico. Assim, “A topografia, em geral, representa nas suas conexões o espaço social e concebido como um fator que condiciona ou determina os estados e as ações das personagens”. (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 709).

Na figuração ou no retrato do espaço social e geográfico, segundo o estudioso, a descrição condiciona uma interação contínua, não informando apenas dados sobre as personagens, contextos e objetos, mas também contribuindo para tornar real, ou então para apontar o universo do fantástico, gerando assim significados simbólicos ou alegóricos que, de certa forma, se tornam indispensáveis para o entendimento dos personagens e de suas ações. Como acontece em muitas narrativas, as descrições são dotadas de conotações que formam

um espaço eufórico, trágico, disfórico, entre outros, tornando-o inseparável dos acontecimentos e das personagens. O espaço pode ser representado de várias formas a partir do momento que adquire características físicas, psíquicas ou ideológicas. Ele pode ser pensado através do abismo que a angústia proporciona, “como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo”. (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 710)

Exemplificamos com uma descrição de papel relevante do macro espaço (espaço sociológico), ou de um aglomerado populacional, rústico, urbano, ou de qualquer outro tipo de espaço que irá formar o retrato físico e psicológico dos personagens do romance em questão:

Alumiando o caminho com a lanterna na mão trémula, penetrou na caverna imensa da Conservatória e aproximou-se do ficheiro. Mais nervoso do que julgara antes, girava a cabeça a um lado e a outro como se desconfiasse de que estava a ser observado por milhares de olhos escondidos na escuridão dos corredores entre as estantes. (SARAMAGO, 1997, p. 25)

Um dos pioneiros na sistematização dos estudos do espaço no Brasil, Antonio Dimas (1987) ressalta a relação que o espaço estabelece com as demais instâncias da narrativa: “O espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto os outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo, estrutura etc. (...) ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante” (p. 5). Nesse sentido, compreendemos que os elementos espaciais concorrem para o desenvolvimento da ação, pelo lugar que os personagens ocupam.

Borges Filho (2007, p. 34) registra que “por analogia, pode-se afirmar que a armação do espaço na obra literária é igualmente importante para as ações da personagem e desempenha inúmeras funções dentro da narrativa”. O mesmo autor também aponta os procedimentos que devem ser observados na análise dessa categoria da narrativa:

Ao analisarmos um espaço qualquer, por exemplo, casa, navio, escola, etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. Continente, conteúdo e observador são partes integrantes de uma topoanálise, pois é a junção desses três elementos que forma o que se entende por espaço. (BORGES FILHO, 2007, p. 17)

Para o pesquisador, será a partir do espaço que a história se desenrola. Relaciona-se com os personagens por meio da percepção que estes têm do espaço e pelo modo como este é configurado em relação a eles. É a partir do sujeito, do modo como ele está inserido no mundo, que se pode estabelecer ou não uma relação entre espaço e personagem. Ao tentar situar-se em um determinado espaço, o personagem procura dar sentido ao próprio ser. Pode provocar sensações no sujeito ou, por outro lado, o sujeito pode designar significado ao espaço à sua volta. É essencial para a compreensão da obra, a análise da forma como o personagem percebe todo o mundo ao redor de si:

(...) o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira (...) diferentes espaços engendram diferentes atitudes (...) outras vezes, não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características (BORGES FILHO, 2007, p. 37-39)

Lacey (1972), outro estudioso do assunto, registra que essa categoria importante da narrativa também estabelece relações essenciais com a categoria do tempo, que lhe confere mobilidade e complexidade. É justamente essa interatividade que permite uma configuração definida do espaço, concorrendo para os significados por ele assumidos na obra. Explica que o tempo determina suas limitações e que dá forma ao espaço, tornando-o compreensível às mentes humanas. Embora sejam elementos distintos, estão sempre interligados, visto que:

A linguagem espacial e temporal é empregada para exprimir fatos acerca de objetos espaciais e temporais. Há certa redundância na linguagem, no sentido de que, frequentemente, sentenças diferentes, com diferentes tipos de termos, podem ser usadas para exprimir os mesmos fatos (LACEY, 1972, p. 21)

A análise do espaço também pode desvendar articulações importantes com o foco narrativo. Conforme a narrativa vai se desenrolando e novos conflitos vão surgindo, o foco narrativo é movido de um espaço para outro. Oziris, (2007) assevera que “segundo *Kant*, o espaço é a base para a manifestação dos fenômenos e não uma determinação deles”.

Também estudado por Borges Filho (2007, p.17), “o espaço é a condição da possibilidade dos objetos externos”. O autor afirma que o estudo do espaço na obra ficcional não deverá apontar apenas à sua visualidade, mas atentar-se em que proporção os outros elementos das categorias narrativas interferem nos sentidos desses espaços, que tendem a

adquirir mais corpo na medida em que irá mesclando outros tipos de sensações, tal como ocorre no texto de Saramago:

(...) aquelas enormes prateleiras carregadas de vivos e de mortos, a pequena e pálida lâmpada suspensa do tecto por cima da mesa do conservador, acesa todo o dia e toda a noite, as trevas espessas que tapavam os corredores entre as estantes, a escuridão abissal que reinava ao fundo da nave, a solidão, o silêncio. (SARAMAGO, 1997, p. 25)

Depreende-se nesse excerto que, a partir do espaço tratado, cria-se a ideia de contiguidade.

Borges Filho, em seu importante texto *Introdução a Topoanálise* (2010), pontua a divisão sensorial do aparelho humano, segundo alguns teóricos. Os receptores remotos são aqueles que analisam o mundo de longe, utilizam olhos, ouvidos e nariz. Há, ainda, os que são denominados receptores imediatos, que se configuraram naqueles que analisam o mundo de perto, empregando a pele, membranas e músculos. O ser humano que se relacionar com o espaço através de seus sentidos, estabelecerá essa relação de distância ou proximidade, fatores importantes para melhor compreensão dos espaços manifestados. Para distância e proximidade são utilizados os sentidos da visão, audição, olfato, tato e paladar.

Dentre os cinco sentidos, a visão é o que mais se destaca, confirmando que o ser humano é um animal visual. É a visão que entra em contato com o mundo em um primeiro momento, ela é o primeiro sentido que irá captar o espaço em seu distanciamento, retirando inúmeras informações que os outros sentidos irão proporcionar. As cores dos espaços funcionam como símbolos, uma vez que todo espaço terá relação com as cores que o cercam. Consequentemente, a partir do instante que o narrador adota uma determinada cor, ele está assumindo vários efeitos de sentido e daí então a necessidade de se preocupar com a cor analisada ou escolhida, sendo impossível generalizar o seu significado. Assim, exemplificamos com o texto:

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. (SARAMAGO, 1997, p. 11)

Já em relação à audição, segundo Borges Filho (2010), em um romance há inúmeros recursos sonoros que o narrador utiliza para provocar nos personagens as atitudes e sentimentos que deseja em relação ao espaço. Para o campo sensorial, a diferença entre silêncio e barulho seria a principal divisão que poderíamos estabelecer. O silêncio, por exemplo, que está presente em muitos textos, adquire vários significados como alegria, relaxamento e paz. A ausência de palavras para explicar um determinado sentimento, pode significar solidão, abandono, o choro calado daquele que está triste, a ausência de pessoas com quem poderia ter um desabafo. Tudo isto poderá ser diferenciado dentro de um contexto ou de um texto literário para identificar os sentidos suscitados através do desenrolar dos fatos narrados.

Outro sentido presente nas obras literárias é o olfato. Não deixa de ser um dos sentidos importantes. Alguns animais possuem-no mais aguçado do que o do próprio homem, sendo o responsável por captar um grande número de informações, tal como demonstra o texto saramaguiano:

Mal se cruza o limiar, sente-se o cheiro do papel velho. É certo que não passa um dia sem que entrem papéis novos na Conservatória, dos indivíduos de sexo masculino e de sexo feminino que lá fora vão nascendo, mas o cheiro nunca chega a mudar, em primeiro lugar porque o destino de todo o papel novo, logo à saída da fábrica, é começar a envelhecer, em segundo lugar porque, mais habitualmente no papel velho, mas muitas vezes no papel novo, não passa um dia sem que se escrevam causas de falecimentos e respectivos locais e datas, cada um contribuindo com os seus cheiros próprios, nem sempre ofensivos das mucosas olfactivas, como o demonstram certos eflúvios aromáticos que de vez em quando, subtilmente, perpassam na atmosfera da Conservatória Geral e que os narizes mais finos identificam como um perfume composto de metade rosa e metade crisântemo. (SARAMAGO, 1997, p. 11).

Com certa frequência nas narrativas o olfato provoca memórias, lembranças passadas, seja através do odor de um perfume, seja pelo aroma de uma determinada comida que lembra a época da infância, ou dias de domingo na fazenda. É através desse sentido que o personagem pode ter percepções positivas ou negativas do espaço que está ocupando, segundo o autor. O tato, do mesmo modo, também não deixa de ter sua importância. Sem esse sentido, nada seríamos, pois “através dele experienciamos a resistência, a pressão dos seres e do espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 180). Qualidades como frio, quente, umidade, vento, crespo, liso, fino, grosso são características perceptíveis através desse gradiente sensorial. Um

exemplo que classifica a importância do tato pode ser destacado a seguir, em *Todos os Nomes*:

Ninguém o poderá ver a arrastar-se por esta escada acima como um lagarto ainda mal acordado da hibernação, agarrado ansiosamente aos degraus, um após outro, o corpo procurando acompanhar a curva helicoidal que parece nunca mais acabar, os joelhos outra vez martirizados. (SARAMAGO, 1997, p. 108)

O paladar será o sentido responsável pelas sensações que remetem ao doce e ao amargo e que mostrarão ainda os detalhes existentes entre esses dois polos. O uso conotativo e maravilhoso do paladar está presente em muitas instâncias na caracterização do espaço, sendo este referido enquanto totalidade e não como objeto único e específico. Oziris Borges Filho (2007) pontua ainda que “para que a personagem se movimente é preciso espaço e, conseqüentemente é necessário que ela o perceba. Pela movimentação, contato e manipulação a personagem apreende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço” (FILHO, 2007, p. 185)

Para Cláudia Barbieri (2009), o espaço vai além da caracterização dos aspectos geográficos, da descrição dos costumes. Ele aparece com a intenção de apontar a simbologia no cruzamento entre imaginário, história, interpretação e subjetividade. Seria impossível analisá-lo isoladamente, pois o mesmo não pode ser descontextualizado das outras categorias que o texto narrativo é formado. O espaço vem como um lugar que articula a história e não apenas como um pano de fundo para os acontecimentos da narrativa, sendo essencial a essa categoria estrutural e tem como consequência o “entendimento dos processos criativos envolvido em sua composição” (BARBIERI, 2009 p. 106). Por isso é imprescindível que seja analisado de forma minuciosa, visto que essa categoria é ampla e torna as possibilidades interpretativas de uma imensidão tamanha por fazer alusão a outras ciências, tais como a filosofia, a psicologia etc.

