



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

**O HOMEM NO CENTRO:
ROMANCE E SOCIEDADE EM *A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO**

LÍVIA BRAGA BARRETO

Brasília/DF, março de 2017

LÍVIA BRAGA BARRETO

**O HOMEM NO CENTRO:
ROMANCE E SOCIEDADE EM A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo

Brasília/DF, março de 2017

LÍVIA BRAGA BARRETO

O HOMEM NO CENTRO:

ROMANCE E SOCIEDADE EM A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Edvaldo A. Bergamo - Pós-Lit (UnB)

Orientador

Prof^a. Dr^a. Ana Laura dos Reis Corrêa - Pós-Lit (UnB)

Membro Interno

Prof^a. Dr^a. Daniele dos Santos Rosa (IFB/São Sebastião)

Membro externo

Prof. Dr. Alexandre Simões Pilati – Pós-Lit (UnB)

Suplente

Brasília/DF, março de 2017

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Verônica e Frederico, pelo amor e apoio incondicionais.

À minha irmã Jaina, pela leitura atenta desta dissertação, que resultou em perguntas e sugestões muito valiosas para a produção do texto. À minha irmã Thais, pelas conversas em que trocamos figurinhas acadêmicas tão importantes para colocar os desafios em perspectiva.

Ao meu orientador, Edvaldo Bergamo, pelas contribuições sempre pertinentes, pela paciência com minhas dificuldades e dúvidas e, principalmente, por acreditar sempre que eu cumpriria os prazos de entrega.

Ao professor Hermenegildo Bastos, em cuja disciplina sobre a estética de Lukács tudo se iluminou, por sua infinita paciência e disponibilidade. À professora Ana Laura dos Reis Côrrea, que incentivou meu interesse pela teoria de Lukács e me direcionou ao grupo de estudo de Crítica Literária Dialética, além de ter respondido paciente e generosamente a dezenas de minhas dúvidas durante as aulas. Preciso agradecer-lá também pelo fato de ter acreditado no potencial da minha curiosidade acadêmica e ter contribuído de maneira fundamental para a produção do meu projeto de pesquisa. Espero que eu tenha correspondido à expectativa e confiança. À professora Daniele dos Santos Rosa, pelos livros emprestados e dados, pela leitura do meu projeto, também acompanhada de direcionamentos preciosos.

Aos meus colegas da linha de pesquisa Crítica Literária Dialética, porque a troca de experiências e ideias me fez encontrar em vocês pessoas incríveis, cheias de ideias e entusiasmo, que com certeza contribuirão para a formação de um mundo melhor. Agradeço especialmente aos colegas que também fazem parte do grupo de estudos, porque nossos encontros semanais foram cruciais para a compreensão de tantos novos conceitos e pontos de vista. Que muitos outros encontros nos esperem no futuro.

Agradeço também à Confederação Nacional dos Trabalhadores Rurais Agricultores e Agricultoras Familiares, não apenas por me liberar de minhas atividades profissionais para assistir às aulas e para outras atividades da pós-graduação, como também por reforçar minha crença na luta contínua pelos direitos de todos os(as) cidadãos(ãs) brasileiros(as).

E ao Rafael, minha estabilidade, tão presente em cada etapa, sempre incentivando minha dedicação, mesmo quando esta significava menos tempo compartilhado. Sua compreensão e carinho foram fundamentais nos momentos de cansaço e, principalmente, em cada pequena vitória. Muito obrigada por tudo, meu amor.

O caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida da sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente; por isso, quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto dessas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) que se põe contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa.

György Lukács

Porque nós somos o que somos mas também somos aquilo que fazemos e se a sociedade nos diz “o que você faz já não interessa ou já não tem condições para fazer aquilo que eu quero que faça” (...) Parece que a resposta a isto pode ser: “a vida é assim, o que é que havemos de fazer?”. Pois, o problema está em que a vida é assim e talvez não devesse ser assim.

José Saramago

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise crítica da obra *A Caverna* (2000), de José Saramago (1922-2010), tendo como base teórica a estética marxista de György Lukács. A pesquisa busca compreender de que maneira o autor em questão representa artisticamente as contradições do processo histórico da segunda metade do século XX, visto que se trata de um importante romancista da literatura portuguesa do pós-25 de Abril de 1974. Neste trabalho, a forma alegórica utilizada é problematizada, na medida em que observamos os posicionamentos teóricos de Lukács e Benjamin sobre tal categoria, como modo de representação de uma realidade que se compreende fragmentada. Argumentamos que a narrativa produzida pelo referido escritor apresenta elementos literários que superam os limites apontados pelos estudiosos e são capazes de evidenciar as contradições do mundo contemporâneo. A questão da centralidade do homem na obra de arte, a perspectiva antropomorfizadora, um dos pilares do pensamento lukacsiano, nos permitiu perceber que as relações sociais garantem a conexão da narrativa com determinações históricas essenciais da realidade e, no mundo construído por Saramago, as contradições da atualidade são reveladas pelo narrador nas relações das personagens com os espaços da narrativa: o Centro, a casa da olaria e o trajeto entre os dois lugares. E mais: o papel do trabalho para a constituição do homem como ser social fundamenta a discussão sobre a relação entre arte e ação humana na obra em causa.

Palavras-chave: José Saramago; A caverna; humanismo; alegoria; trabalho.

ABSTRACT

This dissertation performs a critical analysis of the work *The Cave* (2000), of José Saramago (1922-2010), having as theoretical base the marxist aesthetics of György Lukács. The research seeks to understand how the author in question represents artistically the contradictions of the historical process of the second half of the twentieth century, since he is an important novelist of the post-25 april 1974 portuguese literature. In this work, the form allegory is problematized, insofar as we observe the theoretical positions of Lukács and Benjamin on this category, as a way of representing a reality that is understood as fragmented. We argue that the narrative produced by the writer presents literary elements that surpass the limits pointed out by the scholars and are capable of evidencing the contradictions of the contemporary world. The question of the centrality of man in the work of art, the anthropomorphizing perspective, one of the pillars of lukacsian thought, allowed us to perceive that social relations guarantee the connection of the narrative with essential historical determinations of reality and, in the world represented by Saramago, the contradictions of the present time are revealed by the narrator in the relations of the characters with the spaces of the narrative: the Center, the pottery house and the road between the two places. What is more, the role of work for the constitution of man as a social being is the basis for the discussion of the relationship between art and human action in the romance in question.

Keywords: José Saramago; The cave; humanism; allegory; work.

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 - Localizando a caverna de Saramago	15
1.1 - Teorias do romance.....	15
1.1.1 - Ian Watt e Mikhail Bakhtin.....	16
1.1.2 - Lukács.....	19
1.2 - A literatura em Portugal: conexões saramaguianas.....	23
1.3 - Saramago e o cenário literário português contemporâneo.....	31
1.4 - Saramago: do período formativo até a consagração artística.....	36
1.5 - O romance <i>A Caverna</i> na obra de Saramago.....	44
Capítulo 2 - O humanismo no centro da alegoria	51
2.1 - Tudo o que liga duas cavernas.....	61
2.2 - Mais do que apenas oleiro.....	70
2.3 - O homem dentro do uniforme.....	79
Capítulo 3 - Trabalho, arte e história: a redenção do humano num mundo de contradições	84
3.1 - Trabalho e arte: caminhos para compreensão do homem.....	88
3.2 - O homem se faz com tudo o que já fez.....	92
3.3 - As antinomias do nosso tempo.....	100
Considerações finais	111
Bibliografia	115

INTRODUÇÃO

A arte existe porque a vida não basta.

Ferreira Gullar

A Caverna, de José Saramago, é um romance sobre um período crucial na vida de uma pequena família composta por um viúvo, sua jovem filha e o marido dela. O pai, Cipriano Algor e a filha, Marta, são oleiros. O genro, Marçal Gacho, é vigilante no Centro, estabelecimento comercial do qual a Olaria Algor é fornecedora. A jornada começa e termina dentro da furgoneta de Cipriano Algor, na qual atravessamos cenários de desolação, onde sentimos com ele as angústias da insegurança e também da paixão. Vamos aos extremos de duas realidades conectadas: uma pequena olaria tradicional e um centro comercial ultramoderno. Esse percurso nos apresenta perguntas sobre o trabalho, o amor, a arte, e o que tudo isso significa para sermos humanos.

O lar da família é situado em um povoado distante vários quilômetros da cidade onde está o Centro. Um dia, um funcionário do departamento de compras do local informa Cipriano Algor que, a partir daquele momento, aceitarão somente metade da mercadoria, pois os artigos da olaria passaram a ser preteridos, em favor de produtos de plástico que imitam barro, mais leves e resistentes. A notícia desencadeará uma série de sentimentos e de ações que modificarão o destino da família, especialmente porque o mesmo Centro que recusou o trabalho de Cipriano o acolherá quando Marçal for promovido a guarda interno, com direito a morar com a família em um pequeno apartamento na área residencial de seu local de trabalho.

Como uma tentativa de manter a olaria em funcionamento, Marta e Cipriano se engajam em um novo projeto: oferecer ao Centro outros produtos, bonecos decorativos que exigirão de pai e filha, além de muito trabalho, engenhosidade e perseverança. O processo de produção dos bonecos representa mais de um terço de toda a narrativa, e evidencia questões como a representação do homem, as relações entre as personagens, o futuro do trabalho humano, o papel da arte em um mundo alienado pela ilusão do consumo. Diante da rejeição também dos bonecos, Cipriano não vê alternativa além de se mudar para o Centro e viver em um pequeno apartamento com Marta e Marçal.

O Centro é um lugar gigantesco, que abriga milhares de atrações espetaculares, capazes de entreter seus frequentadores indefinidamente. Mesmo enorme, ele está sempre em expansão e em uma escavação do subsolo é encontrado um lugar fantástico, que, a princípio, é

mantido em segredo. Quando o genro é designado a fazer parte da equipe que vigiará o local, Cipriano percebe a oportunidade de ver com os próprios olhos aquilo que o estabelecimento quis esconder. Centenas de metros abaixo do Centro, em meio a uma impenetrável escuridão, Cipriano se ilumina. Ele está dentro da mitológica caverna de Platão, inexplicavelmente concreta: é possível tocar os corpos mumificados dos irreais prisioneiros, atados a um banco de pedra, seus rostos fixamente voltados para a parede onde bruxulearam as sombras que eles acreditaram ser a realidade.

Depois do encontro transformador, Cipriano Algor decide ir embora da nova casa e voltar para o povoado onde deixara pelo menos duas fontes de alegria: o cão Achado e a vizinha Isaura Madruga. O forno, que já fora um dia fonte de satisfação e completude, passará a ser somente o quartel general de um mundo impossível, habitado pelos bonecos de barro representantes da esperança em dias nos quais os homens pudessem viver de um trabalho significativo para si mesmos – e não sob condições precárias em estufas agrícolas ou indústrias poluidoras, tendo que morar em barracas nas periferias das cidades.

Marta e Marçal seguem o exemplo de Cipriano e abandonam o Centro. Uma vez reunidos, decidem que é preciso ir embora também daquela casa. Não sabem para onde e não se preocupam com isso: apenas sabem que nem o Centro nem a velha olaria são o palco para histórias futuras. Ao final do romance, Cipriano, Isaura, Marta, Marçal e Achado deixam o mundo conhecido para trás, em busca de novos caminhos, não sem antes aprenderem que a mais nova atração do Centro é a Caverna de Platão. Assim, até o mito vira mercadoria.

Mas não é apenas isso. Desde a primeira leitura da obra, senti uma forte impressão de que havia camadas mais profundas de compreensão do texto, que superavam a relação óbvia com o mito platônico. Reconheci na teoria estética do filósofo húngaro György Lukács (1885-1971) o suporte que me pareceu mais coerente para encontrar em *A Caverna* a profundidade que eu intuía. A relação da obra com o mundo em que vivemos está ali, impregnada em cada palavra, em cada imagem construída pelo autor.

A trajetória intelectual de Lukács é longa e rica, mas é a partir da década de 1930 – quando literalmente descobre manuscritos inéditos de Karl Marx sobre economia e filosofia – que seu pensamento estético se direciona para o caminho que desenvolverá incessantemente até sua morte. A estética marxista de Lukács, que tem base no materialismo histórico e dialético, professa que a arte é a autoconsciência do desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1970, p. 262). É por meio da obra de arte que o homem se reconhece humano, como parte de um todo em que cada indivíduo tem as mesmas possibilidades, e o mesmo direito, de desenvolver todas as suas capacidades físicas, artísticas ou intelectuais, e agir para

mudar a realidade na qual se encontra. Seguindo o pensamento de Marx, são os homens, e não deuses ou outros elementos transcendentais, os responsáveis por suas ações e por seus destinos individuais e sociais.

Elaborada em um contexto econômico de fortalecimento das práticas capitalistas avançadas e da divisão do trabalho, essa é uma compreensão muito importante, pois tem como objetivo “desmascarar” a aparência de que a exploração, as desigualdades sociais, a pobreza e as inúmeras violências decorrentes dela são causadas por situações alheias aos homens. O fetichismo, ou seja, o processo em que “as formas econômicas do capitalismo ocultam as relações sociais a elas subjacentes” (BOTTOMORE, 1988, p. 150) é uma característica do *modus operandi* do sistema capitalista, no qual as pessoas, imersas em seu cotidiano, têm dificuldade em compreender que todo o mundo social é consequência da ação humana e que, portanto, os próprios homens são capazes de mudar a realidade.

Para Lukács (2011a), as verdadeiras obras de arte são aquelas que permitem ao homem compreender a realidade em todas as suas mediações, ou seja: por meio dela o homem não enxerga apenas as interações sociais imediatamente ao alcance dos seus sentidos, mas também todas as relações entre os homens e o mundo que, mesmo invisíveis em um primeiro momento, são cruciais para a configuração da existência. De acordo com o filósofo, essas são as obras *realistas*, pois refletem a realidade em sua totalidade: essência e aparência conjugadas em unidade. Se a verdadeira arte tem a capacidade de mostrar a realidade em todas as suas camadas, desde as superficiais até as mais profundas, então ela tem o poder desfetichizador. Uma das características da verdadeira arte realista é a capacidade de configurar poeticamente o contexto social de um determinado tempo histórico, mostrar quais são as causas e as tendências das ações humanas – não de uma forma técnica, acadêmica, jornalística ou historicista, mas figurando com sensibilidade o que há de essencial naquele momento.

Tendo tudo isso em mente, deparei-me com um impasse. Para mim, era exatamente isso que *A Caverna* realizava: uma interpretação cheia de crítica e sensibilidade do tempo em que vivemos. No entanto, trata-se de uma obra alegórica, não apenas porque seu autor e diversos críticos e estudiosos da literatura assim a definiram, mas também pelo fato de que ela apresenta características recorrentes nessa forma de representação, como aprofundaremos no corpo deste trabalho. Para Lukács, a alegoria é uma forma de representação adequada a uma concepção do mundo consequente de questões econômicas e sociais em que os objetos e seus sentidos estão dissociados, na qual essência e aparência da realidade não estão juntas (LUKÁCS, 1991).

Além de não definir objetivamente o ano em que a ação acontece ou o local exato da ação, Saramago deliberadamente remete o romance a uma dimensão exterior a ele e incorre no que Lukács apontou como um perigo para a interpretação decorrente da alegoria (LUKÁCS, 1991), qual seja, que a obra tenha sua compreensão comprometida, uma vez que as referências externas podem não estar acessíveis ao leitor por diversas razões, que vão do puro desconhecimento ao afastamento no tempo. É preciso saber, por exemplo, que a narrativa da caverna é uma das três “imagens” construídas teoricamente por Platão no Livro VII de *A República*, como meio didático para que o pensador grego pudesse explicar sua concepção sobre a educação dos filósofos, que, na opinião dele, seriam as pessoas indicadas para governar uma República. Para Platão, o principal objetivo dessa formação seria a busca pela compreensão acerca do mundo das Ideias, no qual estariam os modelos dos quais os objetos do mundo físico seriam apenas cópias imperfeitas. Essa busca deveria ser feita por meio de anos de estudos que incluiriam diversas áreas da matemática e também da dialética¹ (PLATÃO, 1990).

O popularmente chamado “mito” da caverna é uma ilustração desse argumento. O Sócrates platônico descreve para seu interlocutor, Gláucon, uma gruta profunda, com acesso por uma descida íngreme, onde se encontra primeiro uma fogueira e depois um muro perpendicular ao caminho que leva até ao fundo. Lá, sentados em frente a uma espécie de parede natural, estão os prisioneiros, atados pelos pés e pescoços, impossibilitados de se levantarem ou de se virarem para a direção da entrada da caverna. Por trás do muro que fica a meio caminho da descida, pessoas passam com objetos de diversas formas, e a luz da fogueira projeta as sombras dos objetos na parede do fundo da caverna. Os prisioneiros, que enxergam apenas essas imagens desde a infância, tomam-nas por realidade. Na alegoria platônica, a gruta significa o mundo material das aparências em que vivemos e tudo aquilo que podemos perceber com nossos sentidos. O mundo fora da caverna é a representação do mundo das Ideias, que só pode ser compreendido por meio da filosofia e do pensamento abstrato. O árduo caminho desde o momento da libertação de um prisioneiro no fundo da caverna até sua chegada ao mundo exterior é a representação do exercício da filosofia e da dialética platônica (PLATÃO, 1990).

¹ A dialética, no sentido usado por Platão, é um método de pensamento baseado no diálogo. Trata-se de “um diálogo ou uma conversa em que os interlocutores possuem opiniões opostas sobre alguma coisa e devem discutir ou argumentar de modo a passar as opiniões contrárias à mesma ideia ou ao mesmo pensamento sobre aquilo que conversam. Devem passar de imagens contraditórias a conceitos idênticos para todos os pensantes” (CHAUI, 2000, p. 229).