No que diz respeito ao espaço literário, este é representado artisticamente. O autor recorre sempre aos recursos estilísticos para mostrar o universo imaginário e outras vezes o universo imaginado para que assim possa ser possível apontar as várias possibilidades de configurações que o espaço tem no texto. Barbieri (2009) irá comentar sobre o estudo realizado por Osman Lins aludindo ao espaço narrativo e declara que “para ele, em primeiro

lugar, é impossível dissociar espaço e tempo, pois ambos são componentes basilares da estrutura da narrativa” (BARBIERI, 2009, p. 107)

A autora comenta a divisão que Osman Lins em *Lima Barreto e o espaço romanesco* faz da ambientação, em franca, reflexa e oblíqua ou dissimulada. Depreende-se que para a autora aqui estudada deve ser analisada a questão da perspectiva ou foco narrativo, pois é a partir da percepção destes dois elementos que o espaço será mostrado. Barbieri (2009) insere em seu texto que Oziris (2007) comenta que as cores interferem no espaço e na simbologia que eles apresentam, acaba sendo retomada por Barbieri (2009) que se utilizará de um exemplo literário. Na Conservatória, é sempre descrito como um lugar estarrecedor, gigante, em que a imaginação remete a cor escura, já que em vários instantes, o Sr. José faz descrições medonhas da mesma. Enquanto que o Cemitério, por ser o labirinto da luz, apresenta ser um lugar claro, pois quando se fala em “luz”, o medo desaparece. Para Barbieri

Atribuir funções ao espaço é o mesmo que entender que este não ganha importância por surpreender ou inovar isoladamente, senão pelo que corrobora e enfatiza ao ser percebido ou acionado pelo narrador ou pelas personagens. Põe-se ao lado de outros dados que a ele se juntam para dar significado a aspectos como categoria fundamental da narrativa (BARBIERI, 2009, p. 115)

Há ainda quatro elementos que compõem o espaço na narrativa: espaço-representado, espaço-cena, espacialidade e espaço do texto. Para o espaço-representado entende-se que é aquilo que está implícito em sua constituição. Um exemplo disso são as paisagens dos espaços físicos e geográficos, os objetos que constituem a cena que poderão através dessas conotações representarem o *status* social que a personagem se encontra. Esse espaço tem uma infinidade de sentidos que permite ao leitor sair do campo objetivo para utilizar características subjetivas que, durante o decorrer da leitura, lhe foram proporcionadas.

Dando continuidade ao estudo, verificamos que o espaço-cena é aquele que como o próprio nome já pressupõe, é constituído pelas características cênicas do espaço-representado. Pode-se pensar nas texturas, luz, sons, e todos os itens que são responsáveis pela formação do ambiente contribuindo para a criação de sua atmosfera. E ainda “interessam sobremaneira para o entendimento do espaço-cena, os recursos, as técnicas e as variedades estilísticas e compositivas empregadas na sua enunciação”. (BARBIERI, 2009, p. 118). Lembrando que não são apenas os elementos de sua constituição, bem como esses acrescentados de informações sensoriais, como o ruído, variações de luz, aroma, brisas e os demais elementos

são capazes de gerar espacialidade e percepções que contribuem para os valores do espaço que será percebido pelos personagens ou pelo seu narrador.

Assim como Dimas (1987), a autora também defende a informação de que o sujeito pode atribuir sentido ao espaço e que por outro lado, o espaço é capaz de suscitar determinadas sensações no sujeito. Pelo fato de sua percepção passar pelo sujeito, será sempre subjetiva, além de que, muitas vezes, o olhar e a perspectiva também são mudados ao longo de uma história.

Nesse sentido, o espaço caracteriza-se pela utilização de recursos artísticos e plásticos como, por exemplo: a sonoridade, as repetições e outros, enquanto que o espaço do texto contará com a parte estrutural, considerando que o texto irá se dividir em capítulos, frases, parágrafos. Assim, tais elementos reforçarão os outros dois espaços que foram comentados anteriormente.

Alcir de Vasconcelos Alvarez Rodrigues (2009) tratará do espaço no texto *Ponte do Galo*, porém, restringirá esse espaço ao ficcional com várias complementações a esta categoria narrativa. Salienta que “Segundo Gordo (1995, p. 19), o [...] universo espacial da narrativa só subsiste e se entende como réplica artística do outro, o real ou cósmico, em cuja experiência o homem funda o conceito de espaço”. (RODRIGUES, 2009, p. 128). Expõe que os objetos espaciais são finitos e indeterminados, concordando com os demais autores que registram o espaço como o local que as ações de uma determinada narrativa ocorrem. Porém, ele faz referência ao espaço físico, compreendendo por ambiente o termo que designa local social, psicológico e econômico. Explica que nem todo o espaço ficcional presente na literatura será espaço narrativo.

Sobre essa diferenciação, Dimas (1987, p. 20) esclarece que

Na medida em que não se deve confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise, exige-se do leitor perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário, etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação. Em outras palavras ainda: o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica. (p. 20)

Outro aspecto referente à ambientação são os recursos subjetivos do autor que demonstram certo nível de conhecimento da arte da narrativa. Rodrigues (2009) menciona Osman Lins em várias partes de seu texto, utilizando a palavra ambientação. Um dos conceitos presentes sobre ambientação pode ser encontrado em Lins (1976):

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)

Depreendemos que do conceito acima mencionado, podem ser elencadas ainda a ambientação franca, “a qual o narrador irá introduzir a descrição física do ambiente [...] não contribuinte da compreensão da trama ou do estado de espírito do personagem”, ambientação reflexa, a qual “é percebida pela personagem [...] tem necessariamente uma relação intrínseca com o desenrolar dos acontecimentos” (LINS, 1976, p. 132-133) e por fim, conta ainda com a ambientação oblíqua ou dissimulada.

A ambientação retratada em *Todos os Nomes* é a dissimulada, pois esta “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 82), cujo encaixe se dá perfeitamente no romance proposto, já que continuamente o Sr. José envolve-se nos espaços assumidos na obra devido a sua busca incessante.

O espaço simples – representado por lugares geográficos – está situado em um quadro de maior complexidade que irá implicar também a ambientação presente nestes espaços, pois de certa forma terá consequências nas atitudes do personagem perante a obra ficcional. O que acontece muitas vezes é a percepção do leitor ficar em dúvida se em determinado momento está comentando sobre o espaço, ou sobre a ambientação. Com a intenção de esclarecer essa ambiguidade sobre as diferenças entre espaço e ambientação, surgida inúmeras vezes durante a leitura de um texto literário, Cândida Vilares Gancho (2007) ressalta um aspecto importante para a melhor compreensão do leitor. Esclarece que o espaço “dá conta do lugar físico e geográfico”, o qual irá constituir os fatos da história, enquanto o ambiente é o lugar psicológico, social, econômico e moral, pois “O termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um “lugar” psicológico, social, econômico, empregamos o termo ambiente” (GANCHO, 2007, p.23). Dessa forma,

ficam didaticamente explicados os principais pontos de diferenciação entre espaço e ambientação.

Outra abordagem importante sobre o assunto, de acordo com Rodrigues (2009) e Borges Filho (2007), é a grande presença do macro e microespaço em textos literários. Por macroespaços, entende-se “espaços maiores, polarizados em regiões ou países”. Tais modalidades estão presentes e recorrentes no texto de Saramago:

É bem possível que uma consciência subitamente mais inquieta da presença da Conservatória Geral do outro lado da grossa parede, aquelas enormes prateleiras carregadas de vivos e de mortos, a pequena e pálida lâmpada suspensa do tecto por cima da mesa do conservador, acesa todo o dia e toda a noite, as trevas espessas que tapavam os corredores entre as estantes, a escuridão abissal que reinava ao fundo da nave, a solidão, o silêncio, é possível que tudo isto, num instante, pelos perplexos caminhos mentais já mencionados, o tivesse feito perceber que algo de fundamental estava a faltar às suas colecções, isto é, a origem. (SARAMAGO, 1997, p. 25).

A Conservatória Geral e o Cemitério Geral são os espaços maiores da obra. Dentro desses macroespaços estarão os espaços menores, os microespaços. O primeiro passa a ser o espaço principal - aquele que mais se destaca no texto - enquanto que o microespaço fará parte do espaço secundário e, em determinadas vezes, surgirá subdividido com a intenção de gerar fronteiras.

Rodrigues (2009) e Arrigucci Júnior (1998) demonstram um ponto extremamente importante, percebido em muitas narrativas pelo leitor atento, a transfusão de espaços que o texto sofre em muitas instâncias narrativas. Arrigucci (1998) assim o registra:

A escolha do narrador é um dos fatos decisivos da ficção e da sua interpretação, da articulação orgânica que há entre técnica e temática na obra ficcional (...) Se eu escolher um narrador, ou uma voz narrativa, escolherei em geral também um ângulo, que pode ser mais livre ou mais condicionado pela primeira escolha. Se escolho um narrador em primeira pessoa que seja o protagonista, tenho um ângulo central fixo. E isso cria uma série de consequências e dificuldades (ARRIGUCCI JR, 1998, p. 20-21)

Depreende-se que a escolha do narrador é um aspecto fundamental em uma obra literária. Ela é ainda decisiva para a relação entre a técnica e a temática dentro da obra ficcional literária, pois é a partir deste olhar que a interpretação irá nos levar a considerar as múltiplas faces de um determinado fato do romance e irá proporcionar ainda que os espaços

sejam transfundidos. Todos os espaços são dotados de sentidos e tem importância crucial para o universo ficcional, visto que estão sobrecarregados de elementos simbólicos cruciais para o entendimento da narrativa ou da intenção que deseja mostrar.

Um dos aspectos simbólicos que acompanham as narrativas em muitos momentos são os labirintos. O “labirinto propõe uma alegoria do destino humano” (LINS, 1976, p. 66), uma hora apresenta-se em ordem, outrora, apresenta-se confuso. Tal como esse elemento simbólico ainda há outros que apontam valores, outras vezes carregados de antíteses que contam relações que muitas vezes irão parecer inimagináveis. Em *Todos os Nomes* observa-se o exemplo:

É melhor que leve um mapa consigo, já temos tido aí casos de pessoas que se perdem, depois é uma enorme complicação para as encontrar, (...) As pessoas caem facilmente em pânico, bastaria que seguissem sempre em linha recta numa mesma direção a algum lado iriam ter, no arquivo dos mortos da Conservatória Geral é que é difícil, não há linhas rectas, Em teoria, tem razão, mas as linhas rectas daqui são como as dos labirintos de corredores, estão constantemente a interromper-se, a mudar de sentido, dá-se a volta a uma sepultura e de repente deixamos de saber onde estamos. (SARAMAGO, 1997, p. 223).

O labirinto passa a ser explicitado em vários instantes do texto, como observado na passagem acima referida.

Nos romances contemporâneos, os espaços são opressivos. Em diversas ocasiões a revolta e o ódio são gerados no personagem. A influência psicológica que o espaço exerce também está presente em vários instantes do texto, impregnado de sentidos filosóficos. O labirinto é um tema recorrente no romance aqui analisado. Os espaços serão configurados como “O tema do labirinto traduz, com evidência a angústia dos homens face ao mundo em que não encontram o seu lugar” (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 166). Podemos exemplificar com o texto estudado:

Em linha recta, segundo a escala, serão uns cinco quilómetros, mas a linha recta contínua, no Cemitério Geral, como já ficou dito, não é coisa que dure muito, a estes cinco quilómetros em voo de pássaro será preciso acrescentar mais dois, ou mesmo três, viajando pela superfície. (SARAMAGO, 1997, p. 229)

A ideia de contiguidade, dos corredores sem fim, da dúvida de qual caminho seguir, todos esses elementos darão a noção de indecisão, criando imagens e símbolos. O espaço desempenha o papel principal, no qual o homem irá ganhar estatuto para realizar seus sonhos e muitas vezes reencontrar a felicidade que um dia foi perdida.

Dimas (1987) também comenta implicitamente os aspectos simbólicos que permeiam a narrativa literária:

Na questão do espaço narrativo, o ponto central que orienta a discussão a que divide as suas águas diz respeito à utilidade ou à inutilidade dos recursos decorativos empregados pelo narrador em sua tentativa de situar a ação do romance. Em outras palavras: até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo (DIMAS, 1987, p. 33)

Os signos verbais empregados nas obras literárias nem sempre dão conta de explicar determinados sentidos necessários para a compreensão e intenção que o autor gostaria de demonstrar ao mundo ficcional. A literatura é uma das áreas do conhecimento dotada de subjetividade e de figuras de linguagem. O autor utiliza os “elementos decorativos” como o próprio Antonio Dimas elucida para situar a ação existente no romance. Algumas vezes utiliza-se de labirintos, outras vezes passa do campo real para o simbólico, indo e voltando do imaginado - no qual a memória é a responsável - para o imaginário, que se configura como "vasto campo organizado de forças antagônicas", de acordo com Durand (1988). Em algumas situações, esses elementos serão a principal marca do romance analisado, um exemplo disso é o que acontece em *Todos os Nomes*. Em muitas situações, o protagonista do romance vai além das dimensões descritas e passa para o plano psicológico, imaginado, configurando o real sentido da obra.

A simbologia, as figuras de linguagem, o labirinto, os elementos que compõem a ambientação são imprescindíveis na construção do espaço na obra. Outras vezes, é o espaço psicológico configurado na personagem Sr. José, que caracteriza e dá mobilidade às ações. Além da relação e da trajetória que a personagem mantém com esse espaço, os componentes da ambientação tornam-se decisivos para o acesso aos seus pensamentos, anseios, dúvidas e angústias, enfim, sentimentos de forma geral que auxiliam na construção e caracterização do personagem no desenrolar da trama.

Em outras circunstâncias, segundo afirmações de Rodrigues, 2009, p. 144, o “espaço acaba por se temporalizar, tornando-se como uma revelação do ser e do tempo, um espaço cronotópico”. É possível compreender, assim, que os espaços físico, psicológico, social encontram-se.

Antonio Dimas (1987) explica que

É bem verdade que reconheçamos logo, em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele poderá ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante, é a de ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos, não lhe concedendo, portanto, nenhuma prioridade. (p. 5-6)

Compreende-se que em cada obra literária o espaço terá uma função diferente. Tudo dependerá exatamente do enfoque e da posição que o autor deseja que ele assuma. No caso da obra escolhida, é importante pensar que o espaço se apresenta como uma das prioridades que se tornam essenciais para os demais aspectos da narrativa, concorrendo para o desenrolar da trama. O espaço converte-se em categoria de uma importância incalculável, adquirindo formas, labirintos e simbologias como nenhum outro caráter presente na narrativa, o que o torna determinante no presente romance.

Dimas (1987) faz referência a Antonio Candido, ao ressaltar que em um determinado momento de seus estudos ele explica que “o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país”. (CANDIDO *apud* DIMAS, 1987, pág. 16). Assim, o romance tem sido estudado com um olhar mais aprofundado e direcionado ao espaço, categoria que foi ganhando destaque e que tem apontado pontos relevantes.

Para Santos e Oliveira (2001), generalizando o termo espaço, há menção de que “o espaço é um conjunto de indicações – concretas ou abstratas – que constitui um sistema variável de relações” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 67). Assim, a partir do momento que um personagem é inventado, ele necessitará tomar uma posição diante dos outros elementos que constituem o corpo do texto. Para situá-lo, os autores expõem uma série de fatores a partir do espaço físico, temporal, bem como a relação que ele estabelece com as outras personagens, além de suas características existenciais e a forma que ele as expressa. O espaço físico é indissociável do modo como o percebemos, por isso, não é só uma questão de negar esse

espaço, afinal “nossa percepção do espaço físico é, assim, mediada por valores” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 69). Esses valores são mutáveis, pois com certa frequência são redefinidos, redescobertos e repensados, apesar de serem aceitos com certa dificuldade quando saem do campo do concreto.

Na Antiguidade, o espaço era visto como geografia, território limitado, e não um desdobramento de vivências. Analisando por este viés, o espaço era considerado ora um “lugar de representações míticas – espécie de cenário difuso e desfocado, sintonizado em um eterno presente -, ou no extremo oposto, pretendia-se focalizar o espaço enquanto região delimitada, com suas características singulares” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 78). Estas características fazem parte das características particularizadas que muitos adotam ao visualizar o espaço, e não como um conjunto de características indissociáveis para a compreensão do espaço como um todo, como elemento caracterizador da narrativa.

O espaço enquanto geográfico adquire mobilidade como mencionado anteriormente junto aos diversos outros fatores. O espaço psicológico, constantemente observado nas narrativas ficcionais, será crucial para entender a história sob determinados pontos de vista. São os espaços íntimos, psicológicos que proporcionam ao leitor um vasto campo simbólico, porém, não se limitam os espaços em social, psicológico, geográfico, justamente porque as obras literárias irão mudar e os espaços produzirão sentidos diferentes em cada uma delas.

Atualmente, com as descobertas da física, passou-se a compreender que tempo e espaço não podem ser separados um do outro. Devido a isso, as medidas no que se referem ao tempo são mutáveis, pois dependerão estritamente do olhar do observador.

O leitor costumava associar o tempo com a linearidade dos fatos (hoje desconstruído), pois nas narrativas modernas o tempo não linear é uma das características presentes em muitos aspectos. Em várias situações as personagens são situadas em um espaço que a memória o transfere para lá, sendo que nem sempre este é verdadeiro, muitas vezes passa a ser o espaço imaginado, que se encontra no inconsciente do personagem. A memória é uma arma que reproduz vários pontos de vista diante de um mesmo assunto, ou objeto. Ela é capaz de dar consistência e veracidade a determinados fatos que nunca ocorreram, ou ainda reproduzir determinados acontecimentos pertencentes à mesma cena em espaços totalmente diferentes. Em outros casos, como esclarecem os autores, a memória pretende tornar real o texto “a partir da materialização de determinados lugares” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 84). Tudo isto devido às recordações que a memória é capaz de suscitar no ser.

Os autores também retomam o elemento “casa” na construção do espaço, “na confecção do texto, uma dupla morte: do sujeito nos lugares e dos lugares no sujeito” (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 84). Entende-se que mesmo as casas destruídas na lembrança ou pelas vias de fato, os objetos serão colocados em seus devidos lugares. Muitas narrativas irão evocar a busca genealógica das raízes na arquitetura, na decoração, no *design* das casas habitadas durante um determinado tempo da vida, afinal o sentimento de perda está sempre sendo reconstruído pela memória.

A cidade é outro elemento que os autores aqui estudados exemplificam com o trabalho de outros escritores, como Walter Benjamin que apresenta a metrópole moderna e Cesário Verde, poeta português do século XIX, que aborda a temática no poema “Sentimento de um Ocidental”. Ambos apresentam a cidade como objeto em suas obras. Para Benjamin, o autor

admite que sua obra pode ser definida por uma preocupação nuclear com a experiência da metrópole moderna. Isso porque, contendo os labirintos históricos, os labirintos metropolitanos são capazes de apontar para a incerteza fundamental da localização no tempo e no espaço. (BENJAMIN *apud* SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 85).

Algumas cidades são configuradas como melancólicas, soturnas, luxuosas. Pelo fato de, na maioria das vezes, serem tratadas como um ambiente urbano, em que desenrolarão as atitudes e vivências presentes no personagem, bem como problemas do cotidiano que a modernidade enfrenta, este espaço traz consigo dificuldades da contemporaneidade, como o caos de cidade grande, mendigos, comércio, construções espalhadas por todos os cantos e assim por diante. Nesse sentido,

A cidade é então, “feixe de relações, é o lugar onde algo começa a desmoronar. No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade se apresenta como um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam. Nessa cartografia, se esboça uma nova figura: a do estrangeiro na própria terra, aquele que experimenta viver nas bordas de um placo de migrações, de etnias, de subjetividades. (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 88).

A cidade também é um dos espaços abordados em *Todos os Nomes*. Ela é quem recebe o indivíduo e o prepara para a vida, é ela quem acolhe o ser e o recebe. É nessa cidade que o Sr. José sente-se como um estrangeiro, o que confirma as ideias teóricas acima referidas. Ele

não se reconhece no lugar que está inserido e procura constantemente seu próprio ‘eu’, seu autoconhecimento na busca da mulher desconhecida.

Borneuf e Ouellet (1976) comentam que o espaço, de forma alguma, torna-se indiferente em um romance. Exprime-se por meio de formas e significados que irão constituir a razão da obra de arte. Alguns pesquisadores impõem limites restritos à obra de arte, porém, todas as coisas concorrem para o caráter simbólico que a narrativa deseja assumir. Apesar disso, as narrativas geralmente têm espaço que lhes confere mobilidade, diferindo-se da tragédia clássica que, geralmente, permanece fixada em um único lugar. De acordo com os autores,

Se procurarmos a frequência, o ritmo, a ordem e, sobretudo, a razão das mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento, e quanto o espaço é solidário dos outros elementos constitutivos (BORNEUF E OUELLET, 1976. p. 135)

Nesse excerto podemos compreender que os autores também concordam com a afirmação de que o espaço se associará então com as outras categorias da narrativa. É devido a esse deslocamento que a narrativa irá adquirir força e caráter que a particularize. Tais deslocamentos subdividem-se nos deslocamentos realizados “pelo pensamento, que fazem aparecer no espaço real do romance outros espaços imaginários que se encaixam nos primeiros” (BORNEUF E OUELLET 1976, pág. 137), como pode ser evidenciado neste fragmento do romance em análise:

Observado do ar, o Cemitério Geral parece uma árvore deitada, enorme, com um tronco curto e grosso, constituído pelo núcleo de sepulturas original, donde arrancam quatro poderosos ramos, contíguos à nascença, mas que, depois, em bifurcações sucessivas, se estendem a perder de vista, formando, no dizer de um poeta inspirado, uma frondosa copa em que a vida e a morte se confundem. (SARAMAGO, 1997, p. 215)

O Cemitério Geral é um espaço real que passa a funcionar como espaço imaginário devido sua configuração, contiguidade, extensão e todas as ideias labirínticas que o envolve. O espaço, outras vezes, serve como tradução da psicologia de alguns personagens, pois em determinadas situações, dependendo da descrição necessária, as palavras não precisam ser escritas explicitamente para adentrarem no universo da imaginação e da mente do personagem, basta apenas utilizar uma visão mais subjetiva do mundo que está logo à frente.

Os autores Bourneuf e Ouellet (1976, p. 114) confirmam que “O espaço, quer seja real ou imaginário, surge, portanto, associado, ou até integrado às personagens como o está a acção ou ao escoar do tempo”, ou seja, ele jamais poderá ser analisado particularizado. O espaço analisado nessa perspectiva, sempre manterá relação com os outros elementos narrativos, sendo indissociáveis das outras categorias presentes no texto.