A fortuna crítica disponível sobre *A Caverna* conta com trabalhos de estudiosos competentes, diversos foram citados nesta dissertação. A maior parte deles já abordou, por diferentes ângulos, a relação entre a história dos oleiros e a alegoria de Platão. Por isso, aproximei-me da conexão entre as duas narrativas da maneira que me parecia ainda inédita, que não repisasse caminhos já óbvios. Isso aconteceu principalmente porque percebi outros aspectos relevantes, por meio dos quais podemos compreender de que modo Saramago interpretou artisticamente as contradições de nosso tempo e de nossa sociedade.

Diante dessa conjuntura, perguntas cruciais afloraram. Será que a forma alegórica de *A Caverna* não permite que a obra evidencie adequadamente as contradições do mundo atual? Como a teoria de Lukács poderia ser uma bússola nesta análise? Meu objetivo tornou-se a busca dos elementos e do modo como Saramago evidenciou as contradições de nossa época. O pensamento de Lukács acerca do papel da arte para a humanidade, a perspectiva antropomorfizadora da arte, se mostrou fundamental para essa pesquisa.

O primeiro aspecto a ficar claro para mim é que a pequena fração do mundo representada no livro não é apenas um cenário estático, nem é irrelevante por não ter sua localização determinada em um mapa referencial: o Centro, a estrada e a olaria têm profundas relações entre si e com as ações e sentimentos das personagens. O segundo aspecto é que o amor existente entre Cipriano, Marta, Marçal, Isaura e até mesmo o cão Achado é contraponto essencial para a desumanização representada pelo Centro e pelo ambiente que os cerca. As relações humanas, neste livro, são fundamentais para a consciência de que outra realidade é possível. Por fim, a questão do trabalho como elemento crucial para a existência do homem também se mostrou chave para a construção ficcional de um entendimento crítico sobre nossa atualidade.

Dessa forma, elaborei este trabalho por etapas sucessivas. No primeiro capítulo, minha intenção é localizar *A Caverna* dentro de um amplo panorama que se inicia com uma explicação sobre o gênero romance, tal como estudado por três dos principais teóricos do tema: Ian Watt, Mikhail Bakhtin e György Lukács. Em seguida, direcionei o foco para a literatura portuguesa, mencionando cinco de seus principais escritores, sob o critério de sua importância para a trajetória literária de José Saramago. Esta, por sua vez, é abordada desde o período formativo do autor até as obras que o consagraram perante o público e a crítica, internacionalmente. Por fim, identifico *A Caverna* como integrante do “ciclo da alegoria” – como o chamará o biógrafo João Marques Lopes (2010) –, fase artística de Saramago que se inicia com a publicação de *Ensaio sobre a Cegueira*, em 1995. Essa contextualização é feita para que compreendamos melhor o enquadramento do qual a obra é parte integrante.

No segundo capítulo, portanto, já considero estabelecido que *A Caverna* é uma obra alegórica e pontuo a disputa sobre alegoria e símbolo entre Lukács e Walter Benjamin (2013). Observo que a alegoria produzida por Saramago não corresponde exatamente àquilo que ambos os autores determinaram para aquela categoria estética. Na análise da obra que se segue, procuro mostrar que, ao mesmo tempo em que relaciona o mundo em que vivemos com a caverna de Platão, Saramago expõe as contradições das relações entre as personagens, fundamentais para o reconhecimento da humanidade em cada indivíduo. O trajeto entre a olaria e o Centro se mostrou elemento narrativo fundamental para a construção do ponto de vista saramaguiano da atualidade, assim como para o desenvolvimento de Marçal, que a cada ida e vinda aprofunda sua compreensão acerca da realidade na qual está inserido.

O terceiro capítulo é dedicado à questão do trabalho, no qual o argumento de Marx (1996) acerca da centralidade desta categoria analítica na constituição do homem como ser social será importante trampolim teórico, assim como a doutrina estética de Lukács, que aprofundo um pouco mais. O objetivo é discutir como, em *A Caverna*, o trabalho e a arte contribuem para a compreensão do que significa ser humano, principalmente atualmente, em que vivemos em uma “sociedade do espetáculo”, ou na “modernidade líquida”, nos termos de Guy Debord (1997) e de Zygmunt Bauman (2001), respectivamente.

Este trabalho é uma busca por uma maior compreensão sobre de que maneira José Saramago representa artisticamente o processo histórico pelo qual passamos como humanidade, na segunda metade do século XX, as contradições gritantes dessa conjuntura e como as escolhas estéticas do autor refletem esse processo. Se *A Caverna* figura um mundo marcado pela desumanização capitalista, tal obra o faz por meio da articulação de uma linguagem que figura esse mundo de ruína e desagregação, todavia passível de superação. O referido romance investe nas relações humanas autênticas como possibilidade de alguma saída, alcançando uma forma artística capaz de conformar a luta do homem na sociedade contemporânea para preservar sua humanidade, ultrajada pela dinâmica capitalista da atualidade.

Capítulo 1 - Localizando a caverna de Saramago

No realismo hoje cabem muito mais coisas do que aquelas que durante muito tempo se consentiu que lhe metessem dentro. O meu realismo é, no fundo, um realismo de portas abertas.

José Saramago

José Saramago publicou 56 obras², que incluem vários gêneros literários: da poesia aos contos, do teatro ao romance, passando ainda pelas crônicas, ensaios, críticas literárias, traduções e diários. Ele é um dos mais importantes autores de Portugal, e o único lusófono a ser agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura até o presente momento. Suas obras foram objetos de estudos de pesquisadores de todo o mundo, que analisaram suas inúmeras produções sob as mais diversas perspectivas. A fortuna crítica sobre *A Caverna*, ainda que não seja tão abundante quanto a de títulos como *Ensaio sobre a Cegueira* ou *Memorial do Convento*, por exemplo, é bastante vasta, especialmente no que diz respeito às considerações sobre as relações entre a narrativa saramaguiana e o mito platônico, razão pela qual não me detive neste aspecto da obra mais do que o necessário para a formulação dos meus próprios argumentos. Por isso, a contextualização de *A Caverna* dentro não apenas de um cenário literário amplo, mas, principalmente, como parte da trajetória do autor, é fundamental para a construção de nosso entendimento das relações entre a forma estética e o processo social que observamos na obra. O objetivo do capítulo é burilar as informações atinentes ao gênero literário mais cultivado pelo autor e o contexto de produção da obra em tela, partindo de uma visão ampla sobre romance e qual seu significado estético-ideológico como forma específica de figuração da sociedade burguesa moderna, passando pelas características da literatura portuguesa contemporânea e pela trajetória artística de José Saramago, até chegar ao contexto mais específico da elaboração de *A Caverna*.

1.1 - Teorias do romance

Os estudos sobre o romance têm três grandes expoentes que devem ser considerados para obtermos uma visão panorâmica desta forma de expressão artística. Esses destacados estudiosos do gênero em causa são o filósofo húngaro György Lukács, o inglês Ian Watt e o russo Mikhail Bakhtin. Apesar de divergirem quanto à origem desta nova forma literária, os

² De acordo com a bibliografia oficial exposta no site, disponível em: <www.josesaramago.org/bibliografia-ativa-de-jose-saramago>. Acesso em: 12 fev. 2017.

três teóricos concordam que o romance nasce no século XVIII e tem como principal característica a representação da vida cotidiana de uma nova classe social, a burguesia.

1.1.1 - Ian Watt e Mikhail Bakhtin

O crítico inglês Ian Watt (2010) nos apresenta o romance como um gênero literário novo, surgido no século XVIII, cujos primeiros representantes na Inglaterra são Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Esses autores, de acordo com Watt, apresentam em suas obras mudanças significativas na maneira de representar a realidade, tanto na forma quanto no conteúdo, em relação aos gêneros literários anteriores. O romance, afirma Watt, é a forma literária que reflete mais plenamente “uma reorientação individualista e inovadora” (WATT, 2010, p.13), que estava em curso naquele momento histórico e que também estava presente na filosofia da época, cujos principais arautos, para Watt, são os britânicos John Locke e David Hume. O homem e sua individualidade se colocavam cada vez mais no centro do pensamento filosófico e, na literatura, o romance foi a forma que refletiu essa nova mentalidade por meio de um reflexo realista do mundo.

O realismo, para Ian Watt, é uma maneira de refletir o mundo que garante a fidelidade à experiência humana individual e que não obedece a convenções formais preestabelecidas. Ao contrário da ficção da antiguidade clássica, ou das peças de Shakespeare ou de histórias medievais, os romancistas não retiram seus enredos da mitologia, da História ou de fábulas. O foco do romance está na experiência individual dos homens, o que garante o caráter inovador e original do romance. Watt demonstra como Defoe e Richardson, com seus romances *Robinson Crusoe*, *Pamela* e *Clarissa*, foram os primeiros representantes ingleses dessas transformações literárias. Fielding viria depois, confirmando as transformações, mas ainda trazendo em seu *Tom Jones* contribuições para o processo de construção de um novo gênero literário.

Watt aponta as principais características do romance que conferem a ele *status* artístico inovador. O primeiro é a importância da particularidade das personagens, ou seja, a percepção da individualidade por meio da representação de “pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada” (WATT, 2010, p.16). Nessa individualização das personagens, a questão do nome próprio é destacada por Watt, que afirma que “os primeiros romancistas romperam a tradição e batizaram suas

personagens de modo a sugerir que fossem encaradas como indivíduos particulares no contexto social contemporâneo” (WATT, 2010, p. 20).

O espaço e o tempo também são fundamentais para que a particularidade seja concretizada, segundo Watt, afinal, só é possível haver pessoas específicas em situações específicas se pudermos localizá-las em um local determinado, em um momento histórico verificado. Este é mais um aspecto no qual o romance se diferencia da ficção anterior, em que a consciência temporal e, portanto, sua representação artística, não tinha o mesmo significado que passou a ter a partir da era moderna. Trata-se de uma “ruptura com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis” (WATT, 2010, p. 23). Watt exemplifica com Defoe, Richardson e Fielding a maneira como o romance reflete a experiência cotidiana por meio de uma representação detalhada da passagem do tempo e da influência desse andamento para o desenvolvimento do enredo e das personagens. A descrição do espaço e a ambientação da trama também são inovações do romance que contribuem para a representação da experiência individual. Ian Watt refere-se ao “retrato total da vida” proporcionado pelo romance de Balzac e Stendhal, e afirma que foi “a busca da verossimilhança o que levou Defoe, Richardson e Fielding a iniciar aquele poder de colocar o homem inteiramente em seu cenário físico, o que para Allen Tate constitui a característica distintiva do gênero romance” (WATT, 2010, p. 29).

O uso da linguagem de maneira mais simples, mais aproximada do cotidiano, também é indicado por Watt como uma das principais mudanças apresentadas pelo romance. Considerada muitas vezes vulgar e pouco elegante, foi a linguagem corriqueira que aproximou a literatura da vida cotidiana das pessoas e contribuiu para que o romance alcançasse seu objetivo de “ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”, o que implicou muitas rupturas com as tradições literárias anteriores (WATT, 2010, p. 29).

Em seus estudos sobre o romance, o filósofo russo Mikhail Bakhtin, por sua vez, apresenta a representação do cotidiano e da vida “vulgar” como uma das principais características do romance. De acordo com o estudioso, essa característica é consequência das profundas raízes da forma romanesca nos gêneros sério-cômicos que satirizam e transvestem subversivamente os gêneros considerados superiores, como a épica e o drama, ainda no período da Antiguidade Clássica. É com a evolução dessas formas “baixas” e folclóricas, ou seja, ligadas ao povo e suas histórias, já no final da Idade Média e na Renascença, que o gênero romance propriamente dito começa a tomar forma, baseado também no contato e influência de múltiplos idiomas e formas de comunicação e, principalmente, em uma nova percepção do tempo, em que “o presente se fez sentir com toda nitidez e consciência”

(BAKHTIN, 1990, p. 428). Devido a essas características, o romance traz o objeto de representação para o presente do autor e dos leitores, apresentando a possibilidade de contato com uma história ainda em construção, um presente inacabado, que oferece perspectivas para o futuro. Para Bakhtin, trata-se de uma situação oposta a do gênero épico, no qual a história está fechada em um passado absoluto, imutável, autossuficiente e fora de contato com o tempo em que é cantado ou declamado. O herói épico é uma entidade perfeita, uma lenda inquestionável, ao contrário do herói romanesco, que é um homem em processo de constituição, uma personagem que evolui segundo suas experiências vividas em um mundo reconhecível para leitor. Para Bakhtin,

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto de representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com a atualidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora (BAKHTIN, 1990, p. 427).

Bakhtin observou também a polifonia do romance moderno, ou seja, a multiplicidade de vozes que podem compor essa forma literária. Assim como os conceitos de dialogismo e carnavalização (sobre os quais não nos deteremos neste trabalho), a polifonia é um conceito central dos estudos estéticos do filósofo, desenvolvido, de acordo com Patrícia Marcuzzo (2008), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Bakhtin observou que, nas obras do escritor russo, as vozes e as consciências das personagens apresentam independência em relação ao autor, tornam-se autônomas. O filósofo baseou-se no conceito musical de polifonia, vindo da Idade Média, que explica a prática de usar vozes independentes nas canções sacras. De acordo com Bakhtin, em Dostoiévski

a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN *apud* MARCUZZO, 2008, p. 7).

Ao estudar “as outras vozes que habitam a voz do narrador” em Saramago tendo como base teórica o conceito de polifonia de Bakhtin, a pesquisadora Carina Zonin afirma que

a prosa romanesca do autor português reflete uma esfera inspiradora de vozes que se enfrentam, se contradizem e se harmonizam em prol de uma luta, de um porvir que, em palavras de Bakhtin, ‘não pode deixar de se referir à imagem do homem, de ter

suas raízes nele'. Com um estilo revestido de sutilidade, o narrador orchestra, em sua voz, discursos oriundos das esferas social, religiosa e política que dizem do sistema democrático e que potencializam, na atmosfera romanesca, ares inquietantes e contraditórios de uma pluridiscursividade que se circunscreve em torno da temática (ZONIN, 2006, p. 20).

O romance, para Bakhtin, traz recursos narrativos como a multiplicidade de vozes e discursos condizente com a realidade da vida que se constituía na modernidade. A origem do gênero é uma das principais diferenças entre as teorias do romance de Bakhtin e de Lukács, como veremos a seguir.

1.1.2 - Lukács

Os estudos de György Lukács sobre o gênero literário romance alcançam diversos momentos de sua trajetória. Em 1915, ele publicou *A teoria do romance*, livro no qual a influência da *Estética* de Hegel ainda estava bastante presente. O direcionamento teórico de Lukács se redefinirá a partir de 1930, quando intensificará sua guinada marxista, após a descoberta dos manuscritos econômicos e filosóficos escritos por Karl Marx em 1844. Lukács aprofunda as reflexões sobre o gênero em ensaios como “O romance como epopeia burguesa” (publicado em 1934), “Narrar ou descrever” (publicado em 1936) e o livro *O Romance Histórico* (publicado em 1937). Para o filósofo húngaro, o romance é a forma narrativa que se consolida com o desenvolvimento da burguesia, forma na qual a representação realista da vida privada desta classe social permite perceber as contradições que movem o desenvolvimento da sociedade.

Em *A teoria do romance* (2009), o jovem Lukács concorda com o argumento desenvolvido por Hegel em sua *Estética*, na qual o romance é apontado como a epopeia dos tempos burgueses. Se a epopeia antiga era consequência da existência de uma totalidade social - ou seja, nela, o sentido da vida era imanente ao cotidiano da comunidade -, o romance era a representação de uma sociedade em que essa totalidade havia sido perdida. O desenvolvimento do capitalismo causou um rompimento na compreensão dos homens sobre o seu papel na sociedade de qual fazem parte. O romance teria, desse modo, a função de recuperar a totalidade perdida na era moderna. Para o jovem Lukács, “o romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). Ana Cotrim dá a dimensão do fatalismo

presente na obra: segundo a estudiosa, “para o jovem Lukács, o romance representa a luta do indivíduo contra o vazio e a nulidade da vida social” (COTRIM, 2011, p. 574).

Ester Vaisman (2005) explica que, mesmo sendo considerada uma obra importante e de grande influência por intelectuais como Thomas Mann, Max Weber e Lucien Goldmann, cinco décadas depois, Lukács a denunciou como

produto tópico das ciências do espírito, por isso mesmo comprometida pelo seu método ilusionista, que operava através do estabelecimento intuitivo de abstrações infundadas, a partir das quais, por dedução, eram abordados os fenômenos singulares (VAISMAN, 2005, p. 297).

No ensaio “O romance como epopeia burguesa” (2011a), Lukács explica o princípio hegeliano para o gênero em questão. Para o filósofo alemão, o romance teria papel fundamental na tentativa de recuperar, na civilização moderna, o caráter poético existente no mundo antigo, que consistia na identificação entre o indivíduo e a sociedade da qual este fazia parte. Nas epopeias homéricas, por exemplo, os destinos dos heróis eram os destinos de seus povos. Hegel percebeu que, na sociedade capitalista que se consolidava, o caráter poético não era mais possível, uma vez que a valorização da individualidade tinha como consequência uma separação entre os valores dos indivíduos e os valores de sua comunidade. Para ele, o caráter poético se perdera na banalidade e no aspecto prosaico da civilização moderna. As mudanças econômicas e sociais resultantes do longo processo de transição para o feudalismo, e depois para o capitalismo, trouxeram consigo a exigência de outra forma de representação da realidade, derivada e influenciada pelos gêneros que a antecederam - a épica, o drama e a lírica. Essa outra forma é o romance, que se consolidou ao longo de mais de dois séculos como a principal forma de representação da sociedade burguesa (LUKÁCS, 2011a, pp. 195-201).