Dando sequência à leitura às ideias dos autores, em algumas ocasiões, a narração e a descrição dessa categoria se confundem, visto que

Narrar e descrever são duas operações similares, no sentido de que ambas se traduzem por uma sequência de palavras (sucessão temporal do discurso), mas o seu objeto é diferente: a narração restitui a sucessão igualmente temporal dos acontecimentos, a descrição representa objetos simultâneos e justapostos no espaço (BORNEUF E OUELLET 1976, p. 141)

A descrição dessa forma está inserida na narrativa justamente com a finalidade de caracterizar as ações e principalmente o espaço, de uma forma mais detalhada e minuciosa. A descrição também é capaz de criar situações que o leitor tem capacidade de imaginar as cenas de comédia, suspense, tensão e, ainda de certa forma, permitir que ele consiga prever o que acontecerá ou não durante o desenrolar da trama. Por esse mesmo viés, Reis e Lopes (1988, p. 24) afirmam que “a descrição delimita o horizonte de expectativa do leitor”, pois, dessa forma, o autor a utiliza com a finalidade de motivá-lo a continuar a leitura.

No espaço, a descrição é muito bem-vinda, pois contemplará as diversas maneiras de olhar para um determinado espaço. Através dela entendem-se as cores nele existentes, as semelhanças com outros objetos, as atitudes dos personagens quando se está diante do mesmo, além de designar percepção suficiente para a compreensão de entender se está lançando um olhar em escala superior, inferior e quais os objetos que o compõem.

No romance contemporâneo, a paisagem passou a ser tratada de forma diferente, ao considerar o espaço ambiente como realidade perceptiva e não exatamente como uma realidade determinante. É muito comum a partir dessa fase, que o espaço ambiente seja mostrado ao leitor através dos olhos do narrador, ou de algum personagem que aponta as percepções existentes dentro da obra. Nesse meio ambiente, também se insere a descrição intencional para provocar ritmo à narrativa, considerando desta forma, suas funções, natureza e significações. (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 154). É a partir desse instante, que a expectativa ou o descanso ocorre depois de uma interrupção da trama em um momento

crítico, muitas vezes, considerado o ápice do enredo que irá fazer com que alguns elementos tomem caracteres simbólicos, a partir do que é descrito e evocado.

É da necessidade de descrição que novos elementos vão aparecendo no texto, novas imagens são criadas de diversos ângulos da imaginação do leitor e personagens vão sendo introduzidas no enredo e apresentando novas situações. A descrição equivale a decorações feitas durante a história que está sendo contada, ela é essencial para o bom funcionamento e desempenho da trama como um todo.

No espaço, estéticas diferentes são colocadas em práticas e estão alheias ao lugar que o romancista atribui a essa categoria dentro da narrativa. De acordo com os autores, a descrição do espaço está atrelada à reflexão filosófica e moral, e à análise psicológica. (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 158). Ou seja, não somente ao espaço físico, ao espaço geográfico imposto na narrativa. Na maioria dos casos, o autor faz tudo o que lhe é possível para descrever o máximo que consegue em seu romance. Dessa forma, acaba se tornando o senhor de sua criação.

No que diz respeito à representação do espaço do romance, esclarecem os autores que,

Não constitui-se mais do que um ponto particular do problema crucial da *mimesis*, no qual escritores, historiadores e críticos se obstinam desde Platão e Aristóteles e que mostra sobre que ambiguidade repousa toda a prática literária. Duas concepções se confrontam nesse ponto: a literatura copia de facto e por dever o real, a literatura não reenvia senão a si mesma. (BOURNEUF E OUELLET, 1976, p. 158)

Assim, o espaço literário nada mais é do que representação do real, uma vez que a literatura visa a tal representação. É por meio da descrição do espaço que o romancista explicita ao mundo a atenção que dá às coisas. O olhar paira, muitas vezes, no objeto que está sendo descrito, enquanto que outras vezes esse olhar vai muito além do objeto propriamente dito, exprimindo a relação do personagem com o mundo e o ambiente. Ele o substitui por outro, ou então se aprofunda cada vez mais para explorá-lo e compreendê-lo, além de tentar transformá-lo em ferramenta para o conhecimento de si próprio.

É ainda através da descrição e representação do espaço que um distanciamento pode ser provocado entre os sistemas morais e filosóficos. Ele reaparece no romance com um grau de transparência, de fluidez e, muitas vezes, incitará as vontades nos personagens.

As noções de espaço até aqui discutidas serão retomadas no próximo capítulo dedicado à leitura analítica do texto de Saramago.

3. LEITURA DOS ESPAÇOS E PERSONAGENS EM *TODOS OS NOMES*

Misturar vivos e mortos é uma forma de amar, por não esquecer que o presente é uma construção coerente apesar dos estilhaços de que se compõe.

(Teresa Cristina Cerdeira da Silva)

O romance *Todos os Nomes* apresenta-se dotado de expressiva simbologia como a porta, seja ela da Conservatória ou da casa do Sr. José, a escada inserida na Conservatória e a escada presente na Escola, o labirinto instaurado na Conservatória e no Cemitério, o fio de Ariadne que reafirma ainda mais a ideia de imensidão espacial, incluindo-se fatores do tempo no sentido de estado atmosférico.

No início do romance há uma descrição da Conservatória e do ambiente que o Sr. José trabalhava: “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”. (SARAMAGO, 1997, pág. 11). As letras negras indiciam o objetivo da Conservatória, local de registros e de vivos e de mortos.

No decorrer da narrativa, a Conservatória Geral do Registro Civil adquire sua forma labiríntica. Os espaços são minuciosamente descritos como um cenário estarrecedor, gigante, sombrio, que se perde ao fundo do edifício escuro. Do mesmo modo, a porta surge desde a primeira frase e será um elemento constante nas descrições e nas ações da personagem no desenrolar da narrativa: “A campainha tocou, entre o abrir e o fechar da porta da casa”; (SARAMAGO, 1997, p. 54). “Continuou a abrir e a fechar portas” (SARAMAGO, 1997, p. 96). “A sua comoção foi tão forte que não o deixou ouvir bater a porta da Conservatória” (SARAMAGO, 1997, p. 178); entre tantas outras passagens do texto. Na leitura interpretativa da porta, valemo-nos da explicação de Bachelard (1993):

A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-*princeps* dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada. (BACHELARD, 1993, p. 25)

No romance ocorrem as duas possibilidades apontadas pelo autor: a porta encontra-se, às vezes, muito bem fechada e o Sr. José necessita abri-la para procurar as fichas e as informações e em outras situações ela se apresenta aberta. Há ainda os confins gigantes dos

corredores da Conservatória do Registro Civil, a árvore bifurcada no Cemitério Geral representando caminhos distintos e deixando a dúvida para qual lado seguir. Tal ideia de imensidão e contiguidade reafirma-se em vários instantes do texto, por exemplo, quando há uma passagem que registra a obrigatoriedade de um mapa para encontrar as sepulturas devido ao fato de que muitas pessoas ficaram perdidas. Nos espaços da Conservatória Geral, Escola, Cidade e Cemitério há a presença quase que constante da chuva, do tempo escuro e nebuloso que compõe o cenário das variadas ações do Sr. José.

Outro fator que configura a ideia de imensidão é o uso do fio de Ariadne, tanto no espaço da Conservatória quanto do Cemitério. Na Conservatória, o fio era colocado no início do balcão e conforme o que se desejava procurar, o funcionário o deveria ir desenrolando para conseguir retornar pelo mesmo trajeto. De acordo com a narrativa, um pesquisador de estudos heráldicos ficara perdido entre os labirínticos corredores do estabelecimento que o Sr. José trabalhava. Fora encontrado três semanas depois, ainda com vida por ter se alimentado de papéis velhos. Já no Cemitério Geral, o fio de Ariadne também era usado, porém, depois de certo tempo não tinha mais utilidade, alguém o havia cortado e as pessoas acabavam se perdendo na imensidão desse espaço.

O labirinto também é outro fator que acompanha a narrativa do início ao fim, reafirmando o caminho incerto, a ideia de ‘perder-se’. Os espaços principais – Conservatória e Cemitério – não possuem linha reta. Caso fossem seguidos em uma única direção, não encontrariam o seu final pelo grande número de corredores. Daí a clara ideia de imensidão, de labirinto, segundo descrição do próprio texto:

Alumiando o caminho com a lanterna na mão trémula, penetrou na caverna imensa da Conservatória e aproximou-se do ficheiro. Mais nervoso do que julgara antes, girava a cabeça a um lado e a outro como se desconfiasse de que estava a ser observado por milhares de olhos escondidos na escuridão dos corredores entre as estantes.” (SARAMAGO, 1997, p. 35)

Na exposição do espaço da Escola, essa ideia fica reiterada ao leitor: “Em alguns sítios a escuridão era espessa, completa, como se a tivessem envolvido em panos negros” (SARAMAGO, 1997, p. 97). A adjetivação expressiva “espessa”, “completa” panos “negros” anuncia o cenário de tempo escuro, chuvoso e nebuloso: “Lá fora continuava a chover, a vizinhança devia estar toda a dormir” (SARAMAGO, 1997, p. 94). Gheerbrant (1991) explica que “Chuva é um fato evidente de que é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela. “Fertilidade de espírito”, luz, influências espirituais” (p. 235).

No Cemitério Geral, a ideia de imensidão é reafirmada, pois consultando o mapa e avaliando o quanto ainda teria de caminhar o Sr. José “esteve quase a perder a coragem. Em linha recta, segundo a escala, serão uns cinco quilómetros, mas a linha recta contínua (...) não é coisa que dure muito, a estes cinco quilómetros em voo de pássaro será preciso acrescentar mais dois, ou mesmo três” (SARAMAGO, 1997, p. 229)

Depois de tantas horas de caminhada, o Sr. José consegue encontrar a jazida da desconhecida, apesar da noite (período predominante na maior parte do romance), sentiu-se obrigado a dormir recostado em uma oliveira. Ao amanhecer, ele avista um homem com um cajado na mão, o pastor de ovelhas que estava chegando para avisar que ele não encontraria o que estava procurando. O pastor encarregava-se de trocar as lápides dos suicidas, por acreditar que esses já cometeram tal ato, justamente porque não desejariam ser incomodados. Finalmente a busca do Sr. José havia terminado.

De acordo com Bal, “O herói de um conto infantil tem que atravessar um bosque escuro para mostrar seu valor”⁵ (BAL, 1990, p. 48, tradução livre). No caso do Sr. José, esse “bosque escuro” existiu quando atravessou o cemitério e, principalmente, por permanecer no local até durante a noite e lá adormecer, fato que causaria medo nas pessoas comuns. Retomando a narrativa, a árvore que ele se recosta para repousar é uma oliveira, possuidora de significativa simbologia⁶. Segundo Gueerbrant, a oliveira é “Árvore de uma riqueza simbólica muito grande: paz, fecundidade, purificação, força, vitória, recompensa”. (GHEERBRANT, 1991, p. 541). Trata-se de uma árvore abençoada, associada à luz e simboliza o paraíso dos eleitos. Na narrativa em questão, podemos atribuir o significado de força, vitória e recompensa dos sacrifícios do Sr. José para encontrar o tão procurado túmulo da mulher desconhecida.

Há também várias passagens no romance em que os espaços do Cemitério e da Conservatória são comparados (o mesmo balcão comprido, largura enorme do salão, altíssimas estantes, disposição dos funcionários):

Tal como a frontaria, o interior do edifício é uma cópia fidelíssima da Conservatória, devendo em todo o caso precisar-se que os funcionários do Cemitério Geral costumam afirmar que a Conservatória do Registo Civil é que é uma cópia do Cemitério (...). Seja como for, aqui se encontra o mesmo balcão comprido, a toda a largura do enorme salão, as mesmas altíssimas

⁵ *El héroe de un cuento infantil tiene que atravesar un bosque oscuro para demostrar su valor.* Tradução livre.