Na década de 30, quando entrou em contato com pensamentos inéditos de Marx nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos de 1844*, Lukács mudou sua perspectiva teórica, passando a compreender a centralidade atribuída por Marx à objetividade concreta, ou seja, a primazia do ser sobre a consciência (LUKÁCS, 1966c, p. 11). A partir daí, pôde ultrapassar o que mais tarde classificou de “anti-capitalismo romântico” e “utopismo messiânico” de suas obras baseadas em um “hegelianismo híbrido de tendências românticas e subjetivistas” (COTRIM, 2011, p. 572). Lukács passou a entender o mundo como uma totalidade contraditória, na qual a “impossibilidade de realização individual nesse mundo encontra suas causas na forma concreta da divisão do trabalho” (COTRIM, 2011, p. 575). A partir da

compreensão das ideias de Marx, Lukács desenvolve sua teoria sobre o realismo, da qual falaremos mais no capítulo seguinte deste trabalho. O filósofo húngaro passa a entender o romance como a representação de uma realidade objetiva, na qual podemos apreender as conexões que revelam as causas das configurações da realidade: o romance revela o processo da história por meio de seus movimentos essenciais, e não apenas por meio da representação da realidade imediata. Em meio a uma sociedade em que a força de trabalho dos homens é vendida como mercadoria e em que a divisão do trabalho rompe a percepção da totalidade social, “a literatura realista tem a função humanista de desvendar e vencer a fetichização na medida em que revela as suas causas sociais” (COTRIM, 2011, p. 580).

Para Lukács, essa missão desfetichizadora da arte se dá pelo modo como o autor configura a realidade na obra de arte: por intermédio da ação das personagens. No ensaio “Narrar ou descrever”, o filósofo explica que as grandes contradições de um período histórico devem ser representadas com foco nos destinos humanos das personagens. O modo como elas agem, as decisões que tomam, como se comportam e se relacionam, são essas ações que revelam as causas sociais da configuração da realidade (LUKÁCS, 2010, p. 162). Dessa maneira, a *narração* das ações humanas por meio da qual se alcança uma representação realista se opõe à *descrição*, estratégia narrativa preponderante na arte naturalista, cujos vultos maiores, de acordo com o estudioso húngaro, são Zola e Flaubert. Os escritores naturalistas expõem a realidade tal como quadros – impactantes, bem compostos, mas sem relação uns com os outros –, nos quais a profusão de detalhes não permite hierarquizar as informações. O naturalismo é a forma de representação que se consolida no final do século XIX, quando o desenvolvimento do capitalismo já havia alcançado um estágio em que as causas sociais das contradições não estavam tão óbvias, nem mesmo para aqueles que deveriam almejar uma compreensão aprofundada da realidade. Como grandes representantes do realismo, Lukács demonstra que Goethe, Tolstói e Balzac foram capazes de figurar as várias dimensões da realidade, tanto porque o estágio de desenvolvimento do capitalismo o permitiu, mas também porque foram homens que participaram dos processos de mudanças, e não apenas observadores distantes, como a maioria dos escritores do pós-1848 (LUKÁCS, 2010, pp. 156-157).

Escrito em 1936, a obra *O Romance Histórico* pode ser considerada uma contribuição para o estudo dos gêneros literários, sobretudo o romance. Lukács trata das diferenças entre as formas épica (da qual se deriva o romance) e dramática, além de argumentar em favor da importância do romance histórico para o desenvolvimento da forma narrativa em foco. Para o filósofo, o romance histórico é uma etapa fundamental desse desenvolvimento, na qual se

evidencia a conquista da percepção histórica pelo homem. De acordo com ele, o realismo, a captação da história em movimento, não é possível sem o romance histórico. Lukács argüi sobre a forma dramática e a forma épica como modos narrativos que pretendem, cada uma a sua maneira, captar a totalidade da realidade objetiva. Tendo como base a filosofia estética de Hegel, Lukács afirma que a épica pretende capturar a totalidade dos objetos, em uma representação extensiva e abrangente da realidade. A forma dramática, por sua vez, aspira capturar a totalidade do movimento: devido às suas características próprias, o drama não pode elaborar uma ampla abordagem sobre personagens ou contextualizações para chegar ao conflito. No teatro, o tempo de apresentação é limitado, diferentemente da representação da forma épica, em que é possível incluir detalhes e elaborar profundamente nuances da narrativa. Na forma dramática, a representação da vida é feita de maneira intensiva, concentrando-se nas ações que levam ao conflito extremo (LUKÁCS, 2011b, p. 120-122). No que diz respeito à apreensão do movimento da história, o romance histórico é aquele em que é possível perceber como os conflitos no plano público da sociedade – as guerras, as disputas entre governantes, as descobertas, etc. – afetam a vida cotidiana, privada dos homens. Os dois planos, público e privado, estão relacionados, e é no embate das forças sociais, as elites e os trabalhadores, que se dá o movimento da história. É nessa dialética, no conflito dos interesses contraditórios, que podemos ver o avanço do processo de desenvolvimento da humanidade. Lukács aponta o surgimento do romance histórico no início do século XIX, com a publicação da obra *Waverly*, de Walter Scott, por meio da qual é possível ver a resistência da Escócia feudal diante da Inglaterra precocemente burguesa e capitalista. De acordo com nosso filósofo, o contexto histórico de profundas transformações sociais entre os séculos XVIII e XIX, especialmente a Revolução Francesa, foi crucial para o surgimento de formas literárias que refletissem a consciência que começava a surgir acerca da história como processo de transformação por iniciativa do homem.

Para Lukács, portanto, o romance é uma forma narrativa derivada da grande épica, que consolida sua hegemonia no período em que a burguesia é a classe que está à frente da nova etapa do desenvolvimento da humanidade, na qual o capitalismo molda as relações entre os homens e o ambiente. Se na epopeia clássica as ações do herói eram representativas do movimento de sua comunidade, na sociedade burguesa “ninguém é capaz de tomar consciência do impacto de suas ações nos demais indivíduos e o choque de interesses adquire muitas vezes um caráter impessoal” (LUKÁCS, 2011a, p. 208). Por isso, para Ana Cotrim, “o fechamento nas questões privadas não é casual, mas sim uma lei universal dessa sociedade” e os escritores realistas passam a ver na esfera privada o verdadeiro material do romance,

domínio em que “devem se manifestar concretamente as grandes forças históricas da sociedade burguesa” (COTRIM, 2011, p. 582). De acordo com o próprio Lukács:

O romance abandona o vasto campo do fantástico e se volta decisivamente para a figuração da vida privada do burguês. É neste período que se manifesta, em toda a sua clareza, a tentativa do romancista de se tornar o historiador da vida privada. Os amplos horizontes históricos do romance em seus inícios se restringem; o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade cotidiana da vida burguesa e as grandes contradições motrizes do desenvolvimento histórico-social são figuradas apenas na medida em que se manifestam de modo concreto e ativo nesta realidade cotidiana. Mas estas contradições continuam a ser figuradas. E o realismo da vida cotidiana, a recém-descoberta “poesia da realidade cotidiana”, a vitória da poesia sobre esta realidade prosaica, tudo isso não passa de um meio para a figuração concreta e viva dos grandes conflitos sociais da época (LUKÁCS, 2011a, pp. 217-218).

Lukács denominou de *tipicidade* a configuração concreta das contradições fundamentais da sociedade em destinos humanos. Assim, a arte realista é aquela em que se encontra o típico: o processo social refletido por meio da representação dos destinos dos homens (LUKÁCS, 1970, p. 260-261). Portanto, para a teoria estética de Lukács, somente por meio das ações concretas do homem, narradas pelo artista empenhado em desvendar os contrassensos da vida real, podemos compreender o movimento contraditório da história.

1.2 - A literatura em Portugal: conexões saramaguianas

Depois desta breve incursão no estudo da forma romance e o que significa para a representação do mundo configurado pelas práticas capitalistas, vamos aproximar nossa lente em relação à Literatura Portuguesa, a fim de iniciar nossa contextualização estético-ideológica da obra de Saramago. Sendo aquela um campo vastíssimo de estudo, decidimos neste trabalho selecionar cinco autores lusos de diferentes momentos da história da literatura portuguesa para realizarmos um panorama sobre o tema. Mais adiante, fecharemos ainda mais o foco de nossa investigação, dessa vez sobre os movimentos literários do século XX que contribuíram para a formação do estilo saramaguiano. Aqui, Luís de Camões, Padre Antônio Vieira, Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Fernando Pessoa foram escolhidos não apenas por sua relevância dentro do cânone da literatura de língua portuguesa, mas também pela forte presença de ecos de suas obras nas produções de José Saramago.

A intertextualidade é um forte traço da literatura do autor, comentado pela maior parte dos críticos de seu trabalho. Ele parafraseia, parodia, reescreve ou alude diretamente obras tão diversas quanto a Bíblia, discursos de reis e clássicos da Literatura como *Mensagem* ou *Os Lusíadas*, além de reinterpretar ou desconstruir ditados, provérbios e adágios populares.

De todas as características da obra de José Saramago, a mais importante, por ser a mais renitente, é a intertextualidade, baseada no uso repetido da paródia. Vários nomes da literatura portuguesa desfilam entre as frases dos romances estudados, criando um discurso polifônico. Vale lembrar que o romancista, na maioria das vezes, não “avisa” ao leitor que está usando o recurso paródico, de maneira que identificar essas relações intertextuais torna-se uma tarefa difícil, pois é necessário perceber no meio daqueles longos parágrafos, de repente, um verso de *Os Lusíadas* ou um trecho de *Mensagem* (CALBUCCI, 1999, p. 105).

Saramago se reconhece como um escritor português, herdeiro de uma tradição e integrante de um sistema literário luso-ibérico longo. Em entrevista a um periódico lisboeta, ele afirmou: “O meu dever como escritor é justamente esse: ser escritor português” (SARAMAGO, 2010, p. 195). Do século XIII até XV, a península Ibérica, que inclui os territórios de Portugal e Espanha, desenvolveu uma literatura unificada considerada por estudiosos como Antônio José Saraiva e Oscar Lopes produto de uma cultura peninsular comum (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 41). Foi a partir do século XV, na Dinastia de Avis, que se tornou possível distinguir uma literatura portuguesa, considerando as crônicas de Fernão Lopes (1380-1460 - datas aproximadas) sua primeira manifestação.

Mas foi cerca de quatro séculos depois que surgiu um dos principais nomes da literatura portuguesa, o poeta Luís de Camões e sua epopeia *Os Lusíadas*. Luís Vaz de Camões nasceu e morreu no século XVI – entre os anos 1524 (ou 1525, não há certeza sobre os dados históricos) e 1580 – apenas alguns anos depois da primeira viagem marítima para as Índias, feito que ampliou as possibilidades comerciais da Europa e alçou Portugal a um lugar de destaque na era dos Descobrimentos. Entretanto, as consequências das Grandes Navegações Portuguesas tiveram enormes impactos não apenas na vida do escritor, como na de milhões de pessoas, até os dias atuais. Sua maior, e principal, obra é a narração épica da viagem de Vasco da Gama até às Índias, aventura em que os viajantes são ajudados pela deusa Vênus a superar os obstáculos colocados pelo deus Baco, e em que encontros com figuras míticas, como o gigante Adamastor e ninfas, marcam esse glorioso momento da história portuguesa. A obra é formada por 10 cantos, divididos em três partes: Introdução (que, por sua vez, é dividida em Proposição, Invocação e Oferecimento), Narração e Epílogo. A história é contada em 8.816 versos decassílabos, divididos em estâncias de oito versos cada, em rima *abababcc*. Foi publicada em 1572 e rendeu dividendos quase regulares a seu autor, que, apesar disso e de sua extensa produção, morreu na miséria.

Antônio Saraiva e Oscar Lopes (1978) incluem Camões entre os autores do Renascimento, período que se estendeu entre os séculos XIV e XVII, em que os valores das civilizações grega e romana eram recuperados na forma do reposicionamento do homem no

centro das preocupações e interesses intelectuais e empíricos. O desenvolvimento do comércio e das atividades industriais iniciou um movimento no qual “a cultura clerical não consegue satisfazer as novas necessidades e aspirações culturais” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 180). Eventos como a invenção da impressão tipográfica por Gutemberg (1439), assim como a Reforma Protestante (a partir de 1517) foram fundamentais para iniciar a diminuição do poder da Igreja Católica Apostólica Romana e dos valores feudais na Europa. A Itália mantinha-se como um grande polo disseminador de conhecimento e cultura, incluindo intelectuais humanistas como o poeta Petrarca, que teve grande influência nos trabalhos artísticos de Camões, o que parece natural, uma vez que o alcance italiano se estendia até a corte: reis portugueses como Afonso V e D. João II foram educados por preceptores da Itália (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 187). No que diz respeito à literatura, “a adoção dos gêneros literários, de certas formas métricas de tradição greco-romana ou quatrocentista italiana, bem como de referências culturais (como a mitologia), manter-se-á predominante até o século XIX” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 186). Camões produziu odes, canções, sonetos e redondilhas, e, neles, “o Poeta tenta reconstituir numa totalidade harmoniosa, coerente e significativa a confusão fragmentada e contraditória das situações que viveu” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 347).

(...) como nenhum outro, Camões soube realizar a síntese entre a tradição literária portuguesa (ou mesmo peninsular), e as inovações introduzidas pelos italianizantes. Foi o melhor poeta português da escola petrarquista, e, ao mesmo tempo, o mais acabado artífice da escola do *Cancioneiro Geral*, na redondilha e no mote glosado. Foi o poeta que, finalmente, levou a cabo a epopeia, desiderato do Renascimento português, com os tópicos que António Ferreira e outros apenas conseguiram tratar fragmentariamente. De entre os principais gêneros clássicos, só não cultivou a tragédia.

Viajante, letrado, humanista, trovador à maneira tradicional, fidalgo esfomeado, numa mão a pena, noutra a espada, salvando a nado num naufrágio, manuscrita, a grande obra da sua vida, Camões assumiu e meditou a experiência de toda uma civilização cujas contradições viveu na sua carne e procurou superar pela criação artística (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 340).

De acordo com Horácio Costa (2004), a presença de Camões na obra de Saramago pode ser percebida em *Os Poemas Possíveis*, no qual “Epitáfio para Luís de Camões” e “Fala do Velho do Restelo ao Astronauta” já indicam a tendência do autor a dialogar com o poeta. O estudioso aponta ainda a crônica “São Asas”, do livro *Deste Mundo e do Outro*, como impulso para aprofundamentos posteriores da influência de Camões na obra de Saramago. Para Costa, a crônica problematiza o contato entre Saramago e o poeta, cuja humanidade é

buscada por meio de reflexões acerca de uma estátua de Luís de Camões (COSTA, 2004, p. 123).

A presença deste também pode ser encontrada de forma bastante marcada na peça de teatro *Que farei com este livro?*, lançada em 1980, na qual o poeta lusitano é a personagem principal, entre outras figuras históricas, tais como D. Sebastião e descendentes de Vasco da Gama. Neste drama - que se passa entre 1570 e 1572, desde a chegada de Camões a Lisboa, vindo das Índias, até a publicação da primeira edição de *Os Lusíadas* - a tensão emerge da relação do poeta com a censura imposta pela Santa Inquisição, por meio da qual Saramago procura

dramatizar el embate entre las dos variantes de las mentalidades que definieron a Portugal en el siglo XVI (o, mejor dicho, las dos variantes que definieron la historia portuguesa *a partir* de entonces). (...) el grupo liderado por el poeta, está alineado ideológica y humanamente al periodo de mayor vitalidad de la civilización lusitana; el segundo grupo representa el Portugal contrarreformista y exhausto (COSTA, 2004, p. 129).

Camões se faz presente ainda na obra *O ano da morte de Ricardo Reis*, no qual não apenas a primeira frase do romance é uma paráfrase de um verso camoniano³, mas também há várias referências à obra do poeta quinhentista, como a estátua do gigante Adamastor, que o Ricardo Reis fictício vê da janela de seu consultório e que é mote para reflexões acerca do amor, da vida e da morte (BERRINI, 1999).

Outro autor que se eleva no planalto das letras portuguesas é o padre jesuíta Antônio Vieira (1608-1697), que na Bahia revelou o poder de sua oratória. O estilo de época dentro do qual é alocado, o Barroco, dissolveu a tradição poética petrarquista (ARNAUT, 2008, p. 194), pois tinha como algumas de suas principais características o cultivo da oratória e a epistolografia. Foi “pregador, missionário, diplomata, político e profético utopista” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 571) e deixou como legado literário “cerca de 200 sermões, mais de meio milhar de cartas, numerosos relatórios, representações, pareceres e outros documentos de natureza política ou diplomática, além de opúsculos religiosos ou de exegese profética, e de defesa perante a Inquisição” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 573).