⁶ Não entraremos na discussão de campo religioso

estantes, a mesma disposição do pessoal em triângulo, com os oito auxiliares de escrita na primeira linha, os quatro oficiais a seguir, depois os dois subcuradores, que assim é que se chamam aqui, e não subchefes, tal como o curador no vértice, não é conservador, e sim curador. (SARAMAGO, 1997, p. 218-219)

Conclui-se que os espaços e ambientes frequentados pelo protagonista adquirem caráter mítico, labiríntico, metafórico, “a metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir” (BACHELARD, 1993, p. 86). Há, nos ambientes nos quais sempre há a ausência de luz, motivada pela chuva intermitente que nos leva a uma decodificação de símbolos em vários momentos do texto. De acordo com Lins (1976, p. 77),

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.

Entre as tipologias da ambientação retratadas no ensaio de Lins (1976), a que melhor se identifica com o texto é a ambientação dissimulada, pois esta “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 82). Tal tipologia adapta-se ao texto, continuamente o Sr. José evolve-se nos espaços assumidos na obra devido a sua busca incessante da mulher desconhecida. Escuridão, imensidão, grandeza e ausência de luz configuram a ideia de labirinto e une-se com a ação da personagem, causando-lhe medo, conforme a citação do texto:

(...) aquelas enormes prateleiras carregadas de vivos e de mortos, a pequena e pálida lâmpada suspensa do tecto por cima da mesa do conservador, acesa todo o dia e toda a noite, as trevas espessas que tapavam os corredores entre as estantes, a escuridão abissal que reinava ao fundo da nave, a solidão, o silêncio. (SARAMAGO, 1997, p. 25)

Compreende-se que o labirinto da escuridão encontra-se na Conservatória Geral, mas o maior de todos os labirintos é o Cemitério Geral, a morada final das fortunas humanas. De acordo com Lins, “Labirinto propõe uma alegoria do destino humano” (LINS, 1976, p. 66).

Conforme afirmações anteriores, o autor utiliza-se de um recurso peculiar em suas narrativas. Nenhum personagem é nomeado, todos são tratados a partir de perífrases, como a mulher desconhecida, os pais da desconhecida, a senhora do rés-do-chão, o Conservador, os oficiais de escrita, o diretor da escola, exceto o protagonista Sr. José, homônimo do próprio

escritor, um nome comum que enfatiza a condição universal do indivíduo e não a individual. Retoma-se, assim, o tema da problemática do ser humano, desafiando o leitor a decodificar a simbologia existente no texto.

Há uma problemática nos espaços principais, que reforçam a ideia de ciclo da vida. A Conservatória Geral do Registro Civil é o local de registros de nascimentos (e também de mortes), a Escola representa a busca do conhecimento e da formação do indivíduo na vida, a Cidade recebe as pessoas e as abriga e, finalmente, no Cemitério Geral esse ciclo será finalizado com a morte e o descanso eternos, livre de todo o sofrimento terrestre. Nesse sentido, todos os espaços congregam nomes de várias pessoas, de todos os nomes. Os elementos e os espaços “neste caso, alcançam, em geral, vibração mais intensa àquelas obras onde o determinado espaço, espaço que ocupa o centro do romance exatamente por ser inacessível – e sem o qual não existiria a obra”, (LINS, 1997, p. 65), pois se trata de “uma grande simbologia” (LINS, 1997, p. 65).

Retomando a simbologia da porta, elemento constante na narrativa, no fundo da Conservatória havia uma porta de comunicação com a casa do Sr. José. O funcionário possuía a chave que abriria tal porta, porém era proibido, por regras superiores, entrar no estabelecimento, mas várias vezes essa norma foi infringida. A Conservatória fazia parte da intimidade do Sr. José, foi lá que tudo começara, além do que esta porta entre sua casa e o estabelecimento seria a porta para a imensidão e para as experiências íntimas da personagem protagonista deste romance. Sem essas experiências, não seria possível atingir esta imensidão, visto que “a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (BACHELARD, 1993, p. 200). Essa ideia configura-se no texto, quando essa “intimidade profunda” fica estabelecida.

Mieke (1990) e Bachelard (1993) discutem a questão da disposição dos objetos exercerem influências sobre o espaço. Bachelard, porém, não concorda com alguns estudiosos que transpõem o sentido poético dos objetos ao plano conceitual, pois isto iria fazer com que o sentido original e imagético fosse perdido, porque “a obra da imaginação absoluta extrai todo o seu ser da imaginação” (BACHELARD, 1993, p. 87). Mieke, por sua vez, afirma que “A forma em que se ordenam os objetos em um espaço, a configuração dos objetos podem também ter uma influência na percepção desse espaço”⁷ (BAL, 1990, p. 47, tradução nossa).

⁷ *La forma en que se ordenan los objetos en un espacio, la configuración de los objetos, puede también tener una influencia en la percepción de esse espacio.* Tradução livre.

Podemos ilustrar essa afirmação com um excerto que retrata o momento em que o Sr. José retorna à escola na qual a mulher desconhecida trabalhou no período noturno, procurando novas informações a respeito dela. No cenário, a escuridão e a ausência de luz reforçam a concepção de espaço e nos leva a visualizar diferentemente a sala de aula. As carteiras assemelham-se a “túmulos alinhados”, a mesa do professor, um “espaço de sacrifício” e o quadro negro é onde as “contas de todos” eram feitas, como se fosse um juízo final.

3.1 A questão do narrador

O narrador exerce um papel fundamental e decisivo na construção da fábula e também na construção do espaço. A partir de seu ponto de vista os elementos são expostos ou ocultos, variando conforme o que realmente ele deseja mostrar. Para tanto, ele assume uma perspectiva narrativa, uma posição que acaba de ser o centro da técnica ficcional. *Todos os Nomes* possui um narrador em 3ª pessoa na maior parte do romance, dessa forma, podemos dizer que nele existe praticamente um narrador onisciente. Em determinados momentos do texto, há uma quebra dessa onisciência e a história passa a ser narrada em 1ª pessoa. Isto ocorre propositalmente para que o narrador possa atingir de fato a autoconsciência do protagonista, a fim de possibilitar ao leitor o acesso às emoções e pensamentos do Sr. José.

Tal recurso é utilizado quando há o desejo de transferência de poder do autor para o personagem, permitindo ao protagonista a autonomia de guiar a narrativa, inserindo-o no mesmo nível do autor. Assim, o narrador passa a não ser olímpico – esta última denominação designa autoridade total sobre os fatos com uma única perspectiva a partir daquilo que ele mesmo conta. Explica-nos Arrigucci:

Certas formas de eliminação do autor (...) supõem uma penetração na mente que implica, por sua vez, uma mudança no tempo, uma quebra total do espaço, uma entrada na consciência e no problema do sujeito, que é toda uma ordem nova de idéias, impossível para um narrador olímpico tradicional, que se coloque na perspectiva da onisciência absoluta com relação ao mundo narrado. (ARRIGUCCI, 1998, p. 20)

No caso do Sr. José, personagem solitário e que não possui família e nem amigos, às vezes, são realizadas participações na 1ª pessoa do singular, justamente com o intuito de apontar suas dúvidas, anseios, angústias, ignorância, além de problemas que ele mesmo criara. A solidão é um fato que o acompanha em vários instantes da narrativa, e que aponta uma

espécie de monólogo interior quando, sem ter com quem conversar, faz um debate dentro de si mesmo, ou, outras vezes, trava diálogo com o teto de sua casa. O narrador tem acesso aos sentimentos do protagonista para que aos poucos as suas características sejam construídas para o leitor, há fatos que só um narrador em 1ª pessoa poderia saber, de certa forma, acaba gerando uma série de outras consequências.

Isso também pressupõe que, no desenrolar da narrativa, em alguns momentos o leitor estará restrito às palavras do narrador em 1ª pessoa, pelos seus pensamentos. Outro aspecto que o narrador também implica é a dificuldade da reprodução dos sentimentos de outras personagens. Na maior parte da obra as personagens passam a ocupar o segundo plano, aparecem raramente e sempre em diálogos rápidos. Já o Sr. José, protagonista, marca sua presença em suas atitudes e seu discurso.

Segue abaixo um excerto que ilustra o diálogo interior que o Sr. José trava consigo mesmo.

É ela, Não é ela, Podia ser, Podia ser, mas não era, E se era, Sabê-lo-ás quando encontrares a do verbete, Se for ela, dir-lhe-ei que já nos conhecíamos, que nos vimos no autocarro, Não se lembrará, Se não demorar muito tempo a encontrá-la, lembra-se de certeza, Mas tu não queres encontrá-la em pouco tempo, talvez nem em muito, se realmente o quisesses terias ido procurar o nome à lista telefónica, é por aí que se começa, Não me lembrei, A lista está lá dentro, Não me apetece entrar agora na Conservatória, Tens medo do escuro, Não tenho medo nenhum, conheço aquela escuridão com a palma das minhas mãos, Diz-me antes que nem a palma da tuas mãos conheces, Se é isso que pensas, deixa-me ficar na minha ignorância, também os pássaros cantam e não sabem porquê (SARAMAGO, 1997, p. 71)

O discurso apresentado pelo protagonista organiza e conduz os fatos do romance. Todo o desenrolar da trama centraliza-se nele e o discurso, de certo modo, funciona como espécie de manipulação dos fatos, sendo assim, não deixa de ser uma forma de interpretação. A personagem que conta a história pode ser considerada como seu criador, por outro lado, adquire autonomia suficiente que conduz a narrativa por onde quer, ganhando voz para declarar o que deseja, principalmente da rotina de trabalhar na Conservatória Geral.

A Conservatória está em constante processo de transformação, pois quase sempre é necessário colocar parede abaixo para que novos averbamentos sejam inclusos nas prateleiras, visto que os corredores carregados de verbetes de vivos e mortos que lá se encontram lotados de armários, passam a não ser mais suficientes para atender as necessidades. Esse espaço, em alguns momentos, passa a ser personificado e adquire características estáticas, de paralisação,

interagindo com a personagem principal da narrativa assemelhando-se a uma pessoa idosa, quase à beira da morte. Assim como o Sr. José, a Conservatória fica isolada.

Há no texto características sistemáticas com uma metodologia severa, como pode ser visto no momento em que o narrador descreve a forma que os funcionários não paravam de trabalhar, sem tempo nem mesmo para sentar, tal como máquinas programadas, o Sr. José sente medo de o Conservador não liberá-lo para sair mais cedo, nem por uma hora ou meia hora que fosse para dirigir-se à casa dos pais da mulher desconhecida obter notícias. Esse momento identifica-se à quebra de uma máquina e a interrupção do trabalho, o que não poderia acontecer de modo nenhum em uma sociedade capitalista. Afinal, a máquina com defeitos que não trabalha representa um menor índice de lucro. É a Conservatória que passa a ser o “personagem fictício que ganha vida” e que obriga os funcionários a trabalhar constantemente, numa representação metafórica da sociedade totalitária e rígida, capaz de controlar tudo.

Retomando o estilo do autor de narrar, o Sr. José, ao obter informações sobre a desconhecida, utiliza um caderno de anotações. O caderno é citado pelo autor em *Cadernos de Lanzarote*, conjunto de cinco diários escritos entre 1993 e 1995, quando o autor revela sua própria história e algumas de suas outras publicações. Benjamin (1996, p. 57-59) esclarece-nos que:

A arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade, a sabedoria está agonizando. Mas este é um processo que vem de longe. Nada seria mais tolo do que querer vislumbrar nele apenas um “fenômeno de decadência” (...) Não se notou, no fim da guerra, que as pessoas chegavam mudas do campo de batalha – não mais ricas, mas mais pobres em experiência comunicável? (BENJAMIN, 1996, p. 57-59)

É essa narração de experiências que Saramago apresenta em seus *Cadernos*. A narrativa oral que parecia inerente ao homem em tempos antigos, está cada vez mais escassa atualmente, pois a experiência de contar histórias (a de boca em boca) encontra-se em declínio absoluto. O Sr. José é um herói problemático em busca do sentido perdido, através dessa busca da mulher desconhecida.

A ascensão do romance ocasiona esse desaparecimento e reafirma o aparecimento de uma classe social – a burguesia – que se volta despida da experiência individual, pois o que orientava a sabedoria do narrador tradicional começa a diminuir, visto que as circunstâncias estão reduzindo-se às experiências imediatas. O bom contador de histórias seria aquele que

viaja, pois quanto mais conhece o mundo, mais experiências são adquiridas e há mais coisas para serem contadas, porém depois de certo tempo as histórias narradas perdem-se no passado. Essa arte encontra-se cada vez mais em declínio visto que a experiência começa a ficar cada vez menor devido as mudanças das forças produtivas do capitalismo.

3.2 O Sr. José – personificação da solidão e da angústia

Além dessas experiências que o autor descreve em seus diários e que o Sr. José retoma, também podemos dizer que o funcionário da Conservatória Geral possui traços característicos de alguém que se encaixa na teoria que o Existencialismo defende. Os existencialistas possuem aspectos obscuros e não fazem uso de artifícios poéticos, não permitem que o coração esteja em primeiro plano, mas fazem uso da objetividade. O homem não consegue fazer coisas grandiosas se não tiver passado pela fase da angústia, pois “em primeiro lugar, uma aceitação resoluta da angústia e do sofrimento é condição necessária para que eles possam, mesmo, ser experimentados” (OLSON, 1970, p. 33).

Por mais que se tenha uma escolha a fazer, se não houve o sentimento de angústia, não houve, realmente, uma opção. Os valores existencialistas são intensos e têm a função de libertar o ser humano das frustrações diárias vivenciadas. A teoria existencialista foi criticada pelo fato de acentuar a infâmia do ser humano, mostrar os erros e desapontar pelo fato de não acreditar nas belezas radiosas. Segundo a concepção de Sartre:

Entendemos por existencialismo uma doutrina que torna a vida humana possível e que, por outro lado, declara que toda a verdade e toda a ação implicam um meio e uma subjetividade humana. A principal crítica que nos fazem, como se sabe é a de acentuarmos o lado mau da vida humana. [...] O existencialista não tem pejo em declarar que o homem é angústia (SARTRE, 1987, p. 4-7)

No que se refere ao Sr. José, na maior parte do romance ele se encontra sozinho, conforme já registrado. Colecionador de verbetes, rotineiramente ia trabalhar na Conservatória e atender o público durante o dia inteiro. Em busca seu próprio íntimo, em uma de suas buscas depara-se com o verbete de uma desconhecida e decide sair a sua procura. Essa busca acaba se espelhando em uma procura de seu próprio eu, que dará consistência e vida ao desenrolar da narrativa. Personagem solitário que vive isolado em sua casa. Jamais recebera visitas de colegas ou de outras pessoas, devido à proibição de usar a porta de comunicação, essa probabilidade de visitas era bastante remota.

Acerca dos seus sentimentos, constantemente o Sr. José imagina estar falando com outras pessoas ou situações inusitadas, daí os diálogos íntimos, numa demonstração de justificar como administrava seus sentimentos, estava sempre calado. Nessas condições, podemos identifica-lo ao homem moderno, que também vive solitário e, muitas vezes, depressivo. O Sr. José redescobre-se no mundo a partir do instante em que inicia a busca pela desconhecida. É nesse momento que ele tem um motivo que o faz sentir mais vivo e que não poderá desistir.

Outro momento que a angústia da personagem é explicitada no texto acontece no instante em que, após ter ido à casa da mulher do marido ciumento e à casa da senhora do rés-do-chão, ao caminhar pela rua o Sr. José imagina uma situação em que as duas pessoas possam ir até a Conservatória procurá-lo com a intenção de ajudar em sua busca, porém quem os atende é o Conservador. Ele passa a temer que seus pensamentos se tornem realidade, sem imaginar o que poderia lhe acontecer caso o Conservador descobrisse seu segredo.

Em vários instantes da narrativa esse tipo de pensamento acompanha o Sr. José – sempre com medo do Conservador, angustiado por recear que não termine o serviço e passe para os outros oficiais, caso que só deveria acontecer em situações extremas, medo das pessoas o descobrirem com a falsa credencial e mais medo ainda de que alguém pudesse ler o seu diário, podendo confiar somente no teto, com quem uma vez ou outra travava um diálogo e pedia conselhos. O Sr. José também rejeita os valores tradicionais da vida que a sociedade impõe. No romance além de tudo, há uma forte crítica à sociedade da época, a denúncia da burocracia do século XX.

A personagem também não acredita na vida satisfatória, na vida plena de felicidade e fingimento que o ser humano sente. A vida humana é feita de perdas irreparáveis e essas perdas ocorrem no momento em que ele descobre que a mulher desconhecida que tanto buscara, havia morrido e encontrava-se no Cemitério Geral. Volta-se ao silêncio, aspecto fundamental e presente no texto.

O silêncio na literatura é tão importante, senão mais, do que a própria palavra, por ser pleno de significação e necessário para os outros elementos existirem. Orlandi (1997) ensina que “não só na poesia, aliás, mas na literatura em geral, o silêncio é fundamental” (ORLANDI, 1997, p. 43). Perceptível em todo e qualquer discurso, mesmo que não seja possível explicitamente traduzi-lo, permanece nas entrelinhas do discurso e nos traços que ele

denuncia. É como o invisível – sabe-se que ali está, vê-se por toda parte sua presença, porém ainda assim não somos capazes de tocá-lo.

O silêncio vai muito além do que se imagina, guarda segredos e significação que a palavra não dá conta de expressar, acontece através de uma figuração, diante de um piscar de olhos, de uma expressão facial, de uma oscilação de uma respiração, ou até mesmo apenas do calar, sem expressão através da fala. Ele adquire ainda significações distintas dependendo da cultura a qual se manifesta, colocando-se de diferentes maneiras nos domínios da Filosofia, Psicanálise, Literatura, Pintura, Escultura, Poema, Sociologia, adquirindo consistência junto à literatura, pois essa “ao espelhar o ser humano, não pode deixar de acolher as muitas áreas pelas quais transita o seu modelo. É por isso que ela assume também a tarefa de representar o meio social, cultural, político e econômico no qual ele está inserido” (TOFALINI, 2013, p. 02).

Orlandi (1997) afirma que

O silêncio não fala, ele significa. A partir dessa concepção não o definimos negativamente em relação à linguagem (o que ele não é) mas em sua relação constitutiva com a significação (o que ele é). (...) Há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota, da vontade etc. (ORLANDI, 1997, p. 44).

O silêncio do espaço labiríntico denuncia o medo do desconhecido, a busca pelo íntimo, a escuridão que revela um fato de não saber o que pode estar escondido por detrás dela, ou então de deparar-se com uma surpresa desagradável, pois tudo aquilo que não pode ser visto, tantas vezes é recriado na mente humana de forma inconsciente gerando situações inexistentes que o medo pode fazer o indivíduo sentir.

Para Orlandi (1997), “o silêncio não é apenas um acidente que intervém ocasionalmente: ele é necessário à significação” (ORLANDI, 1997, p. 47), Complementa Tofalini que “a construção do texto literário é resultado de uma composição que associa palavras e silêncios para comunicar” (TOFALINI, 2013, p. 03., Teles (1979, p. 13) comenta que este funciona como “a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem”, dessa forma é aspecto fundamental no texto.

No caso do Sr. José, o silêncio vem com o intuito de reafirmar ainda mais os seus anseios e angústias, a busca pelo autoconhecimento, porque o sentimento de medo torna-se

intraduzível, indo além da contemplação daquilo que a palavra poderia dar conta. Segue um excerto em que o protagonista do romance começa perder as esperanças de encontrar a mulher desconhecida, devido á falta de pistas

O imaginário e metafísico diálogo com o tecto servira-lhe para encobrir a total desorientação do seu espírito, a sensação de pânico que lhe vinha da ideia de que já não teria mais nada para fazer na vida, se, como havia razões para recear, a busca da mulher desconhecida havia terminado (SARAMAGO, 1997, p. 159)

Em vários instantes da narrativa o protagonista realiza monólogos interiores, trava conversas com o teto na falta de não ter com quem conversar. Desta forma, segundo Teles, “não exteriorizando o pensamento, interrompendo-o no momento adequado, substituindo a frase pelo silêncio inesperado, cria-se um impacto de hesitação e emoção que envolve afetivamente o leitor” (TELES, 1979, p. 15). O silêncio em vários instantes está presente não só no personagem, mas também nos espaços que permeiam a obra. Presente também no Cemitério Geral, quando o Sr. José está à procura do jazigo da mulher desconhecida:

E silêncio. Um silêncio só interrompido de quando em quando pelos passos de algum ocasional e suspiroso amante da soledade a quem uma súbita tristeza faz vir desde as rumorosas cercanias onde ainda se ouvem choros à beira do túmulo e nele se depõem ramos de flores frescas (SARAMAGO, 1997, p. 227)

O silêncio e a escuridão presentificam-se na Conservatória, pois “as trevas espessas que tapavam os corredores entre as estantes, a escuridão abissal que reinava ao fundo da nave, a solidão, o silêncio”. (SARAMAGO, 1997, p. 25). são características presentes na narrativa toda. É o silenciamento do espaço que incita a personagem e, outras vezes, o silenciamento da personagem é que modela esse espaço. Pode-se evidenciar a partir disso que “o silêncio constitui um espaço de possibilidades, cujas margens por um lado, recobrem a profundidade da obra literária, e por outro, o terreno inclinado da atividade crítica” (TELES, 1987, p. 14), criando noções diversas de interpretações a partir do momento que o signo verbal é trocado pela ausência do mesmo.

3.3 A simbologia da escada, do degrau e da casa

A escada e o degrau têm presença constante na narrativa. A escada pode ser entendida como um símbolo de ascensão ou fica subtendida como a personificação da queda. A primeira ideia faz parte do plano físico e a segunda pertence ao plano psíquico do protagonista do romance. Uma de suas necessidades era estar em plena movimentação vertical, pois a Conservatória é descrita como o lugar que o Sr. José sempre se movimenta em escadas para procurar nomes de pessoas nos ficheiros dos vivos e também quando havia necessidade de acrescentar um novo alguém ao ficheiro dos mortos. Essa movimentação acontecia através das escadas, porque as prateleiras eram altas, gigantes e se erguiam até o teto do estabelecimento. A escada liga-se ao forte medo que o Sr. José possuía de altura, a ponto de causar-lhe vertigem. Confirma-nos o texto:

Para alcançar as prateleiras superiores, lá no alto, quase rentes ao tecto, o Sr. José tinha de utilizar uma altíssima escada de mão, e, porque sofria, por desgraça sua, desse perturbador desequilíbrio nervoso a que vulgarmente chamamos atracção do abismo, não lhe restava outro remédio, para não dar com os ossos no lajedo, que atar-se aos degraus com um forte cinturão (SARAMAGO, 1997, p. 20)

O topo da escada a que o Sr. José atinge, ora vem representado como ponto máximo de enfrentar a vertigem que sentia, ora representa a morte que conferia a personagem, atingindo o ponto máximo que a vida lhe proporcionava. A vertigem faz a personagem lembrar-se que pertence ao plano terrestre, podendo representar também um risco de vida. Para evitar que a queda acontecesse (e conseqüentemente a morte), fazia uso do cinturão para sentir-se seguro. Por outro lado, aflora-lhe o conhecimento, um novo sentido para a vida, pois é devido à coragem e ascensão que a busca pela coleção dos verbetes de pessoas famosas desencadeará o principal fato do romance: a busca da mulher desconhecida.