A atuação política do Padre Antônio Vieira é exemplo arrematado das contradições que permeiam a História humana. Se, no começo de sua carreira como pregador, Antônio Vieira exortou a todos – nativos do Brasil, portugueses e até mesmo a Deus – contra os

³ Em Saramago: “Aqui o mar acaba e a terra principia” (SARAMAGO, 2011, p. 9). Em Camões: “Eis aqui, quase cume da cabeça/De Europa toda, o reino lusitano,/Onde a terra se acaba e o mar começa/E onde Febo repousa no oceano. (...)” (CAMÕES, 2014, Canto III, 20ª estância, Edição Kindle).

holandeses que invadiam a Bahia em seu *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda*, apenas alguns anos depois ele era enviado à Holanda como diplomata para negociar a entrega de Pernambuco com o objetivo de acabar com a guerra entre Portugal e aquele país. Além disso, foi de encontro à política do Santo Ofício ao defender as práticas econômicas dos Cristãos Novos, com o objetivo de obter apoio e financiamento para uma guerra de independência entre Portugal e Espanha (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 574). Quando exilado no Maranhão, na década de 1650, foi um dos mais ardentes defensores da liberdade dos indígenas, com o objetivo de mantê-los somente sob a influência dos jesuítas e não serem tomados como mão-de-obra escrava dos colonos. Para estes, sugeriu que dispusessem, em vez de índios, de escravos africanos. Até o fim da vida defendeu esta causa. Em 1691, chegou mesmo a pregar a destruição do Quilombo dos Palmares alegando que “esta mesma liberdade, assim considerada, seria a total destruição do Brasil, porque, conhecendo os demais negros que por este meio tinham conseguido ficar livres, cada cidade, cada vila, cada lugar, cada engenho, seriam logo outros Palmares” (VIEIRA *apud* ARAÚJO, 2016, p. 11). “Assim, Vieira continuava sendo o enunciador da dinâmica escravista colonial” (ARAÚJO, 2016, p. 11). O jesuíta demonstrou, em sua vida, o poder das palavras para a defesa de ideias, e pôs em prática em sua retórica e oratória os preceitos convocados em seu *Sermão da Sexagésima*, no qual discorre sobre a arte de pregar e o papel do pregador e do ouvinte, usando a imagem bíblica das sementes (a palavra de Deus) que caem sobre diversos tipos de solos (os ouvintes), onde florescem ou perecem. Diz ele sobre o estilo que acredita ser o melhor para difundir o verbo divino:

No pregador podem-se considerar cinco circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo, a voz. (...) Será porventura o estilo que hoje se usa nos púlpitos? Um estilo tão empecado, um estilo tão dificultoso, um estilo tão afetado, um estilo tão encontrado a toda arte e a toda a natureza? Boa razão é também esta. O estilo há que ser muito fácil e muito natural (VIEIRA, 2016, pp. 29 e 34).

Em entrevista para o jornal *Correio do Minho*, em 1983, José Saramago afirmou:

Antônio Vieira é uma dívida que reivindico. E mesmo que me dissessem que tal influência não se nota tanto assim na minha própria linguagem, sei que, profundamente, é o verbo vieirano que vai ressoando no meu cérebro enquanto escrevo. Por um pouco lhe chamaria arquétipo (SARAMAGO, 2010, p. 231).

Mais recentemente, em entrevista concedida em 2008 para João Céu e Silva, o escritor revelou outra grande influência: a do autor romântico Almeida Garrett, não por suas histórias em si, mas pela forma de contá-las:

E nos últimos tempos eu cheguei a uma conclusão, que a grande influência literária (...) na minha pessoa, na minha maneira de escrever e na minha maneira de encarar a questão do relato e da narração foi o Almeida Garrett. (...) Mas o Almeida Garrett de uma parte das *Viagens na Minha Terra*, e não de toda a história, porque quando aparece a *Joaninha dos olhos verdes* a história para mim deixou de interessar, ou a avó ceguinha e as amantes inglesas do Carlos. Isso não me interessa rigorosamente nada, é a viagem e o prazer que resulta das constantes digressões do Almeida Garrett (SILVA, 2009, p. 388).

De acordo com Antonio José Saraiva e Oscar Lopes, a prosa de Almeida Garrett, “principalmente nas *Viagens*, a camada verbal do estilo é notável por uma aproximação da língua falada que, no entanto, não deixa de ser literária, isto é, conscientemente artística” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 786). Com veremos mais adiante, a oralidade é também uma forte característica da literatura de José Saramago. João Batista Almeida Leitão (1799-1854), que depois adotou a alcunha de Almeida Garrett, tornou-se relevante na história da literatura portuguesa por uma obra que inclui poesia (especialmente as obras *Camões* e *D. Branca*), teatro (*Catão* e *Um auto de Gil Vicente*), novelas, além do relato de viagem citado por Saramago, uma amálgama de jornalismo, diário e ficção. Situado no momento primevo do Romantismo lusitano, Garrett desenvolveu um estilo mais espontâneo, mais enxuto e mais vibrante do que o Arcadismo que fez parte de sua formação.

Ainda mais romântico e mais fundamentalmente garrettiano é o sentimento de instabilidade passional, de tédio no conseguimento, de universal descontentamento quase à Byron (...). A angústia de um coração que se não fixa e em breve se sacia percorre muitas das suas obras e esboços literários, encontrando, como veremos, a sua expressão mais acabada em *Viagens na minha Terra* (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 770).

Viagens na minha Terra trata da história de Carlos, um rapaz que se apaixona sucessivamente por várias mulheres e sente angústia por não conseguir, mesmo acreditando que esse é seu real desejo, estabilizar-se no âmbito emocional com alguma delas. Essa obra destaca-se, pois “ninguém antes de Garrett, na ficção portuguesa, entrara tão subtilmente na análise do que há de convencional, fictício ou autêntico na vida sentimental, na confusão de verdade e de mentira, de vida actual ou de sobrevivência que é o todo afectivo de cada indivíduo” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 790).

Tal como afirmado por Saramago na citação feita mais acima, é a digressão garrettiana que se dissemina na escritura de nosso autor. Horácio Costa aponta a influência de Almeida Garrett nas crônicas saramaguianas, especialmente na homônima “*Viagens na minha terra*”, publicada em *Deste Mundo ou Outro*, na qual é clara a conjunção da escritura como viagem, do escrever como metáfora, do escritor como viajante (COSTA, 2004, p. 98).

La conjunción de las nociones de la crónica y de viaje (...) es, además de radicalmente moderna, garrettiana: en sí, indica una lectura posible de la obra maestra en prosa del romanticismo portugués hecha por un escritor que lo relee a partir de un prisma estético que, entre otras características, busca hacer que afloren todas las posibilidades de la tradición. (...) Como todo acto paródico cabal, el de Saramago en relación con *Viagem na Minha Terra* realza las posibilidades del texto de origen desde su interpretación paródica, para problematizarse como tal y como texto. En este ámbito, de forma explícita Saramago termina por asumir la “novela” de Almeida Garrett como su verdadeiro modelo textual, estético, para el ejercicio de la crónica (COSTA, 2004, pp. 98-99. Grifos do autor).

De acordo com Horácio Costa (2004), a decisão de eleger Camões como figura central do drama *Que farei com este livro?* é recorrência da vereda aberta com a publicação do poema Camões, de Almeida Garrett, “primera obra del romanticismo portugués, en 1825” (COSTA, 2004, p. 120). Para o estudioso,

Vale la pena decir que el largo poema narrativo de Garrett ya establece la analogía entre el regreso a la patria del poeta desterrado, para morir incomprendido por sus contemporáneos, y la muerte simbólica de ésta – caracterización temática que, como vimos, Saramago continua en la obra de teatro que estudiamos. No sólo por el tema, sin embargo, se aproxima *Que farei com Este Livro?* a su más ilustre antecesor. El tono del poema garrettiano – de “elegía luctuosa”, a la manera de decir de Antonio Saraiva y de Oscar Lopes – se verifica también en la obra de teatro de José Saramago. Aquí, como se ha visto anteriormente en lo relativo a la escritura de sus libros de crónicas, podemos observar nitidamente la ascendencia del gran romántico sobre la obra de Saramago (COSTA, 2004, p. 122).

Contemporâneo de Almeida Garrett e também integrante do período romântico da literatura de Portugal, Alexandre Herculano (1810-1877) foi um historiador e romancista que, de acordo com Horácio Costa (1999), desenvolveu a primeira interpretação moderna da história lusitana. Sua visão democratizadora e desmistificadora enfatizou o papel da classe média e da criação dos municípios no processo de formação da nação portuguesa, contrariando a preferência oficial aristocrática e clerical pelo período dos descobrimentos e do Portugal imperial (COSTA, 1999, p. 100-101). Para o estudioso,

Há uma afinidade ideológica entre Herculano e Saramago, que se estabelece além da ideologia política *strictu sensu*, e que se deve à similitude entre as posturas do historiador Herculano com as de Saramago frente à história nacional. Como seu antecessor do Dezenove, o romancista busca a desmistificação do discurso oficial sobre a história; como aquele, privilegia em seus romances o exame das forças sociais mais próximas às classes médias e baixas, antes de dedicar-se ao escrutínio das que detêm o poder (COSTA, 1999, pp. 100-101).

Horácio Costa aponta ainda que o romance *Memorial do Convento* reúne as características comuns aos dois autores, em que

de trás da alegoria barroca, que estrutura como um ímã o enredo do romance – pedra e ar, imobilidade e vôo, hieratismo e invenção -, detrás da linguagem de extração não menos barroca que pulsa em *Memorial do Convento*, o pensamento saramaguiano segue próximo ao pensamento de Alexandre Herculano sistematizador, democratizador, desmistificador (COSTA, 1999, p. 101).

De acordo com Saraiva e Lopes (1979), os diversos romances de Herculano abarcaram o conjunto da Idade Média portuguesa, incluindo o domínio árabe (*Eurico e Alcaide de Santarém*), a época da Reconquista (*A Dama Pé de Cabra*), a formação da nacionalidade (*Bobo*) e a centralização régia (*Arras por Foro de Espanha, O Monge de Cister e Abóboda*) (1979, p. 771). “Com efeito, em lugar das histórias dos indivíduos e peripécias, Herculano procurou dar-nos a da colectividade através das instituições, direito, sentimentos colectivos, relações políticas entre as diversas forças e classes sociais” (SARAIVA; LOPES, 1979, p. 775).

Fernando Pessoa (1888-1935) é, pela necessidade de concisão, o último autor português que abordaremos neste brevíssimo panorama. Mas a presença do poeta dos heterônimos na obra Saramaguiana é bastante relevante, a começar pelo já citado romance *O ano da morte de Ricardo Reis*. Saraiva e Lopes afirmam que Fernando Pessoa “é a mais importante personalidade das tendências pós-simbolistas portuguesas” e, depois de sua morte, “torna-se o mais imitado dos nossos poetas modernos” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 1101).

A essa generalização da sua influência não deve ser alheio o facto de Pessoa ter exprimido penetrantemente certas contradições inerentes à nossa burguesia numa altura em que elas estavam ainda latentes, porque ainda se fingia acreditar em certos valores e sentimentos literariamente expressos, em certos ideais ou emoções retoricamente caritativos ou cívicos que, no fundo, se havia esvaziado de qualquer verdade concreta e íntima. Na sua poesia tudo isso se ironiza e problematiza com uma justeza inexcedível de tom lírico, porque Pessoa opõe-se à metafísica sentimentalista romântica, que abstrai a sensibilidade da razão: “o que em mim sente está pensando” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 1101).

Sua característica mais marcante é a diversificação de sua produção por meio de, principalmente, três heterônimos – Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos – poetas com personalidades e estilos diferentes, cujos temas e abordagens ensejam a percepção da possibilidade de existência de diversas facetas em um artista. “Pessoa apreende, assim, todo um conjunto de sentimentos e percepções em plena polémica interna. A carga problemática da sua poesia é inesgotável e seria necessário ir a Camões para encontrarmos em nossa literatura um poeta comparável sob este aspecto”, afirmam Saraiva e Lopes (1978, p. 1104). O conjunto dos escritos de Pessoa abrange mais de trinta volumes, entre os quais se destacam *Mensagem* – o único livro publicado durante a vida do autor, em que ele presta uma homenagem à

Portugal, revisitando a forma épica –, além de poemas como *Tabacaria*, de Álvaro de Campos, no qual o poeta “opõe, pejorativamente, o ramerrão quotidiano, a pequenez do destino pessoal à infinidade espacial e temporal dos mundos” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 1105). De acordo com Saramago,

Ricardo Reis foi o meu “primeiro” Fernando Pessoa – tinha eu dezoito anos quando li as *Odes* publicadas no número 1 da revista *Athena*. Reis ficou para mim como qualquer coisa de quase irrespirado: aquela rarefação formal, aquela rarefação de sentido que é, de uma certa maneira, uma alta concentração. (...) Claro que aquilo que me intrigava particularmente – e já então era como se eu tomasse o Ricardo Reis só, como se ele fosse um poeta que não tivesse nada a ver com Pessoa e os outros heterônimos – era, justamente, aquela indiferença em relação ao mundo. Quando ponho como uma das epígrafes desse romance “Sábio é o que se contenta com o espetáculo do mundo”, isto é qualquer coisa que sempre me irritou. Mas há entre mim e o Ricardo Reis uma espécie de fenômeno de atração e repulsão e, por outro lado, admiro-o até no seu próprio comportamento em relação à vida, como se em mim houvesse uma necessidade de distância, o que até parece altamente contraditório com todo o meu empenhamento político e militante – mas o homem é o lugar das contradições (SARAMAGO, 2010, pp. 281-282).

Beatriz Berrini (1999) aponta a disparidade que existe entre o Ricardo Reis de Fernando Pessoa e aquele recriado por nosso autor, “como se Saramago rejeitasse o Ricardo Reis captado nos textos pessoanos, criando um substituto à sua própria imagem e semelhança”, ainda que “tanto Pessoa como Saramago, cada um à sua maneira, tentaram retratar pela palavra o mundo e a vida” (BERRINI, 1999, p. 79). Presentes na narrativa e remodelada por Saramago, versos de Fernando Pessoa e outros de seus heterônimos, além de Camões e de outros escritores portugueses, constroem uma narrativa que, de acordo com Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989), se conclui em um “impasse entre o mar e a terra, entre o passado e o presente, entre a utopia ou o sonho ou a irrealidade ou o mito e a História” (1989, p. 189). É na relação entre essas, e outras, oposições que se constrói a trajetória desse escritor profundamente influenciado por uma ideologia humanista e materialista, assim como por movimentos literários em que o fantástico e intertextualidade predominam.

1.3 - Saramago e o cenário literário português contemporâneo

Com o declínio do Modernismo, a partir de 1930 até o final da década de 1950, um novo movimento literário desenvolveu-se em Portugal: o Neorrealismo, tendência que seguia a ideologia marxista e os princípios do materialismo histórico e dialético, com grande influência de modelos literários que tinham como princípio a literatura como um compromisso social, tal qual o realismo socialista e o realismo nordestino brasileiro (REIS, 2005, p. 14). A ideologia do Neorrealismo português contrapunha-se ao contexto político

ditatorial do país. Em 1933, o então Ministro das Finanças português, António Oliveira Salazar, tomou o poder e comandou um regime autoritário nos moldes fascistas até 1968 – quando foi substituído por Marcello Caetano, que governou até a Revolução dos Cravos, em 1974. Os escritores neorrealistas – como Carlos de Oliveira, Alves Redol, Afonso Ribeiro, Manoel da Fonseca, Mário Dionísio, Joaquim Namorado e João José Cochofel – tinham como diretriz a vocação *humanista* do materialismo histórico e dialético, no qual se destaca “o caráter dinâmico, transformador e dialético do devir social do homem” (REIS, 2005, p. 15). Carlos Reis aponta que o Neorrealismo não significou uma simples continuação do movimento literário realista do século XIX, uma vez que as afinidades entre os dois momentos não se encontram no plano ideológico, mas sim no plano ético: “para ambos, trata-se, antes de tudo, de ligar a literatura à sociedade, fazendo dela um instrumento de activa intervenção social” (REIS, 2005, p. 16).

[O termo Neorrealismo] designa, na Literatura portuguesa do século XX uma projeção, no domínio da criação literária, de orientações culturais socialmente fundadas no materialismo histórico e dialético; uma análise, através da literatura, da dialética das transformações sociais e em particular da luta de classes, num quadro econômico-social capitalista; uma denúncia das contradições que afetavam esse cenário econômico-social: a exploração do homem pelo homem, a luta pela posse da terra, a sobrevivência dos mecanismos de exploração quase feudais, etc. Para isso o Neo-Realismo tentou também rearticular certos gêneros literários dominantes, o romance e o conto, de determinadas categorias literárias, a personagem e o espaço; procurava-se desse modo inculcar vigor persuasivo a uma mensagem literária que se pretendia fortemente interventora (REIS, 2005, p. 16).

O declínio do movimento Neorrealista teve início a partir de meados da década de 1940, principalmente porque a manutenção dos princípios da ideologia marxista se viu ameaçada por pelo menos três fatores, de acordo com Carlos Reis. O primeiro foi a sobrevivência do salazarismo mesmo depois da derrota dos países do Eixo, em 1945. A segunda razão era a alta taxa de analfabetismo da população portuguesa, entre 40 e 50% da população, especialmente os camponeses, que deveriam ser o principal público alvo das obras neorrealistas, combinada com a censura, fatores que atrapalhavam a circulação de obras marxistas; e a terceira razão foram as contradições internas do movimento comunista, especialmente a partir das denúncias dos erros de Stalin por Nikita Krustchov, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, em 1956 (REIS, 2005, pp. 27-28). Por essas razões, a literatura portuguesa passou a afastar-se das doutrinas neorrealistas, seguindo a direção dos novos contextos sociais e políticos:

Também por isso compreende-se a orientação da literatura para temas e estratégias literárias cada vez mais afastadas da doutrina neo-realista: um romance que questionava as categorias convencionais da narrativa e a sua lógica interna; uma poesia que (ainda no tempo do Neo-Realismo, aliás) se enunciava sob o signo da linguagem como exigência ética, princípio e fim de toda criação poética; em geral, uma literatura aberta a gêneros e a linguagens artísticas ou para-artísticas não canônicas ou não verbais, como o cinema e a televisão, a publicidade e a fotografia, o discurso da imprensa e o romance policial (REIS, 2005, p. 28).