No dicionário de símbolos, a escada possui a seguinte significação:

As idéias que engloba são: ascensão, gradação, comunicação entre os diversos níveis da verticalidade. (...) Subir, pois, bifurca-se num sentido material e em outro espiritual e evolutivo (...) significando que todo cosmo é a via de ascensão para o espírito. A escada é símbolo da 'relação entre o mundo' (...) com sentido ao mesmo tempo psicológico, diz que na escada figura plasticamente a ruptura de nível que faz possível a passagem de um mundo a outro e a comunicação entre céu, terra e inferno." (CIRLOT, 1969, p. 228-229)

A escada é o instrumento utilizado pelo funcionário de acordo com as funções que o Conservador atribuía. Posteriormente, será objeto de sua diversão, de sua busca alheia aos serviços da Conservatória. Esse fato marca a transição do período entre a burocracia que o funcionário estava inserido e a suposta diversão de arriscar a própria vida na obsessão de sua busca.

A escada também está na escola que a mulher desconhecida trabalhou no período noturno. Durante a busca de informações nesse espaço, o Sr. José se arrastava em vários momentos pela procura da luz, sempre em falta, até o momento que o funcionário público percebeu sua presença:

Tinha diante de si uma escada de caracol que subia na direcção de uma treva ainda mais espessa que a do limiar da porta e que engolia o foco de luz antes que ele pudesse mostrar o caminho em cima. A escada não tem corrimão, justamente o que menos estava a convir a alguém que padece tanto de vertigens, no quinto degrau, se lá conseguir chegar, o Sr. José perderá a noção da altura real a que se encontra, sentirá que vai cair desamparado, e cairá (...) Então continuo a ter razão, esta daqui está fundida, Nada nos diz que não existam dois interruptores e duas lâmpadas, uma da escada e outra do sótão, a de baixo estará fundida, a de cima ainda não sabemos. (SARAMAGO, 1997, pág. 108-109.)

Neste trecho do romance, a escada adquire um aspecto novo. Passa a ser vista em forma de caracol, associada diretamente à forma do espiral, que o levava ao plano onírico, espiritual, ao devaneio. Bachelard explica que “todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes” (BACHELARD, 1989, p. 25), apesar da ausência de luz. A gradação também é outro aspecto presente nessa descrição da escada, a personagem anuncia os cinco degraus que ela possui. Em um primeiro momento, na representação da queda física, podemos também associar a escada à satisfação, uma vez que possui a finalidade de auxiliar e facilitar a sua procura. Posteriormente, a escada é configurada como queda onírica, medo da queda física que lhe traria a queda moral. Nesse sentido, o Sr. José tudo fazia para não chamar a atenção das pessoas que poderiam reconhecê-lo e denunciá-lo ao Conservador.

Segundo Bachelard, a escada e o sótão possuem significados:

Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias

palavras é a vida do poeta. Subir muito alto, descer muito baixo é permitido ao poeta que une o terrestre ao aéreo. (BACHELARD, 1989, p. 155)

O sótão também é um elemento presente no texto. Ambos (escada e sótão) reafirmam a ascensão, representada pela escada e a queda, pelo sótão. Este também poderia representar a passagem do protagonista ao submundo. Ao se deparar com a escada, silenciosamente, imagina sua queda pela ausência de corrimão, além da treva anunciada que lhe permite dialogar consigo mesmo: “... é preciso combater o dragão. Esse não tem as faces 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”. (SARAMAGO, 1997, p. 107).

Além da escada da escola e da Conservatória, a personagem percorre outras escadas do prédio da mulher do marido estranho ao que a desconhecida habitava. O silêncio era profundo no edifício, exceto vez ou outra interrompido pelo choro de um bebê que vinha de um apartamento, o qual o Sr. José procurou por informações, porém nada obteve, até que encontrou onde vivia a madrinha da desconhecida. Apresenta-se como um oficial de trabalho em busca de informações para contribuir com o serviço público. Apesar disso, a mulher do rés-do-chão não conseguiu ajudá-lo. Teve um caso amoroso com o pai da desconhecida e, por isso, não tinha contato com a afilhada há muitos anos: “O Sr. José olhou a mulher, ela estava a olhá-lo a ele, não vale a pena gastar palavras a explicar a expressão que tinham nos olhos um e outro, só importa o que ele foi capaz de dizer ao cabo de um silêncio” (SARAMAGO, 1997, p. 65). Não houve a necessidade de palavra alguma para explicar o sentimento, ou a expressão que ela denunciava, assim “diríamos que o silêncio não é interpretável, mas compreensível, [...] compreender o silêncio é explicitar o modo pelo qual ele significa” (ORLANDI, 1997, p. 51-52)

Bachelard explica que “As palavras [...] são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador” (BACHELARD, 1989, p. 155). Dessa forma, o autor coloca em questão a significação que a palavra pode adquirir em diferentes níveis, tudo dependendo do que pode e quer ser expresso. Já o silêncio irá também adquirir o mesmo nível que a palavra, a situação encontrada suscita o sentido de queda ou de ascensão que o narrador deseja explicitar através da ausência da verbalização.

A casa do Sr. José era o refúgio utilizado para seus problemas e limitações diante do caos. Para Bachelard, “a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos” (BACHELARD, 1989 p. 25). Era lá que ele escondia a cópia dos verbetes de sua coleção, era para lá que carregava o seu medo, quanto a angústia e sua satisfação se manifestava, a fim de projetar aquilo que estava em seu mais íntimo, de poder compartilhar com “alguém” acerca de seu interior, pois em alguns instantes o teto era personificado. A “ideia que o tecto deu ao Sr. José foi de que interrompesse as férias e voltasse ao trabalho”. (SARAMAGO, 1997, p. 157). O teto muitas vezes dá ideias que a personagem acata, funcionando então como um confidente e representa o estável perante o labirinto do Cemitério Geral, da Conservatória, da Escola e da Cidade que o protagonista percorre durante sua busca.

Além disso, ao entrar na casa das pessoas para obter informações da mulher que procurava, também de certa forma acaba sabendo de fatos relacionados à intimidade dessas pessoas. No caso da senhora do rés-do-chão, o Sr. José sabe do caso que ela tivera com o pai da desconhecida, na casa da mulher que tem o bebê, sabe-se que há um filho pequeno além de que o marido é ciumento e nunca poderia saber que o oficial estava à porta. Na casa dos pais da desconhecida ele conhece um pouco de sua história e a de sua família, consegue as chaves da casa que a desconhecida morou, sendo possível ter contato com seus objetos que poderiam guardar seus mais íntimos segredos.

3.4 A morte

Outro aspecto tratado no romance e que merece destaque é a morte. Ao contrário do que se pensa, quando se revela que a mulher desconhecida morrerá, o romance não termina, contrariamente, ganha mais fôlego, trazendo traços apreensivos que apontam o labirinto do que está eternamente perdido, no momento em que o Sr. José e o pastor de ovelhas se encontram no Cemitério. O pastor representa a ordem, o que sempre organiza e guia o seu rebanho. Porém, no texto adquire a imagem daquele que desorganiza e deixa de orientar, visto que nem ele possuía uma regra definida para a troca dos números das lápides, ou seja, mesmo que quisesse encontrar o túmulo de alguém, não seria capaz.

O Sr. José não sabe mais o que fazer para obter notícias, após perguntar às dez lojas situadas ao redor da casa da mulher desconhecida e não obter nenhuma informação. É a partir

desse momento que de uma forma subjetiva sua morte começa ser iniciada para ele, encerrando suas buscas, ao confirmar suas suspeitas no Cemitério Geral:

O horror da morte é a emoção, o sentimento ou a consciência da perda de sua individualidade. Emoção-choque, de dor, de terror ou horror. Sentimento que é de uma ruptura, de um mal, de um desastre, isto é, sentimento traumático. Consciência, enfim, de um vazio, de um nada, que se abre onde havia plenitude individual, ou seja, consciência traumática (MORIN,1997, p. 33).

Morin (1997) assim interpreta as sensações que a notícia da morte causa em quem a recebe. O Sr. José não recebera resposta nenhuma de que a mulher desconhecida havia morrido, porém, depois de buscá-la em todos os lugares possíveis, certifica-se que ela já não mais vivia e sua morte é, então, declarada.

Descobre que não houve nenhum motivo importante para que ela cometesse o suicídio. Seus pais relatam que não era feliz no casamento e que realmente estava se sentindo bem quando se divorciou. A mãe acrescentou que a filha, desde pequena, tinha o olhar triste, como se estivesse prevendo algo de ruim, quando, porém, questionada não revelava o motivo de estar triste. Essas últimas características da mulher desconhecida apresentam traços de existencialismo no olhar triste e na angústia revelada de conflitos internos.

Morin (1997) justifica que a morte poderia ser entendida como a objetividade da subjetividade da objetividade. Entende-se que este conceito de objetividade nada mais é que o impacto causado no ser humano ao receber a notícia da morte. A subjetividade, segundo o autor, configura-se na incompreensão que o sujeito tem perante a morte, a inconformidade perante o fato e a difícil aceitação. A objetividade da subjetividade se configura na consciência de que a morte é um fator irreversível, que não há nada que se possa fazer para mudar que tal fato aconteça, tornando-se então uma aceitação em um momento posterior.

Na narrativa, após dialogar com o teto (“imaginário e metafísico diálogo”), conclui que deve encerrar a busca pela desconhecida e retornar às antigas atividades. Sente, nesse instante, diferentes sensações como pânico, nó na garganta, o choro:

O imaginário e metafísico diálogo com o tecto servira-lhe para encobrir a total desorientação do seu espírito, a sensação de pânico que lhe vinha da ideia de que já não teria mais nada para fazer na vida, se, como havia razões para recuar, a busca da mulher desconhecida havia terminado. Sentia um nó duro na garganta, como quando lhe ralhavam em criança e queriam que ele chorasse, e ele resistia, resistia, até que por fim as lágrimas saltavam, como também começaram a saltar agora por fim [...] Este é um daqueles casos em que os tectos nada podem fazer para ajudar as pessoas aflitas, têm de limitar-

se a esperar lá em cima que a tormenta passe, que a alma se desafogue, que o corpo se canse (SARAMAGO, 1997, pág. 159)

Por fim, quando a busca se encerra e o Conservador tem acesso ao diário do funcionário e decide unir os ficheiros dos vivos e dos mortos em um só, e não dispor deles separadamente como acontecia até aquele instante. Com tal decisão, ocorre uma transgressão das regras do sistema, considerando que a Conservatória Geral obedecia a uma tradição, os mortos não deveriam estar entre os vivos e acabariam caindo no esquecimento.