A partir da década de 1950 e até 1974, ano da Revolução dos Cravos, a cena literária portuguesa passou por um período difuso, no qual houve manifestações literárias de fundo realista e também reverberações de um movimento surrealista tardio, cuja chegada só se deu plenamente com a formalização do Grupo Surrealista de Lisboa, em 1947 (COSTA, 2004, p. 194). Carlos Reis estabelece o início dos anos 1950 como o ponto de partida da narrativa contemporânea no país. Ao mesmo tempo em que se começava a perceber o início do desgaste da ditadura salazarista, houve também mudanças na forma de se escrever que podem ser identificadas em romances como *A Sibila* (1954), de Augustina Bessa-Luís, ou *O Delfim* (1968), de José Cardoso Pires – que, apesar do longo período que os separa e das diferenças de estilos e temas, têm em comum a desvalorização das características neorrealistas e a valorização da estética da linguagem, seja pela prolixidade ou hermetismo, no caso de Bessa-Luís, seja pela multiplicidade de discursos, como em Cardoso Pires. Além desses autores, o acadêmico português destaca ainda os nomes de Almeida Faria e Urbano Tavares Rodrigues, e indica a influência do *nouveau roman*⁴ sobre a literatura do período, que mais tarde amadureceria numa configuração pós-modernista.

Por aqui pode ver-se que aquilo que acontece, na ficção portuguesa dos anos 60 em diante, não se resume à aceitação da fórmula do *novo romance*, nem à mera evanescência do Neo-Realismo e dos valores que ele representara. Assiste-se também a uma rearticulação da narrativa e das suas categorias fundamentais, a uma espécie de desagregação do romance, enquanto gênero internamente coeso, em crescente combinação com o culto da dispersão discursiva, incidindo essa dispersão discursiva sobretudo no plano temporal; ao mesmo tempo, a personagem perde a nitidez de contornos herdada do Realismo crítico e remete, na sua fluidez, para um sujeito em crise social, moral e ideológica (REIS, 2005, p. 246, grifos do autor).

⁴ De acordo com o *Vocabulário Técnico de Literatura* (BRASIL, 1979), o *Nouveau Roman*, ou o Novo Romance, é “uma escola literária francesa, conhecida como Escola de Paris, que tentou uma nova concepção de romance. Do grupo faziam parte Samuel Beckett, Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robe-Grillet, Nathalie Sarraute e Claude Simon. (...) Procuravam por uma nova forma de narrar, com um novo enfoque para enredos e personagens, estes já sem as descrições psicológicas tradicionais. Recusavam uma série de coisas: recusa da noção clássica de personagens e de enredo como revelador psicológico; desintegração da equivalência verossimilhança/verdade; destruição do tempo em proveito da memória; substituição de um observador limitado em seus meios pelo romancista demiurgo e onisciente. Um dos líderes do movimento é Alain Robe-Grillet, um misto de teórico, romancista e cineasta” (BRASIL, 1979, p. 151).

Segundo Walder de Góes (2007), em 1974, Portugal ainda era um país econômica e socialmente atrasado, o último Estado europeu a manter colônias. Desde o início da década de 1960, os portugueses vinham travando uma longa guerra contra a independência de Angola, Moçambique e Guiné Bissau, especialmente. A maior parte das famílias lusitanas tinha pelo menos um de seus membros combatendo nas guerras coloniais na África. O serviço militar durava quatro anos e quase metade do orçamento do país era direcionado aos esforços de guerra.

Havia uma forte insatisfação dos militares com os conflitos bélicos na África e entre os soldados combatentes foi criado o Movimento das Forças Armadas (MFA) que depôs o regime ditatorial do Estado Novo, em um processo que culminou com a Revolução dos Cravos, em 25 de abril de 1974. A revolução foi fortemente apoiada pela sociedade civil portuguesa, insatisfeita com o regime ditatorial de Salazar, que havia conseguido manter-se através da repressão e fora tolerado pelos países vencedores da II Guerra Mundial por pragmatismo geopolítico. Opiniões contra o regime e contra as guerras nas colônias eram duramente reprimidas pela censura e pelos órgãos de repressão. Partidos e organizações políticas eram proibidos, centenas de artistas e líderes oposicionistas estavam exilados, presos ou desaparecidos. Além disso, os sindicatos eram controlados, a greve era proibida, a perseguição enfraquecia os meios de comunicação e cerceava as manifestações artísticas.

No dia 25 de abril de 1974, pouco após a meia-noite, uma emissora de rádio de Lisboa transmitiu a música "Grândola, Vila Morena", até então proibida pelo regime salazarista por fazer apologia do comunismo. A música era o sinal combinado para o início do levante em Portugal. Em apenas algumas horas, as Forças Armadas ocuparam locais estratégicos em todo o país. A população distribuiu cravos vermelhos aos soldados, que os colocaram nos canos de seus fuzis, e a flor tornou-se símbolo da revolução.

Constrangido pelo povo e pelos militares, o sucessor de Salazar, Marcello Caetano, comunicou sua renúncia por telefone ao líder forjado da revolução, general António de Spínola e embarcou para o exílio no Brasil. Deu-se o início do Processo Revolucionário em Curso (PREC), um movimento de transformação do modelo vigente em moldes socialistas que ensejou a reforma agrária, a nacionalização de seguradoras, indústrias e meios de comunicação e outras iniciativas em prol da justiça e igualdade social. Spínola tentou deter o PREC com um golpe fracassado em março de 1975, mas em novembro daquele ano forças reacionárias da direita de Portugal conseguiram tomar o poder e desfazer qualquer avanço obtido pelo governo revolucionário.

Esse momento político foi importante para a carreira de José Saramago, uma vez que, com o golpe de 25 de novembro, ele foi demitido de seu cargo de diretor adjunto do *Diário de Notícias* e, a partir de então, decidiu dedicar-se somente à literatura – tanto como tradutor quanto como escritor (LOPES, 2010). Entre as consequências desses acontecimentos históricos para a literatura portuguesa está não apenas o advento da liberdade de expressão, como também a oportunidade de reflexão pelos escritores sobre o processo de descolonização e sobre a nova identidade pós-colonial portuguesa - tanto a partir do redesenho das fronteiras internas quanto da relação do país com a Europa. Foi o início da construção de outro momento da história daquela nação, com todas as dúvidas e anseios que a situação trouxe consigo, e que reverberou pelas duas décadas seguintes também na literatura portuguesa. De acordo com Carlos Reis, os últimos 25 anos do século XX foram fortemente marcados “pela crescente abertura a temas, a valores e a estratégias discursivas post-modernistas” (REIS, 2005, p. 287). São inovações presentes nas obras de autores como os já citados Augustina Bessa-Luís e Almeida Faria, além de outros, como Nuno Bragança, Maria Gabriela Llaso, Lídia Jorge e Lobo Antunes. A relação com a História, sua desmistificação e a abordagem com vieses mais subjetivos dos acontecimentos recentes são pontos em comum entre todos esses autores, assim como o trabalho com o discurso fragmentado, ou alegórico, ou polifônico, com a reinterpretação dos gêneros literários. O renomado crítico lusitano apontou os principais elementos reconhecidos nas obras produzidas no “último quartel do século XX”:

Algumas dessas inovações: a tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, géneros narrativos recuperados do passado ou de zonas antes entendidas como subliterárias (epopeia, romance histórico, romance epistolar, romance de aventuras, romance policial, relatório, reportagem, biografia, etc.); a enunciação de discursos de índole assumidamente intertextual, como processo de incorporação narrativa de outros textos literários e não-literários, às vezes (e de novo) em termos parodísticos; a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais, como se o discurso ficcional fosse um domínio de autoquestionação permeável a indagações de índole metateórica; a concepção da narrativa como campo propício à problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias; a reescrita da História em clave ficcional e mesmo em registo alegórico, sob o signo de uma relativização axiológica generalizada, em termos ideologicamente distintos do que ocorrera no Romantismo. No caso português e por circunstâncias históricas próprias, este interesse pela História confina com indagações de orientação post-colonial e com a valorização da guerra colonial como tema (REIS, 2005, p. 296).

As obras desse período dialogam com as intensas mudanças pelas quais o país passa, transformações de comportamentos sociais são conjugadas com as modificações políticas, com reflexos na vida coletiva cotidiana. Ainda estão recentes as lembranças de 41 anos de ditadura e séculos de colonialismo, assim como a abertura cultural e econômica para a Europa

se faz premente. Os portugueses vivem em um contexto de “modernização” que destoa de tradições enraizadas, como o fortalecimento do papel das mulheres na sociedade, por exemplo. Todo esse contexto político social terá reflexo nas obras produzidas em Portugal neste período.

Ainda que Saramago cronologicamente faça parte desse contexto pós-modernista, veremos no tópico seguinte que as raízes neorrealistas e materialistas do autor asseguram o contato estreito com a realidade de seu país e do mundo, mesmo que utilize, nas palavras de Horácio Costa, ferramentas “da retórica do real-maravilhoso” (COSTA, 1999, p. 102). A visão crítica da sociedade reflete-se, principalmente, no ponto de vista de suas obras, que destacam a vez e a voz daqueles que estão invisíveis na superfície da história: os trabalhadores, os burocratas subalternos, as pessoas comuns que sofrem as consequências dos desastres cotidianos provocados não por causas aleatórias ou sobrenaturais, mas por causa da estrutura social construída pelos homens. A denúncia sistemática das causas humanas do sofrimento social torna Saramago mais próximo do realismo lukácsiano do que da postura pós-modernista que, de acordo com Ellen Meiksins Wood, se apoia em um pessimismo fatalista acerca da força do capitalismo capaz de imobilizar as pessoas diante da história (1999, p. 15). Para ela,

Se o pós-modernismo nos diz alguma coisa, de uma maneira distorcida, sobre as condições do capitalismo contemporâneo, a verdadeira mágica consiste em descobrir exatamente quais são essas condições, por que elas existem e para onde iremos a partir daqui. A mágica está em identificar os problemas autênticos, aos quais os modismos intelectuais correntes nos oferecem soluções fáceis – ou não oferecem solução alguma -, e, ao fazer isso, contestar os limites que elas impõem à ação e à resistência. A mágica é reagir às condições do mundo de hoje não como robôs alegres (ou mesmo infelizes), mas como críticos (WOOD, 1999, p. 20).

Nesse sentido, podemos considerar mágica a arte de Saramago, uma vez que suas obras figuram com lirismo e sensibilidade as dificuldades humanas no processo contínuo de evolução dialética da sociedade, como veremos no tópico seguinte.

1.4 - Saramago: do período formativo até a consagração artística

José Saramago, cuja trajetória literária foi reconhecida pelo público a partir de 1980, com a publicação de *Levantado do Chão*, foi incluído por Carlos Reis entre os autores do Pós-Modernismo, principalmente pelo tratamento crítico da História em seus romances, “uma opção temática que, todavia, no seu caso particular, é inseparável de reminiscências neorrealistas e da ideologia do compromisso” (REIS, 2005, p. 294).

A influência dos movimentos literários portugueses anteriores e autores consagrados como Luís de Camões, Alexandre Herculano, Almeida Garrett e Fernando Pessoa no conjunto da obra de José Saramago é objeto de diversas pesquisas acadêmicas. Horácio Costa dedicou um amplo estudo à produção de Saramago anterior à obra *Levantado do Chão*, em um período de 33 anos que o acadêmico apontou como o “período formativo” do escritor lusitano. Nestas mais de três décadas - em que o intervalo entre a primeira obra e a segunda foi de quase 20 anos - Saramago publicou livros de diferentes gêneros, como o romance, a poesia, a crônica, o conto e o teatro, exerceu diversas profissões, entre elas a de funcionário público, editor, jornalista, crítico literário e tradutor, e apurou seu estilo entre as influências do Neorrealismo, do Surrealismo e do Barroco. A primeira obra de ficção de Saramago foi o romance *Terra do Pecado*, publicado em 1947, o qual Saramago nunca incluiu em sua bibliografia. Costa aponta que há uma grande defasagem estilística neste romance em relação ao estilo neorrealista então predominante: ao contrário das produções da década de 40, *Terra do Pecado* apresenta grande afinidade com o Naturalismo, seja na concepção dos personagens, na ação ou na temática abordada (COSTA, 2004, p. 24). No interior de Portugal, no que parece ser o final do século XIX, uma recente viúva precisa lidar com as contradições entre seu desejo sexual natural e as convenções sociais da época, em uma trama que envolve uma vigilante aia, o cunhado da viúva e um médico a quem ela confessa seus instintos e dificuldades. A iniciativa seguinte de Saramago na literatura se deu 19 anos depois, com a publicação do livro de poesia *Os Poemas Possíveis*, em 1966, no qual Horácio Costa observou fortes características neorrealistas tanto na forma quanto no conteúdo – “el lenguaje de Saramago se caracteriza por la manutención de una referencialidad semántica lineal, cercana, a su vez, a la retórica neorrealista” (COSTA, 2004, p. 40) – além de uma objetividade “concebida a la luz del gran poeta programáticamente clásico de la tradición portuguesa moderna: Ricardo Reis” (COSTA, 2004, p. 42). É importante frisar que já nesses poemas podem ser encontrados traços estilísticos presentes em todas as obras futuras de José Saramago, como a “inclinación barroquizante, más sintáctica que semântica”:

(o sea, presente más bien en la articulación retórica de la frase poética que propiamente en la utilización de imágenes, o hasta de una terminología, característicamente barrocas). La inversión de los términos componentes de la frase, (...) el gusto por el verbo “culto” (...) y la colocación caprichosa de los pronombres y de las partículas pronominales (...) (COSTA, 2004, p. 59).

Em 1970, Saramago publicou outro livro de poesia, *Provavelmente Alegria*, em que o escritor apresenta menos rigor com a métrica e com a forma, além de maior uso de índices

simbólicos, que dão a impressão de ser uma tentativa de superar o “relativo tradicionalismo estético purista-neorrealista” (COSTA, 2004, p. 65). Costa observa ainda que há poemas de *Provavelmente Alegria* em que a construção de imagens poéticas tende às práticas surrealistas, no que ele nota a semente do que será publicado mais tarde, em 1975, em *O ano de 1993*, obra experimental considerada por diversos acadêmicos como um momento de virada na escritura de Saramago. Antes disso, contudo, o escritor português publicou ainda quatro livros de crônicas, entre eles *Deste Mundo e do Outro*, em 1971, e *A Bagagem do Viajante*, em 1973 – os outros dois são compilações de textos de cunho jornalístico. O próprio Saramago apontou em entrevista para o jornal *O Globo*, em 1996, a importância dessas crônicas para sua trajetória literária: “nas crônicas encontra-se o embrião de quase tudo o que depois cresceu e prosperou... Vejo agora que, de uma maneira não consciente, já estava a apontar a mim mesmo o sentido do que iria ser o meu trabalho a partir do final dos anos 70”. (SARAMAGO, 2010, p. 299). De acordo com Horácio Costa,

El mismo Saramago es el primero en reconocer el carácter fundacional de sus crónicas: “allá está todo”, dice habitualmente. Además de los “nexos” y de las “obsesiones” que, como menciona el propio escritor, se ofrecen a la lectura en *Provavelmente Alegria* y *Os Poemas Possíveis*, sus libros de crónicas representan el lugar en que se cristalizan, ya indisolublemente vinculados, su cosmovisión y su intertextualidad en prosa, su *paideuma*, donde queda incluida, obviamente, su relación con la tradición literaria portuguesa, así como su problematización del “aquí y ahora” civilizacional y muchos de los recursos narrativos que lo acompañarán en el futuro, tales como la digresión como forma narrativa de su preferencia y la composición de la frase por subordinación, como su contrapartida sintáctica. Sus libros de crónicas representan, al final de cuentas, en su obra, el primer y más importante escalón a considerar entre poesía y prosa (COSTA, 2004, p. 103).

Mas o início da conhecida carreira de romancista de José Saramago aconteceria somente depois da publicação de uma obra classificada por Horácio Costa como “experimental”, *O Ano de 1993*, livro em que prosa e poesia se combinam em “versículos”, para contar a história da retomada de uma cidade por seus antigos habitantes, em um futuro distópico, no qual tudo está destruído e o caos impera. A cidade foi tomada por invasores cruéis e fortemente armados, contra os quais investirão os antigos habitantes, que são comparados a gado e submetidos a circunstâncias desumanizadoras até que um evento fantástico, a transmutação de um casal em uma árvore aponte para a possibilidade de mudança. Entre as principais características do texto está “la utilización de la estética del fragmento que, como sabemos, es característica quintaesencial de toda la operación estética de la modernidad” (COSTA, 2004, p. 188). Há, nessa fragmentação e também nas imagens construídas por Saramago, uma relação com a estética surrealista, mas se limita, contudo, ao

aspecto formal do texto. Ainda que o sentido de cada versículo não esteja diretamente relacionado com o seguinte, existe a continuidade temática que dá à obra um sentido completo. Significado, aliás, que está profundamente ligado ao contexto social e político em que Saramago se encontrava. *O ano de 1993* foi escrito meses antes da Revolução dos Cravos, e, de acordo com o autor, traz o reflexo de “um país onde o fascismo não desaparecera. Assim mesmo. Não desaparecera e nem desapareceu. O que faz é trocar as máscaras.” (SARAMAGO, 2010, p. 221). Para Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, *O ano de 1993* “constitui o texto seminal, cujas matrizes se radicam na poesia e cujos desdobramentos se materializam na ficção subsequente” do escritor (OLIVEIRA, 1999, p. 197).

O ano de 1993 aponta, não para o futuro, mas para o presente, de uma forma indirecta, em que não falta uma irradiação semântica multivalente capaz de sugerir várias leituras. (...) As imagens tanto podem se reportar a uma dimensão macroscópica do universo, quanto à situação particular de Portugal ou de qualquer outro povo num momento histórico marcado pelo despotismo e pela crueldade, sem descartar ainda a possibilidade de uma leitura da alma humana, sucessivamente submetida e libertada. É um texto alegórico (...) no qual se recortam dois eixos semânticos: o do pesadelo e o da utopia (OLIVEIRA, 1999, p. 207).

Horácio Costa argumenta que a utilização consciente de elementos da estética surrealista como a fragmentação e as imagens fantásticas e, ao mesmo tempo a abordagem de uma temática ideologicamente comprometida, permite a classificação da obra como “surrealista-realista” (COSTA, 2004, p. 191), em uma antecipação da prática de Saramago de relacionar elementos maravilhosos e a crítica social, como acontecerá em *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e em vários outros títulos do escritor. De acordo com o estudioso, *O ano de 1993* “puede verse como el preparador de terreno de la operación de fusión entre una postura realista crítica y el libre flujo del imaginario maravilloso que caracterizará mucha de la producción novelística actual de Saramago” (COSTA, 2004, p. 191).

Será em 1977 que Saramago voltará aos romances, com *Manual de Pintura e Caligrafia*. Daí para frente, ele se dedicará principalmente a esse gênero, no qual consolidará um estilo próprio, bastante discutido crítica e academicamente, além de ter-se mostrado bem-sucedido com o público leitor. O autor português ainda publicará um livro de contos, *Objecto Quase*, em 1978, com seis histórias que tendem à ficção científica sem nunca deixar de lado o teor socialmente crítico, um livro de viagem, *Viagem a Portugal* (1981) e também cinco peças de teatro – *A Noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In Nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni, ou O dissoluto absolvido* (2005).

Em *Manual de Pintura e Caligrafia*, o pintor H., consciente da própria mediocridade, contará sua história em primeira pessoa, quando, em meio a uma crise de autoquestionamento pessoal e profissional, passa a utilizar a escrita como outra forma de expressão. Ele pinta retratos de pessoas ricas no Portugal da década de 1970, e há no fundo da narrativa o contexto da crise do regime salazarista. Em uma espécie de diário, que se tornará o manual, o pintor reflete sobre a representação pictórica e seus desafios, assim como descobre na escritura, na “caligrafia”, uma maior liberdade artística, por meio da qual lida com suas limitações existenciais. A crise do homem é dirimida com o surgimento de M., irmã de um amigo de H. que foi preso por razões políticas, uma mulher que o ajuda a compreender mais sobre a realidade interior e exterior do pintor. A esse romance se seguirá *Levantado do Chão*, uma história sobre a luta de diversas gerações de uma família de camponeses do Alentejo, os Mau-Tempo, do início do século XX até a Revolução dos Cravos, em 1974, e a repressão salazarista à luta comunista dos trabalhadores. Segundo o próprio escritor, foi nesse romance que surgiu, de forma natural e não planejada (REIS, 1998, p. 42), o estilo de escrita em que a oralidade é valorizada, em que os diálogos não são mais indicados com travessões, e não há mais indicações gráficas de entonação como pontos de interrogação, de exclamação, dois pontos e assim por diante. A oralidade passa a ser uma das características marcantes de toda a obra do autor.

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual o *dito* se destina a ser *ouvido*. Quero com isto significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, 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 (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música. 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 *apud* ARNAUT, 2008, p. 87).

Essa fala traz também a indicação de outra característica de Saramago, a influência do barroco, à qual já aludimos, há pouco. Esse alcance fica muito evidente no romance seguinte, *Memorial do Convento*, publicado em 1982 (ARNAUT, 2008, p. 195), obra que, segundo Ana Paula Arnaut, deu ao português “notoriedade como escritor” (ARNAUT, 2008, p. 27).

No caso concreto da obra saramaguiana, principalmente nos romances do primeiro ciclo, e tomando como exemplo *Memorial do Convento*, não é difícil observar a influência que esta estética [o barroco] exerceu sobre o autor, quer no que se refere a

pontos de vista formais quer no que respeita a aspectos temáticos. Assim, se (por meio de uma escrita vincadamente marcada por diversas complicações sintáticas e semânticas) a vertente erótica se revela na descrição dos afectos do par Baltasar-Blimunda – ou, de modo bem diferente, na atitude das mulheres que assistem à Procissão da Quaresma -, a linha respeitante aos valores sensoriais é passível de ser descortinada, por exemplo, na descrição dos cheiros e das cores da cidade de Lisboa, ou na referência aos odores do quarto de D. Maria Ana. Quanto à predileção pelo grotesco, relembramos a ambiência da (teatral) procissão da penitência ou a caracterização do rei e da rainha (ARNAUT, 2008, pp. 194-195).

Ao contar as circunstâncias da decisão e construção do Convento de Mafra, Saramago oferece uma versão crítica da História, assim como o havia feito em *Levantado do Chão*. O comportamento de Dom João V e de sua corte, a história de amor e luta de Baltasar e Blimunda, o cotidiano brutal dos trabalhadores, que efetivamente carregaram as pedras do mosteiro, assim como a simbologia da passarola do padre Bartolomeu de Gusmão; todos esses elementos constroem um universo literário que “incorpora atitudes do Neo-realismo pela preocupação social” (FILHO, 1999, p. 171), mas trazem, ao mesmo tempo, características consideradas do pós-modernismo, como a reflexão de existencialismo ontológico, intertextualidade, a paródia, a colagem, a problematização da História, o questionamento da religião e de outros sistemas que criam relações de poder, a substituição do discurso individual pelo coletivo (FILHO, 1999, p. 171). A relação de Saramago com a História foi profundamente analisada por diversos críticos, entre eles Teresa Cristina Cerdeira da Silva que, ao analisar as obras *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento* e *O ano da morte de Ricardo Reis* afirmou que

No século XX e, sobretudo, num tipo de narrativa neo-realista, o escritor sentiu-se compelido a fazer da sua obra um testemunho do tempo, a pensar o presente engajando-se como escritor do presente, para questioná-lo, conhecê-lo, transformá-lo. (...) Aqui prevaleceria o projecto de fazer história, numa espécie de pressentimento e um longo vazio que um discurso histórico falido foi incapaz de suprir. O texto de Saramago apontaria, então, para uma “nova história” de portugueses (e não mais de Portugal), apresentada, agora, com roupagem literária, pela óptica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura (SILVA, 1989, p. 28).

Trata-se de uma constante entre os especialistas apontar essa dicotomia na obra saramaguiana, entre um conteúdo que tem a intenção de revelar o lado oculto da História e a forma de apresentar a matéria histórica, utilizando ferramentas narrativas de um estilo que poderia ser associado a uma estética de alienação social, tal como Lukács demonstrou acerca das vanguardas literárias que utilizavam técnicas semelhantes. Essa forma de fazer literatura marcará toda a obra do escritor, mesmo nas fases seguintes de sua trajetória, como discutiremos mais adiante e também, de maneira mais específica, no capítulo seguinte.

Como Teresa Cerdeira argumentou, Saramago demonstrou ser – nos romances citados e nos que vieram depois, como *A jangada de pedra* (publicado em 1986) e *História do cerco de Lisboa* (publicado em 1989) – um escritor bastante focado nas questões de seu povo. *A jangada de pedra* trata do descolamento literal e metafórico da península ibérica do restante da Europa, exatamente no momento político de adesão de Portugal à União Europeia. Trata-se, em nossa opinião, de uma alegoria do relacionamento entre norte-sul, da relação de pertencimento e distanciamento, da busca por um lugar no mundo. *História do Cerco de Lisboa*, por sua vez, conta a saga do revisor Raimundo Silva que, ao afirmar que os Cruzados não ajudaram os portugueses na luta contra os mouros pela cidade de Lisboa, promoverá o questionamento sobre a noção de verdade absoluta dos relatos históricos e da objetividade da narração. Raimundo Silva passa a ter a missão de recontar a História do cerco, por meio do soldado Mogueime. Sua reconstrução dos fatos permite ao narrador recursos como a sobreposição dos tempos históricos, com a Lisboa do século XII sobrepondo-se à Lisboa do século XX, os anacronismos e o resgate de todos os fatos que ficam de fora dos livros oficiais, a vida da gente simples, dos que morreram ou sobreviveram à violência dos acontecimentos.

Dessa maneira, um dos principais elementos culturais do país tem presença muito forte em suas narrativas: a religião católica. Por ser ateu, mas, antes de tudo, por ser um crítico das arbitrariedades de qualquer autoridade, Saramago denunciou sistematicamente as contradições do poder divino exercido pelos homens, principalmente por meio da ironia – figura de linguagem sempre presente nas narrativas do autor português, que, por tal intermédio, acentuava as contradições, as hipocrisias, as fraquezas e o ridículo de diversas ações humanas.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo, publicado em 1991, foi um dos mais controversos livros do autor. Na versão literária de Saramago, “Deus é mau, os anjos são demoníacos, a Virgem Maria tem nove filhos, Jesus é amante de Maria Madalena, Judas não traiu” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 239) e “é de culpa, fundamentalmente, que se trata” o romance (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 241). De acordo com Leyla Perrone-Moisés, “o *Evangelho* é um livro de luz e sombras, de ruídos e de silêncios”, nele o autor português deixa entrever seu “espírito voltairiano, irônico e desrespeitoso”, assim como sua “compaixão pelas dores dos homens e ternura pelos seres vivos” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 256). A estudiosa nota nesse romance elementos narrativos que são fundamentais para a beleza e força da obra, como o caráter oral, o lirismo, os anacronismos que aproximam os receptores do relato, além do diálogo permanente com o leitor. Ela afirma: “O narrador, representado ocasionalmente pelo pronome ‘nós’, é um exímio contador de histórias, que sabe manter a atenção do leitor-ouvinte e angariar a sua cumplicidade. Ele anuncia fatos vindouros (...). Dá

sua opinião sobre as coisas (...) Profere enunciados de sabedoria” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 252). O narrador de José Saramago é questão sempre pontuada nos estudos sobre o autor. A professora Márcia Valéria Zamboni Gobbi foi uma das que refletiu sobre tal questão de natureza formal e crítica:

Certamente não causará espanto se se afirmar, já no início destas reflexões sobre a *História do Cerco de Lisboa*, que dos romances de Saramago (de qualquer um deles), a figura que avulta é, incontestavelmente, a do narrador. Suas intervenções sistemáticas na narrativa, comentando quer os atos dos personagens, quer as suas dificuldades com a escrita (quando, então, dialoga abertamente com o leitor) e, por outro lado, o modo declarado pelo qual manipula as convenções narrativas, fazem emergir do universo ficcional a onipotência de sua figura; ao contrário de manifestar qualquer tentativa de “apagamento”, ele quer é mostrar-se, mostrar que a história contada não se faz “por si mesma”, mas é fruto de uma subjetividade, de uma voz que “tem dono”. Isto nos parece mostrar-se muito “pós-moderno”, à medida que, de um lado, manifesta a negação de uma obra de arte autônoma e a afirmação de uma obra de arte dialógica, que se faz aos olhos do leitor, incorporando, inclusive, as aporias do seu tempo, e, de outro lado, à medida que manifesta o estatuto irônico da criação literária, entendido como a expressão de um *sujeito*, da sua liberdade e do seu poder de criar e também de romper a *ilusão* estética (GOBBI, 1999, pp. 149-150, grifos da autora).

É preciso pontuar, contudo, que a constante intromissão na narrativa é marca de uma interação do próprio Saramago com a ficção, supostamente sem a mediação de um narrador. Essa relação do autor com a própria obra tem como consequências que pesquisadores como Eduardo Calbucci, por exemplo, sintam-se à vontade para não ser tão rigoroso na denominação de autor ou narrador na análise das obras de Saramago (CALBUCCI, 1999 p. 99). Em diversas entrevistas, o escritor deixou essa ideia bem clara: “Eu não sei quem é o narrador ou só o sei se o identificar com a pessoa que eu sou” (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, p. 150) ou “quando digo que não há narrador, sou eu o responsável – eu autor, eu, eu pessoa, eu José Saramago – porque sou eu quem está a escrever” (SILVA, 2009, p. 101).

Haveria ainda muito o que discorrer sobre o estilo e as peculiaridades do trabalho de José Saramago que se consolidaram nessas obras e que seriam aprofundadas nas futuras. Estas, como veremos, seguem novos caminhos narrativos, acompanhando a percepção do autor sobre as mudanças sociais advindas da consolidação do liberalismo depois da década de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, da queda do muro de Berlim, da popularização da internet e dos meios de comunicação, enfim, da modernidade líquida de que fala Bauman (2001). O final do século XX apresenta para Saramago um novo panorama de desigualdades sociais, fundamentadas principalmente no fortalecimento do liberalismo. Como veremos, o escritor será fiel ao que acredita ser a melhor maneira de refletir a realidade que o cerca.

1.5 - O romance *A Caverna* na obra de Saramago

Lançado no ano 2000, *A Caverna* é o 11º romance e 36ª obra publicada de José Saramago, aguardado por leitores e pela crítica como o primeiro do autor após o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. *A Caverna* seguiu *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Todos os Nomes* (1997), romances que marcam o início daquela que Saramago identificou como uma nova fase de sua trajetória criativa. Até então, como vimos, as obras do autor tinham bem marcadas questões da história e da sociedade portuguesas e a linguagem elaborada pela influência barroca e a forte presença de temas religiosos. A partir de *Ensaio sobre a Cegueira*, teve início o chamado “ciclo da alegoria” de Saramago (LOPES, 2010), dos quais fazem parte ainda *O Homem Duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), ciclo no qual o autor se viu compelido a falar sobre a matéria da qual é feito o homem. Em diversas entrevistas e pronunciamentos, o autor português explicou a nova fase utilizando a metáfora da estátua e da pedra. A primeira vez em que usou a analogia foi em uma conferência ministrada na universidade de Turim, em 1998:

A partir de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, e isto sei-o agora que o tempo passou, começou outro período da minha vida de escritor, no qual desenvolvi novos horizontes literários, dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever. Não falo de qualidade, falo de perspectiva. É como se desde *Manual de pintura e caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de tirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, os gestos, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referia até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se me apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar ao seu interior, e isso aconteceu com *Ensaio sobre a Cegueira*. Percebi, então, que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor e que algo diferente estava a começar. (...) O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos. E para quê. Provavelmente não existe uma resposta e, se existisse, seguramente não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro quis expressar é muito simples: se somos assim, que cada um se pergunte por quê (SARAMAGO, 2013, pp. 42-43).

É interessante notar que, em seu *discurso*, o escritor afirma que a metáfora da estátua e da pedra é a sua maneira de explicar que ele passou a preocupar-se mais com “o ser humano e a interrogação ‘O que é um ser humano?’” (SILVA, 2009, p.123), como se buscasse uma explicação da natureza humana, uma explicação sobre a essência do homem. O escritor afirmou em sua conferência em Turim:

A criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. E a minha ideia, ou melhor, a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve (SARAMAGO, 2013, p. 45).

Essa busca pelo que é o homem, no entanto, é feita com os olhos bem abertos para a contemporaneidade: em sua *práxis* literária, Saramago constrói suas personagens como simultaneamente participantes e vítimas das mazelas do tempo em que vivemos – um século que tem as “vértebras quebradas”, como apontou o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009): os cegos (*Ensaio sobre a Cegueira*), o sr. José (*Todos os Nomes*), Cipriano Algor (*A Caverna*), Tertuliano Máximo Afonso (*O Homem Duplicado*) e os cidadãos da metrópole que votou em branco (*Ensaio sobre a Lucidez*), todos são pegos de surpresa por alguma situação extraordinária que os faz sair da zona de conforto em que se encontravam, anestesiados até então pelas grandes contradições do mundo, as quais são representadas em cada romance de diferentes modos e tons. Todos se veem sacudidos de rotinas medíocres para se confrontarem com mudanças internas que resultam em novas compreensões sobre o tempo em que vivemos.

Podemos considerar Saramago um crítico da vida contemporânea, um autor que se opõe tenazmente aos valores predominantes, o que o intelectual francês Guy Debord chamou, já em 1967, de “a sociedade do espetáculo”. “O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 1997, p. 30). Em comentários sobre a própria obra, publicados em 1988, o francês avalia a correção de suas avaliações sobre a influência dos “desígnios da razão mercantil” nas duas décadas posteriores, desde a primeira edição de *A sociedade do espetáculo*:

Como era teoricamente previsível, a experiência prática da realização sem obstáculos dos desígnios da razão mercantil logo mostrou que, sem exceção, o devir-mundo da falsificação era também o devir-falsificação do mundo. Exceto uma herança ainda considerável, mas com tendência a diminuir, de livros e construções antigas – que são, aliás, cada vez mais selecionados e considerados de acordo com as conveniências do espetáculo -, já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna (DEBORD, 1997, p. 173).

De acordo com Saramago, em nosso tempo, os valores da Razão Iluminista estão desaparecendo para dar lugar aos valores de uma sociedade de consumo, como aprofundaremos no terceiro capítulo. Quando tentou responder “o que é um ser humano?”, o

escritor português criou narrativas nas quais estão presentes, na verdade, não uma ideia abstrata de essência humana imutável, mas as consequências de um mundo alienado e reificado: o isolamento, a dificuldade de enxergar no outro um semelhante, a indiferença com o próximo, o descaso com a velhice improdutiva, os desafios da democracia, entre outras dificuldades impostas por uma realidade em que os objetos, o *status* social e as aparências são mais valorizados que os homens e as relações autênticas entre as pessoas. A leitura das obras deste ciclo alegórico de Saramago nos leva a observar a permanência da tarefa crítica no seu projeto literário e um conteúdo social e politicamente engajado, típico das raízes neorrealistas que o escritor afirmou ter:

O certo é que, com épica ou sem épica, penso que o meu trabalho em qualquer dessas áreas de abordagem em que se situe é inseparável do neorrealismo. As minhas raízes são as do neorrealismo e não podem ser outras, embora tudo isso tenha passado, depois, por lentes de aproximação que não são as mesmas, e, sobretudo, por uma espécie de ceticismo, que não podia ser admissível, sequer ideologicamente, no neorrealismo, e que enforma todo o meu trabalho (SARAMAGO, 2010, p. 239).