No texto, o chefe é sempre descrito como autoritário, porém, nesse momento, ocorre uma quebra ao confirmar a união dos ficheiros dos vivos e dos mortos em uma mesma sessão. A partir do momento que essa união fosse feita, aqueles que foram esquecidos e que ajudaram na construção da história poderiam ser resgatados. Assim, o passado irá refletir-se no presente, pois tudo aquilo que está perdido para a história, o Sr. José resgatou com a concessão do Conservador, confundindo e unindo vida e morte. Apesar de tal ato, mesmo que todos os nomes estejam reunidos e misturados sem distinções entre os que estão vivos e os que já estão mortos, eles continuam na caverna dos corredores sem fim onde permanecem esquecidos para sempre.

CONCLUSÃO

A proposta de nossa dissertação foi a de analisar os espaços narrativos presentes na obra *Todos os Nomes*, de José Saramago. Foram configurados espaços reais, imaginados e imaginários e dentre eles, destacou-se a ideia de imensidão nos corredores gigantes da Conservatória do Registro Civil, o uso do fio de Ariadne para o funcionário poder retornar à mesa de trabalho ou a árvore bifurcada representando os distintos caminhos no Cemitério Geral. Esses indicativos de imensidão estão presentes nas descrições da Conservatória Geral e do Cemitério, tendo como cenário a penumbra nos corredores gigantes e estarrecedores, o tempo escuro, sombrio e sempre chuvoso.

O labirinto e o silêncio, porém, devem ser considerados como as marcas mais profundas de todos os espaços estudados. Demonstramos que o labirinto aponta o caminho incerto, a ideia de “perder-se”, analisando que tanto a Conservatória quanto o Cemitério não possuem linha reta e se fossem seguidos em uma única direção, as pessoas nunca encontrariam o seu final pelo excesso de corredores. O narrador descreve o labirinto existente na Conservatória Geral e no Cemitério como uma “caverna imensa”, a solidão metaforicamente compreendida, um espaço marcado pela “escuridão abissal”, que chega a causar medo na personagem. Segundo Lins (1976), o labirinto pode ser entendido como uma alegoria do destino humano, e é justamente essa ideia que o autor nos revela. O ciclo da vida apresentado nos espaços da Conservatória que registra os nascimentos (e também as mortes), o espaço da Escola, que forma o indivíduo, a cidade como abrigo e refúgio e, finalmente, o Cemitério que finaliza o ciclo com a morte do indivíduo. A vida é um labirinto, um espaço complicado, acompanhado pela solidão humana e pela angústia.

Ao lado do labirinto encontra-se o silêncio que percorre toda a narrativa, atribuindo significado ao espaço da Conservatória Geral e do Cemitério, ao medo do desconhecido, à busca incessante pelo íntimo. O silêncio confirma, no texto, a procura humana pelo autoconhecimento, a explicação das perdas necessárias e irreparáveis. Momentos cruciais que fazem parte do ciclo da vida, quando a palavra não consegue expressar o que o Sr. José sente, daí o silêncio significa. Nos espaços labirínticos, ele denuncia o medo do desconhecido, acompanhado, na narrativa saramaguiana pela escuridão, revela não saber o que se esconde atrás dela, uma surpresa desagradável ou uma reafirmação de uma angústia, ou ainda um medo que se torna intraduzível, muito além da contemplação e da verbalização.

Concluimos que da leitura das modalidades espaciais em *Todos os Nomes*, que a Conservatória Geral do Registro Civil e o Cemitério Geral constituem-se como espaços principais e a Escola e a Cidade configuram-se como espaços secundários, nos quais o Sr. José adquire mobilidade e dá vida a sua imaginação. Esses espaços, muitas vezes, não se apresentam apenas como espaço físico, reais, mas, como espaço imaginário e imaginado que passam a ser primordiais e fundamentais na narrativa, principalmente quando revelam escuridão, imensidão e extensão para reafirmar os efeitos surreais que surgem no desenvolvimento do romance.

Para chegarmos ao resultado final do trabalho, foram lidos e resenhados pressupostos teóricos de importantes autores que estudam o espaço literário enquanto categoria narrativa. Uma ordem cronológica foi assim estabelecida: Lacey Hugh (1972), Lins (1976), Aguiar e Silva (1982), Antonio Dimas (1987), Reis e Lopes (1987), Bal (1990), Borges Filho (2007), Barbieri (2009), Rodrigues (2009), dentre outros. Todos foram de fundamental importância para a compreensão da configuração que o estudo teórico do espaço adquiriu no *corpus* selecionado. Também foram consultados Bachelard (1989) e Cirlot (1969) que abordam o assunto na perspectiva da simbologia que determinados objetos e circunstâncias adquirem dentro de uma narrativa, leitura primordial para a compreensão da obra, considerando que o aspecto simbólico dos espaços presentes constitui-se um dos pontos principais do romance escolhido.

No início de nosso estudo, fizemos um breve histórico da carreira de Saramago, identificando-o como um escritor que ultrapassou sua formação neorrealista para atingir uma literatura universal, pós-moderna, que pode se encontrar com o realismo fantástico. O seu estilo de escrever, toda a sua peculiaridade como os sinais de pontuação, por exemplo, o romancista procedeu a uma espécie de “revolução” em que a pontuação foi substituída por apenas vírgulas e pontos finais. Os demais sinais de pontuação foram dispensados pelo escritor, quando declarou em entrevistas que a ideia “não surgiu, simplesmente nasceu”. Do mesmo modo, os elementos constitutivos de *Todos os Nomes*, excedem os limites do texto, trazendo uma questão pessoal para dentro da narrativa. O personagem protagonista, Sr. José, tem muito em comum com o autor do romance, desde o nome José e os diários utilizados pelo personagem e pelo próprio Saramago, os *Cadernos de Lanzarote*, além da visão crítica sempre muito lúcida, consciente e aguçada, denunciando a sociedade burocrática de seu tempo. Os resultados foram positivos pela variedade de espaços reais, imaginados e

imaginários, maiores e menores, principais e secundários encontrados e analisados segundo a teoria abordada.

Ao concluirmos nosso trabalho, estamos conscientes que o estudo de uma obra de tal porte não termina aqui, outras abordagens poderão ser feitas visando sempre uma contribuição à fortuna crítica dos estudos literários e críticos da obra monumental de José Saramago.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In **Notas de Literatura I** (trad. Jorge de Almeida). São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos estudos**. São Paulo: Cebrap, n. 77, mar. 2007, p. 205-220.
- ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Edições 70, Coimbra, 2008
- ARRIGUCCI JR., Davi. Teorias da narrativa: posições do narrador. **Entrevista ao Jornal de Psicanálise**. São Paulo, 1998
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Tópicos, 1989
- BAL, Mieke. **Teoría de la Narrativa**. Ed. Cátedra. Madrid, 1990
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura Literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: **Poéticas do espaço literário**. Oziris Borges Filho, Sidney Barbosa (Org.). São Paulo: Claraluz, 2009, pág. 105.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BORGES FILHO, Oziris. Espaço, percepção e literatura. In: **Poéticas do espaço literário**. Oziris Borges Filho, Sidney Barbosa (Org.). São Paulo: Claraluz, 2009, pág 67.
- BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira, Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAGA, Miriam Rodrigues. **A concepção de Língua de Saramago**: o confronto entre o dito e o escrito. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **A (des)construção da identidade na obra de José Saramago**. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/carreira1.htm>> Acessado em: 06 de out 2013
- CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado**. Lisboa: Caminho, 2000.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Diccionario de símbolos**. Barcelona: Labor, 1969.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Trad. Cleonice P.B. Mourão; Consuelo F, Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- CONRADO, Iris Selene. **O romance e o romance de José Saramago**. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Tese de doutorado, 2011.
- COUTINHO, ISABEL. **Saramago, o escritor que brinca com a pontuação**. Disponível em: <<http://www.ciberduvidas.com/idioma.php?rid=1691>> 2008. Acessado em 26 de out 2013
- Durand, G. 1988 **A imaginação simbólica**. São Paulo, Cultrix.
- FERREIRA, Wellington. Minha singela homenagem a José Saramago. Disponível em: <<http://www.ovendedordelivros.com.br/2010/06/minha-singela-homenagem-jose-saramago.html>>. Acessado em 02 de abr 2014
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.
- KLEINSORGE, Sérgio. **O pós moderno nas mãos de Saramago**. Bibliotecon & Comunicação. Porto Alegre, 5: 136-143 jan.dez. 1990
- LACEY, Hugh. **A linguagem do tempo e do espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

- MORIN, Edgard. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.
- OLSON, Robert G. **Introdução ao Existencialismo**. São Paulo. Brasiliense, 1970.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1998.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- RODRIGUES, Alcir de Vasconcelos Alvarez. Espaço ficcional e ambientação em Ponte do Galo. In: **Poéticas do espaço literário**. Oziris Borges Filho, Sidney Barbosa (Org.). São Paulo: Claraluz, 2009, pág. 127.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. Espaço e Literatura. In: **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria Literária**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARAMAGO, José. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SARAMAGO **Cadernos de Lanzarote**. Diário II. Lisboa: Caminho, 1995
- SARAMAGO. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARAMAGO. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989
- SARAMAGO. **Memorial do Convento**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1987.
- SARTRE. Jean Paul. O existencialismo é um humanismo. **A imaginação: Questão de método**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Tradução de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. 3ªed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- SEIXO, Maria Alzira. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra, Almedina, 4ª ed., 1982.
- TELES. Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio**. Teoria e pratica do texto literário. São Paulo: Cultrix, 1979.
- TOFALINI Luzia Aparecida Berloff. **Ensaio sobre a cegueira e Eles eram muitos cavalos: silêncios**. XI Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e II Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano. ISSN: 2175-943X. Ponta Grossa – PR. Disponível em: https://10fb0e10d2a996003bdf6a7157f8dac1a2681e87.googleusercontent.com/host/0B8LhzCII_HM8bW9KOFBOYnhraUk/Luzia%20Aparecida%20Berloff%20Tofalini.pdf> Acessado em 10 de julho 2014.
- YOUTUBE. **Deus é cruel, invejoso e insuportável**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zXIDtKIAo8Q>> Acessado em: 25 de out. 2013
- YOUTUBE. **José Saramago fala sobre Deus, Igreja e Bíblia**. Entrevista concedida a *Folha de São Paulo* e publicada em 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=QuHARSJW9Ys>>. Acessado em 24 de out. 2013.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Unesp, 1998.
- BENOIST, Luc. **Signos, símbolos e mitos**. Trad. Anna Maria Viegas. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Breve história do espaço na teoria da literatura**. In: Cerrados, Brasília, ano 14, n. 19, pág. 115-134, 2005
- BRISSAC, Nelson. **Passagens da imagem: pintura, fotografia, cinema, arquitetura**. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993
- CASSIRER, Ernst. **O mundo humano do espaço e do tempo**. In: _____. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994
- FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In: MOTTA, Manoel de Barros da (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001
- GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- LUKÁCS, George. **Narrar ou descrever** — contribuições para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968
- MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo, Ática, 1986.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. 19ª Ed. São Paulo: Cultrix, 1976.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo, Ática, 1988.
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHÜLER, Donaldo. **Espaço**. In: *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989
- SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote. Diário I*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.
_____. *Cadernos de Lanzarote. Diário III*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
_____. *Cadernos de Lanzarote. Diário IV*. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.
_____. *Cadernos de Lanzarote. Diário V*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.