O ceticismo também está na base da mudança de perspectiva temática, que foi acompanhada por mudanças no estilo de escrita. Em uma entrevista do ano 2000, citada em livro de Ana Paula Arnaut (2008), Saramago fala sobre o que há em comum entre os três primeiros romances da nova fase e o que os diferencia daqueles que os antecederam: “Em primeiro lugar, do ponto de vista formal, são alegorias. Depois, têm todos um estilo mais sóbrio, mais directo, menos expansivo, menos ‘barroco’” (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, pp. 41-42 – nota de rodapé). A alegoria passou a ser, para o escritor, a forma mais adequada de destacar/evidenciar o que está invisível/implícito – ou que é ignorado – pela sociedade do espetáculo do final do século XX e início do XXI:

É extraordinário que, num tempo como este, em que somos transbordados por uma informação minuciosa e detalhista, sejamos cada vez mais impermeáveis a essa informação, que já nem sequer nos comove. Precisamos, pois, voltar à alegoria, para acentuar aquilo que, em condições normais, não necessitaria mais do que a exposição do fato simples. As notícias de matanças que nos chegam nos noticiários de televisão já não nos impressionam; e, se sim, afastamos o olhar quando nos são muito desagradáveis. Há que transcender esse abuso de informação com a alegoria (SARAMAGO, 2010, p. 239).

Uma das características dessas alegorias e das que se seguiram até 2004 é a ausência de identificação dos locais onde se passam as narrativas: os enredos dos romances deste ciclo têm lugar em grandes centros urbanos – ou próximos e relacionados a ele, como no caso

de *A Caverna* – que poderiam estar localizados em qualquer parte do planeta. Quando retira a especificidade local da narrativa, Saramago reflete sobre um dos principais sintomas do longo processo de globalização econômica que se iniciou já desde as grandes navegações e do alvorecer do capitalismo, um processo que tem como consequência a “democratização” ou pulverização em todo o planeta de problemas como a degradação do meio ambiente, a concentração de renda e a desigualdade social. Como trataremos no capítulo seguinte, as alegorias produzidas por Saramago não são como aquelas descritas por Walter Benjamin e repudiadas por Lukács, que remetem à transcendência e representam apenas um mundo sem sentido. As alegorias saramaguianas são fincadas nas contradições do final do século XX e ainda pulsantes neste início de século XXI, incongruências para as quais os romances não dão respostas – até porque não é essa a sua função – mas que são expostas para todos aqueles que, mesmo olhando, não veem, e, vendo, não reparam, como indicou a epígrafe de *Ensaio sobre a Cegueira*. De acordo com Fernando Gómez Aguilera, nas obras sobre as quais estamos falando,

Saramago intensifica o diálogo literário com seu tempo, verte as suas preocupações e mal-estar, e apresenta um processo reflexivo ligado à perturbadora natureza das sociedades, o padrão de vida e as pessoas da modernidade tardia. O romance converte-se num lugar de interrogação e análise, onde o narrador se coloca perguntas, formula denúncias e coloca a época diante do seu espelho, incômodo e implacável, mas não isento de ternura e compaixão pelas desvalidas criaturas humanas (AGUILERA, 2013, pp. 56-57).

Nesse sentido, a atitude do autor coincide com uma das definições que o pensador italiano Giorgio Agamben apontou para a contemporaneidade:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta a contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que saber ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, pp. 62-63).

Ensaio sobre a Cegueira é, para Saramago, “uma espécie de *imago mundi*, uma imagem do mundo em que vivemos: um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo” (SARAMAGO, 2010, p. 296). Em um país indefinido, uma cegueira branca acomete todos os habitantes. A princípio, quando apenas um pequeno grupo é tomado pela inexplicável falta de visão, o governo decide interná-lo em um manicômio abandonado, para onde são enviadas cada vez mais pessoas na medida em que o fenômeno se alastra. A narrativa acompanha seis personagens principais – que não designadas por nomes

próprios, mas por características únicas, não necessariamente físicas ou ocupacionais – na luta pela sobrevivência dentro da instituição. Entre as seis personagens está “a mulher do médico”, a única pessoa que não se torna cega e que representa a humanidade que consegue enxergar o outro em meio ao medo, ao preconceito, à violência e ao caos.

Já *Todos os Nomes* conta a história do sr. José, um homem de mais de 50 anos, auxiliar de escrita da Conservatória Nacional de Registo Civil de um país não especificado, colecionador de informações sobre celebridades. Depois que o cadastro de uma mulher desconhecida é retirado por engano junto com o de uma das pessoas famosas sobre quem ele está juntando dados, por um ímpeto inexplicável, o sr. José sai em busca de saber quem é essa mulher, afinal. Confrontando medos e desafiando a obediência que sentia diante da burocracia opressora e arbitrária da Conservatória, a busca que o auxiliar empreende por uma outra pessoa é o que passa a dar sentido à sua vida até então pacata e medíocre. Depois de descobrir que a mulher suicidou-se e que a investigação deixava então de fazer sentido, com a surpreendente conviência do Conservador Geral, o sr. José tem afinal a missão de apagar qualquer registro da morte daquela mulher, tornando, dessa maneira, eterna a existência simbólica da razão da busca.

Em *O homem duplicado*, por seu turno, a relação problemática com a alteridade é ficcionalizada a partir da seguinte premissa: o professor de História Tertuliano Máximo Afonso descobre, por acaso, que existe outro homem idêntico a ele, o ator António Claro. Ambos nunca se viram e a mãe de Tertuliano garante que não são gêmeos. Quando tomam conhecimento da existência um do outro, nasce entre eles uma animosidade sem qualquer razão aparente. O sentido da desconfiança que se estabelece entre os dois homens é compreendido no final do romance, quando se efetivam as trocas de identidade e as nefastas consequências justificam o desprezo, ou temor, que sentiam um pelo outro. O romance é uma tentativa de refletir sobre a irracionalidade do fato de que os homens, sendo iguais, queiram destruir-se, em vez de encontrar um modo de convivência pacífica.

Em 2004 é publicado o *Ensaio sobre a Lucidez*, nove anos depois do primeiro “ensaio” de Saramago. No mesmo país indeterminado onde a população havia sido tomada pela cegueira branca, os habitantes da capital promovem o desequilíbrio profundo na ordem social ao optar majoritariamente pelo voto em branco. As reações e decisões do governo e das autoridades levam ao questionamento sobre autoritarismo, sobre a capacidade de violência e loucura decorrente de um sistema social e político frágil. Saramago retoma os personagens do *Ensaio sobre a Cegueira* e faz, de acordo com João Marques Lopes, uma narrativa em que a “lucidez parece medir forças com a falta de razão” (LOPES, 2010, p. 161).

O que estes últimos romances comprovam, afinal, é um diferente tipo de interesse, e também de abordagem, em relação à sociedade e ao mundo em que vivemos. Um mundo, e não apenas um país, Portugal, onde os valores podem deixar de fazer sentido e onde o Homem pode deixar de saber quem é. Risco que também as personagens de *A Caverna* protagonizam, no seu trânsito por um universo onde as réplicas e as aparências parecem começar a substituir o real e provocar a morte dos valores tradicionais (como a olaria e o trabalho de oleiro), assim permitindo a emergência de outros valores e de novos sentimentos. Para ilustrar e defender essa convicção, Saramago baseia-se num dos diálogos entre Sócrates e Gláucon no livro sétimo de *A República* de Platão, transpondo e actualizando o mito da caverna para os tempos coevos. Tempos de uma vida que, segundo crê, “está a transformar-se em virtual” já que, “nunca, como agora, vivemos tanto dentro daquilo que Platão imaginou ser ‘a caverna’. O lugar onde as pessoas estão sentadas, olhando em frente, para uma parede onde passam sombras, julgando que essas sombras são a realidade” (ARNAUT, 2008, p. 47).

Sandra Ferreira (2015), que analisou comparativamente as obras *A Jangada de Pedra*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna*, afirma que, nesses quatro romances, há em comum o processo de busca, em que os personagens enfrentam sucessivos obstáculos para, afinal, “encontrar o desafio da continuidade”. “Iniciados no absurdo da existência, compreendem que, por mais que tenham aprendido, tudo está por aprender: sabem vagamente de onde vêm, mas não para onde vão. Nos romances, predomina o estar a caminho, não o sentimento da chegada”, afirma a pesquisadora (FERREIRA, 2015, p. 219).

A Caverna, dessa maneira, é integrante de um conjunto de obras que expressam o incômodo do autor “em resultado da sua maneira de entender o mundo, em algum lugar entre o racionalismo crítico das Luzes e o materialismo histórico” (LOPES, 2010, p. 151).

Como bom marxista, combinou suas reflexões políticas com a crítica da ordem econômica neoliberal, que, em sua opinião, constitui o poder real, fora de controle, apoiado em mecanismos de desregulação e práticas despóticas, configurando, na sua avaliação, um verdadeiro *capitalismo autoritário*. Saramago denunciou com tenacidade a substituição do cidadão pelo consumidor, o engajamento social pela alienação política, os direitos dos trabalhadores pela flexibilização trabalhista e a economia monetária pela economia financeira, no contexto da *teocracia do mercado*. Essa visão crítica da sociedade do consumo foi por ele trabalhada, em termos literários, em *A caverna* (AGUILERA In SARAMAGO, 2010, pp. 382-383, grifos do autor).

A filiação de Saramago ao Partido Comunista Português é um fato biográfico conhecido – já amplamente explorado em outros passos da fortuna crítica sobre o autor –, mas que tem relação com seu trabalho artístico apenas no que se refere à perspectiva pela qual se enxerga a realidade. Em seus diálogos com Carlos Reis (1998), nosso autor explica:

Eu refuto a literatura de partido, coisa que, aliás, parece que se pode deduzir facilmente daquilo que fiz até hoje. O que eu não refuto é isto: se eu estou ideologicamente determinado ou caracterizado de uma certa maneira, e se sou uma pessoa cujo mundo está organizado também em função de um certo entendimento da História ou da sociedade ou do funcionamento das forças sociais, então eu creio que, mesmo que eu não esteja a dizer naquilo que escrevo “Viva o Partido!”, é fácil ao leitor atento entender que o autor que ele está a ler pensa de uma maneira determinada (REIS, 1998, p. 75).

Como parte deste contexto saramaguiano de produção de alegorias de um mundo em que os homens estão em busca de si mesmos, *A Caverna* traz muitos elementos em comum com as outras obras desta fase, mas possui, como esperamos mostrar nos capítulos seguintes desta dissertação, dimensão estética única que merece nossa atenção e análise, pois estamos diante uma obra inquiridora da vida contemporânea nos seus desvios, abismos, retrocessos, desumanização, mas também única no seu modo de propor e figurar meios de resistência a toda forma de alienação e reificação. Trata-se de uma postura importante neste momento histórico em que nos encontramos, no qual a compreensão da história e do direito à igualdade de oportunidades torna-se cada vez mais comprometida por concepções teóricas contemporâneas que rejeitam o ponto de vista materialista e dialético da realidade. De acordo com Bryan D. Palmer, essa visão

é rejeitada, ironicamente, no exato momento em que se torna absolutamente necessária – sendo a sua insistência na interpretação da história em termos de *classe*, como uma sucessão de estruturas e instrumentos identificáveis, alimentadas por interesses materiais, fundamental para a interpretação do passado para o presente, especialmente no contexto da vida contemporânea, em que a humanidade está cada vez mais conectada nas dimensões globais da exploração e da opressão (PALMER, 1999, p. 76, grifo do autor).

No capítulo seguinte, a análise de *A Caverna* nos mostrará que, mesmo profundamente conectadas às “dimensões globais da exploração e opressão” representadas pelo Centro, as personagens ainda possuem meios de lidar com as contradições impostas pela realidade: as relações que constroem entre si, que permitem resistir e buscar alternativas.

Capítulo 2 - O humanismo no centro da alegoria

Se não revelam traços humanos essenciais, se não expressam as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo.

György Lukács

“*Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós*”. Platão, *República, Livro VII*. Esta é a epígrafe que abre *A Caverna*, a frase que tem a intenção de ser um resumo, ou uma bússola, para a leitura desta obra de José Saramago. A relação da obra com o mito platônico, que pode ser pressentida pelo leitor já pelo título do livro, dificilmente deixará de ser percebida depois do destaque dado a este pequeno, mas intenso, trecho do diálogo criado pelo filósofo grego no século IV a.C. A imagem de uma “estranha cena” com os “estranhos prisioneiros iguais a nós” acompanha a leitura desde a primeira página e reverbera em diversos pontos da narrativa, culminando com o momento, nos dois últimos capítulos, em que Cipriano Algor e seu genro, Marçal Gacho, têm acesso à fantástica materialização da Caverna de Platão, na qual podem ver e tocar as figuras mumificadas dos prisioneiros – seis, na obra saramaguiana, três homens e três mulheres – e o oleiro associa aqueles prisioneiros a eles mesmos, em eco claro da epígrafe que orienta a leitura da obra. O seguinte trecho de diálogo entre Marta e Cipriano Algor é um dos que pavimentam o caminho para essa compreensão:

Eu compreendo que tenha sido um choque para si, como também, mesmo sem ter lá estado, o foi para mim, compreendo que aqueles homens e aquelas mulheres são muito mais do que simples pessoas mortas, Não continues, por eles serem muito mais do que simples pessoas mortas é que não quero continuar a viver aqui, E nós, e eu, perguntou Marta, Decidireis da vossa vida, eu já decidi da minha, não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede (...) (SARAMAGO, 2000, p. 337).

Essa passagem aponta a inegável pressuposição por parte do autor-narrador de que o leitor não apenas conhece o mito platônico, mas entende também seu significado filosófico. Sem esse conhecimento, as palavras de Marta e Cipriano são enigmáticas, embora seja possível reconhecer que o entendimento tácito entre as personagens é baseado em algo que transcende àquele contexto.

A remissão do significado de uma obra a um elemento externo a ela é uma das principais características da alegoria, recurso estético presente na literatura desde a

Antiguidade, principalmente nas expressões estéticas religiosas, e motivo de controvérsia entre dois dos principais filósofos do século XX, o húngaro György Lukács e o alemão Walter Benjamin. Acredito que, para expandir a reflexão acerca da relação construída por Saramago entre um mito criado há 2400 anos e a sociedade moderna, é preciso considerar o pensamento de ambos sobre imanência e transcendência do significado na obra de arte, e como isso está relacionado com a maneira como percebemos o mundo. Críticos da atualidade já dedicaram muitíssimas linhas para essa relação, como o norte-americano Bill Robinson que, em resenha na publicação *Book Review*, apontou que a alegoria composta por Saramago utiliza a imagem construída por Platão como “um instrumento poderoso e irônico para manter a concentração constante no tema da verdade *versus* ilusão”, por meio do qual o autor português “dá-nos uma visão significativa no que respeita aos danos infligidos na humanidade pelo capitalismo do século XXI” (ROBINSON *apud* SILVA, 2009, p. 298). Horácio Costa (2002), em resenha publicada na revista *Via Atlântica*, afirma que a alegoria de Saramago se “exercita” em uma “estreita margem de atualidade”, e que

O mundo de *A Caverna* reflete diretamente nosso presente, o “Centro” é parte do nosso cotidiano, e, por quantos Algores não cruzamos em cada um de nossos dias, nas ruas das metrópoles que habitamos? (...) Esse adelgaçamento do impulso alegorizador responde não só a uma crescente “cidadanização” da escritura do mais importante romancista português de hoje: implica também na agudização de um olhar hábil para, na massa dos edifícios da subúrbia carioca, singularizar a transcendência do gesto artesanal de uma mão específica, e elevá-lo ao nível de reminder da situação cavernária na qual os rumos da contemporaneidade nos quer fazer crer que estamos todos metidos (COSTA, 2002, p. 189).

Um dos biógrafos de Saramago, João Marques Lopes, também apontou essa relação entre a caverna platônica e a atualidade:

O livro efetivamente contrastaria a absolutização do mercado no símbolo do centro comercial e a do consumidor no lugar do cidadão com uma família de oleiros artesanais que acaba por conseguir subtrair-se à lógica concentracionista do neoliberalismo. Nem todos são devorados na voracidade mercantilista, consumista e reprodutora do “pensamento único”. A opacidade da cidadania transformada em imagem das coisas que se podem comprar e vender, qual uma nova “caverna” platônica que a impedisse de ver o eu e o outro em relações de solidariedade humana além das alienações coisificadas, é transportada nessa nova alegoria saramaguiana (LOPES, 2010, p. 157).

Mais uma estudiosa, Sandra Ferreira, aponta para essa mesma direção:

A Caverna, como os outros dois romances da tríade, não traz indicações cronológicas e topográficas. É possível, contudo, perceber que o lugar de *A Caverna* é o de todas as grandes cidades e seus arredores e o tempo, o presente da

humanidade. Nesse romance, projeta-se uma sociedade como a de hoje, a qual parece angustiar o romancista com a vertiginosa reificação dos seres (FERREIRA, 2015, p. 177).

A visão desses pesquisadores corrobora minha percepção, baseada nas análises que farei da obra nas páginas seguintes, de que a remissão feita por Saramago à filosofia platônica é realizada em favor da representação de determinações históricas essenciais da atualidade, em que as contradições do progresso industrial, tecnológico e econômico são evidenciadas em seus efeitos sobre uma família de artesãos que demonstram ser muito mais do que simples “prisioneiros” de suas circunstâncias. Compreendemos, portanto, que a forma alegórica desta obra de Saramago é capaz de estabelecer uma relação direta com um momento histórico específico e de fazer parte da construção da compreensão mais profunda sobre o mundo no qual vivemos. Essa afirmação, no entanto, vai de encontro ao que pensaram Lukács e Benjamin acerca das possibilidades de representação da alegoria. Para ambos, a alegoria é a principal forma de representação de um mundo que se compreende fragmentado, sem sentido imanente, no qual as relações entre a aparência da realidade e sua essência são invisíveis. Devido a suas diferentes compreensões de mundo, Benjamin acreditou que este realmente era assim; Lukács, por sua vez, lutou tenazmente contra essa interpretação da realidade.

A estética de Lukács – baseada no materialismo histórico e no materialismo dialético de base hegeliana e marxista – apresenta uma apreensão da história como um processo no qual a ação humana sobre a realidade é o principal motor das transformações do mundo, e entende que a unidade entre o valor estético permanente da obra de arte e o processo histórico não podem ser desvinculados (LUKÁCS, 2011a, p. 118). Assim, o filósofo húngaro compreende a alegoria como

uma categoria estética que dá, com efeito, uma expressão estética a certas concepções do mundo, cujo caráter é justamente o de dissociar o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial, cavando um abismo entre o homem e o real. Se a alegorização, enquanto orientação do estilo, é esteticamente tão problemática, é porque implica, no artista, uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno, a significação imanente ao ser e à ação do homem, quer dizer, aquilo que sempre se constituiu e constitui a própria base de toda a práxis artística, de maneira espontânea, muitas vezes inconsciente e mesmo ligada à ideia de transcendência religiosa, ou seja, afetada por uma falsa consciência estética (LUKÁCS, 1991, p. 66).

Lukács compreende a alegoria como forma estética característica da arte de vanguarda, cujos principais movimentos artísticos – o expressionismo, o surrealismo, o cubismo, o dadaísmo – representavam a realidade tal como a compreendiam: fragmentada,

feita por elementos dissociados entre si e passíveis de reelaborações e recombinações infinitas, sem ligação com o passado e sem a conseqüente compreensão do presente como parte de um processo histórico que está sempre em construção, no qual todos os acontecimentos sociais são resultantes de ações humanas anteriores e não de entidades de poder extraterrenos, como deuses ou “a mão invisível do mercado”, como teorizou Adam Smith. Para Lukács,

é efetivamente evidente que, na literatura de vanguarda, (...) a transcendência a que ela se refere implica, mais ou menos conscientemente, na recusa de toda a imanência possível, de todo o esforço para dar um sentido ao mundo terreno, para atribuir uma significação interna ao mundo, tanto na vida do homem quanto na sua realidade efetiva (LUKÁCS, 1991, p. 67).

Já Walter Benjamin, considerado por Lukács como um dos maiores teóricos da arte de vanguarda, discorreu sobre a alegoria no âmbito do drama barroco alemão. Mas muitos daqueles que estudaram o tratado benjaminiano sobre o tema, inclusive Lukács, apontam a relação direta entre o estudo da alegoria do barroco e aquela evidenciada na arte de vanguarda do início do século XX. Um dos principais pontos de discordância entre Lukács e Benjamin é a maneira de compreender e problematizar o processo histórico. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin considera “abstrata e vazia” a concepção linear da história (2004, p. 15). Para o filósofo alemão, os fenômenos históricos ganhariam significados na medida em que novas ligações fossem realizadas entre eles, como se fossem estrelas que formassem constelações e adquirissem novos sentidos. Para Benjamin, a história é um processo contínuo de transição e degradação, no qual é preciso resignar-se à caducidade dos elementos. A alegoria, para ele, é a forma de representação de um mundo no qual a historicidade está diretamente relacionada à temporalidade e à morte.

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem do rosto – melhor, de uma caveira (...). Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência (BENJAMIN, 2013, pp.176-177).

De acordo com a teoria benjaminiana, a fragmentação e a dissolução da história são, dessa maneira, os elementos-chave para a interpretação e para o fazer alegóricos, e a alegoria aponta para a impossibilidade de um sentido eterno, por isso persevera na construção de significados transitórios. Para Benjamin, a totalidade só é possível no âmbito teológico,

religioso, o único no qual o símbolo é autêntico, como unidade entre o sensível e o suprassensível, em sentido místico. O símbolo, “na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidência do sentido” e “aponta para a eternidade da beleza” (GAGNEBIN, 2004, p. 38). No entanto, Benjamin afirma, em seu trabalho sobre o drama barroco alemão (2013), que o romantismo deturpou o significado do símbolo ao retirar dele a vinculação com o divino, passando a apontá-lo como a unidade indissociável de fenômeno e aparência. Benjamin cita a definição de Goethe para demonstrar o que considerou a versão deturpada do conceito de símbolo:

Há uma grande diferença entre o poeta procurar o particular para chegar ao geral e contemplar o geral no particular. No primeiro procedimento temos uma alegoria e o particular serve apenas como exemplo, como caso exemplar do geral. Mas na segunda situação estamos de fato perante a natureza da poesia: ela dá a expressão a um particular sem pensar no geral e sem apontar diretamente para ele. Quem for capaz de apreender esse particular como coisa viva dispõe ao mesmo tempo do geral, mesmo sem ter disso consciência, ou só chegando a tê-la mais tarde (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2013, p. 171).

Não por acaso, esta citação de Goethe, com evidentes variações de tradução, é a mesma utilizada por Lukács em sua *Estética* (1967, p. 424), quando apresenta a contraposição fundamental entre alegoria e símbolo. Lukács “jamais deixa de mencionar que esta contraposição tem sua origem em Goethe” (COUTINHO, 2005, p. 178). Como afirma Celso Frederico (2013, p. 114), para o filósofo húngaro, a defesa do símbolo é a defesa da arte em que a essência e a aparência da realidade estão unidas, inseparáveis, no reflexo artístico - a arte *realista*. O realismo, para Lukács, não se refere à escola literária do século XIX, mas a um método de configuração artística da realidade, que esteve presente em diversos momentos da história, nos quais os artistas foram capazes de refletir a unidade entre a essência e a aparência do real, por meio da representação da ação humana na sociedade, do homem e seu papel nas transformações históricas e na construção da realidade – papel que, na sociedade constituída pelo *modus operandi* capitalista, está mascarado pela fetichização e pela reificação das relações humanas, nos termos de Marx. Como resume Celso Frederico:

Nesse contexto desumanizado, a arte defronta-se com um desafio: o de refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva, formada pela unidade contraditória entre essência e aparência. Esse desafio, segundo Lukács, leva o verdadeiro artista a desmascarar a impressão fantasmagórica, a aparência enquanto aparência, enquanto dissimulação da essência. Neste momento, a arte espontaneamente entra em contradição com a ordem capitalista. A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador: ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de

desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanitas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão (FREDERICO, 2013, p. 91, grifos do autor).

Para a estética marxista, o homem está no centro do processo de evolução da história e, portanto, deve estar também no centro do reflexo estético. A arte realista tem a missão de desfetichizar a realidade, de fazer compreender que a realidade social humana não é regida por forças alheias ao homem, que tolhem o potencial de desenvolvimento pleno de suas capacidades. O homem deve ser inteiramente, ou seja, ter os meios para exercer com plenitude suas faculdades mentais e físicas. As palavras do próprio Lukács ampliam a compreensão da centralidade do humanismo para a estética marxista:

Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da substância humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências (e, naturalmente, em primeiro lugar, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade uma forma tão inumana quanto na sociedade capitalista – exatamente por seu caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo –, todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenha de todo este processo (LUKÁCS, 2011a, pp. 96-97, grifos do autor).

Só se realiza o triunfo do realismo quando artistas efetivamente grandes estabelecem uma relação profunda e séria com uma corrente progressista da evolução humana. (...) Na maior parte dos grandes realistas, é este [a integridade do homem] o motivo que leva à reprodução do mundo real, se bem que – como é óbvio – com características e tons bastante diversos, conforme as épocas e os indivíduos. Grandeza artística, realismo autêntico e humanismo são sempre indissolúvelmente ligados. E o princípio unificador é precisamente aquele mencionado, ou seja, a preocupação com a integridade do homem. Tal *humanismo* é um dos princípios fundamentais mais essenciais à estética marxista (LUKÁCS, 2011a, p. 115, grifos meus).

Considerando essa explanação teórica, observamos que o mundo ficcional configurado pela obra de Saramago, ainda que remeta a uma importante imagem da filosofia grega para ter seu significado completo, traz em seu conteúdo elementos que refletem não apenas as contradições de nosso momento histórico atual – sendo uma representação da realidade objetiva, e não mera expressão de uma subjetividade individual do autor ou relacionada a uma religião, como a arte de vanguarda ou a arte barroca –, mas também outros aspectos cruciais para a produção de uma obra de arte, em que o homem é capaz de reconhecer-se como agente transformador de sua própria história e como parte de um todo maior que ele, a humanidade. Ponderamos com ênfase em *A Caverna* o questionamento acerca da centralidade do homem e

das relações sociais em uma sociedade que é “engolida” pela industrialização e por uma gigantesca estrutura comercial gerenciada por uma burocracia anônima e indiferente a tudo o que não seja do seu próprio interesse. Muito mais do que uma reinterpretação do mito platônico, ou de uma denúncia da força esmagadora das relações de produção próprias do capitalismo tardio⁵, acreditamos que *A Caverna* é uma história de amores: o familiar, o conjugal, aquele que sentimos pela natureza, pelo trabalho e pela vida. Por isso, avaliamos que as relações sociais narradas por Saramago são um dos elementos fundamentais para não apenas garantir a conexão da narrativa com determinações históricas essenciais da realidade, contradizendo a compreensão de alegoria tanto de Lukács quanto de Benjamin, mas, sobretudo, para refletir acerca da presença fundamental do humanismo na obra de arte autêntica.

Para avançar nesta argumentação, no entanto, precisaremos retomar a diferença existente entre as noções de história de Lukács e de Benjamin, para destacar outro aspecto da teoria lukácsiana sobre o realismo: a representação correta do *hic et nunc* (aqui e agora) de uma história como movimento dialético, ou seja uma agitação cheia de progressos e contradições, avanços e retrocessos, ininterrupta. Ao contrário da noção de história fragmentada e desconexa de Benjamin, que vê na morte, na decadência e na transcendência religiosa os elementos fundamentais para a explicação da história humana, Lukács reforçou, na maior parte de suas obras, o caráter terreno, material e concreto da história, em que os fatos singulares – as guerras, as revoluções, as mudanças políticas, por exemplo – são fenômenos essenciais do desenvolvimento humano, em meio ao qual o indivíduo age para transformar o mundo que o cerca.

Já em *O capital*, Marx efetuou essa concretização das categorias decisivas do ser social. A dialética concreta destas categorias, tanto histórico-sociais quanto teórico-universais, manifesta-se na relação necessária entre a forma fenomênica imediata da superfície das coisas (por exemplo, o preço) e as verdadeiras forças motrizes (o desenvolvimento das forças produtivas). Enquanto reflexo conceitual-sensível da vida social real dos homens, a literatura se baseia necessariamente na mesma dialética. A superfície das coisas, o mundo dos fenômenos, engloba o mundo fenomênico das categorias econômicas, mas também todos os sentimentos, pensamentos, experiências que os homens acumulam sobre o conjunto da realidade social em que vivem, bem como todas as ações geradas pela interação com este ambiente imediato. E o dever de toda figuração literária é o de representar este

⁵ De acordo com Fredric Jameson, “podemos datar essa nova fase do capitalismo a partir do crescimento econômico do pós-Guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e começo dos 50, ou então, na França, a partir da instituição da Quinta República, em 1958. A década de 60, sob muitos aspectos, é o período-chave de transição, um período em que a nova ordem internacional (neocolonialismo, a Revolução Verde, a informatização e a mídia eletrônica) não só se funda como, simultaneamente, se conturba e é abalada por suas próprias contradições internas e pela oposição externa” (JAMESON, 1985, pp.17-18).

universo imediato e este ambiente dos homens em sua interação com a essência, com as reais forças motrizes da sociedade e da história (LUKÁCS, 2011a, p. 170).

Um artista, ao capturar os elementos da realidade para transformá-los em reflexo estético, está construindo uma figuração do mundo em que vive, um mundo concreto em que o *hic et nunc* são partes constituintes de um “todo” histórico. As características de um determinado período são representadas pelos fenômenos que determinam a aparência deste período e estão profundamente relacionadas a um movimento de evolução (não-retilínea) das forças motrizes da história, a essência da qual fala Lukács. A verdadeira arte, explica o filósofo, “apreende exatamente aquele processo vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência” (LUKÁCS, 2011a, p. 105). Todavia, essa apreensão das características fundamentais de um período não deve se evidenciar de maneira superficial ou naturalista, apenas por intermédio de retratos imediatos da realidade, elaborados com descrições detalhadas mas que não permitem ver as conexões entre a aparência e a essência da realidade. Além disso,

Não é absolutamente necessário que o fenômeno artisticamente figurado seja captado como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. Isso significa que até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo (LUKÁCS, 2011a, p. 107).

Portanto, a forma do reflexo artístico é inseparável do conteúdo da realidade, mas isso não significa que haja rigidez na maneira de refleti-la. Como já dissemos, o realismo é um método de representação da realidade e pode ser reconhecido em obras de diversos momentos históricos, pois exige “somente” que a realidade seja figurada em todas as conexões entre aparência e essência. A partir disso, compreendemos que, ainda que não especifique a data ou o local exato em que a narrativa de *A Caverna* acontece, Saramago representa em sua obra as consequências contemporâneas da evolução de um processo econômico que começou há mais de três séculos, ou seja, o *hic e nunc* de nossa época: o desenvolvimento do capitalismo e da globalização dos mercados, que expandiu para praticamente todo o mundo este modelo econômico nefasto caracterizado por grandes contradições entre avanço tecnológico e degradação do ser social. A produção artesanal dos Algores é inviabilizada pelo processo industrial e pela estratégia de lucro que torna possível, dentro de um contexto de expansão da urbanização cercada por exclusão social, a deterioração do meio ambiente e o aviltamento da vida rural. De acordo com o sociólogo Zygmunt Bauman (2001), vivemos hoje em uma

modernidade “líquida”, no qual o capital está desvinculado do trabalho e pode fluir para onde for mais conveniente, ou seja, para onde houver consumidores. Essa possibilidade traz insegurança aos trabalhadores, fato que tem como consequência a dificuldade de união para lutas de longo prazo, a falta de perspectivas para o futuro, o enfraquecimento dos laços sociais e político-ideológicos. Para o sociólogo, as principais características do momento histórico em que nos encontramos são a “leveza” e a “liquidez”: a modernidade líquida e o capitalismo leve, segundo Bauman, são consequências da mentalidade constituída a partir de uma nova relação entre tempo e espaço possibilitada, no início do século XX, pelo avanço da tecnologia, pela desregulamentação do trabalho e pela desarticulação das forças produtivas. Ele explica que

(...) a situação presente emergiu do derretimento radical dos grilhões e das algemas que, certo ou errado, eram suspeitos de limitar a liberdade individual de escolher e de agir. *A rigidez da ordem é o artefato e o sedimento da liberdade dos agentes humanos*. Essa rigidez é o resultado de “soltar o freio”: da desregulamentação, da liberalização, da “flexibilização”, da fluidez crescente, do descontrole do mercado financeiro, imobiliário e do trabalho, tornando mais leve o peso dos impostos etc.; (...) – ou, em outras palavras, técnicas que permitem que o sistema e os agentes livres se mantenham radicalmente desengajados em vez de encontrar-se (BAUMAN, 2001, pp. 11-12, grifos do autor).

No mundo construído por Saramago, as contradições contemporâneas são reveladas nas relações das personagens com os dois polos da narrativa: o Centro e a casa da olaria, lugares que se opõem, se complementam e, principalmente, são parte de uma mesma totalidade. Na obra de Saramago, a casa da olaria representa um mundo em extinção, onde o trabalho que dá sentido à existência já não é mais possível. O autor identifica esse espaço também com a força afetiva das relações familiares. O Centro, por sua vez, é a alegoria da força destrutiva e expansionista do capitalismo de mercado, representa o motor da “modernidade líquida” de Bauman (2001), a deterioração das relações de trabalho, o mundo inóspito e abandonado que cerca as personagens, a artificialidade. Saramago identifica os dois recintos com a caverna platônica, associando-os a ambientes de ilusão e de engano. Se o Centro é o representante das miragens do consumo e do entretenimento, o forno da olaria representa a utopia da possibilidade de reidentificação do homem com seu trabalho no mundo moderno. O Centro e a casa da olaria são, assim, partes integrantes de um mesmo *locus* contemporâneo, polos opostos interligados pela ação das personagens, como aprofundaremos mais adiante. O mundo de Saramago não traz apenas a *facies hippocratica* benjaminiana, com a degradação inexorável a que a modernidade nos condena: há ainda espaço para que os

vínculos humanos, como um fio de Ariadne, possam, quem sabe, conduzir a uma necessária saída de um mundo fetichizado, reificado e alienado.

Como parte da estrutura narrativa, uma das formas de articular a ligação entre os dois polos opostos é por meio do longo trajeto entre a casa da olaria e o Centro, pelo qual temos uma visão panorâmica das contradições entre meio urbano e meio rural, e também de um progresso industrial e tecnológico completamente desumanizador e excludente. É também dentro da furgoneta da Olaria Algor, durante as idas e vindas entre Centro e povoação, que presenciamos momentos cruciais de transformação das relações entre Marçal e Cipriano - no início, tensas e hostis, e, mais tarde, cordiais e calorosas. O trajeto constrói a continuidade entre os dois extremos opostos, formando uma unidade cíclica, dialética, em que cada ida e retorno trazem novidades, avanços e retrocessos nas relações entre o Centro e a olaria. As ações realizadas em um dos locais provocam reações no outro, mesmo que em diferentes proporções – o impacto causado pelas decisões tomadas pela hierarquia anônima do Centro provoca uma reviravolta na vida de Cipriano, Marta e Marçal, que precisam primeiro rever suas estratégias de sobrevivência, e, depois, mudar completamente de ambiente, enquanto a proposta dos oleiros de fabricar bonecos decorativos é praticamente indiferente ao Centro, mas proporciona a oportunidade de compreender a lógica por trás das decisões tomadas pelo departamento de compras, o “segredo da abelha”⁶. Mas muito mais do que simplesmente desestabilizar o *status quo* dos artesãos, a recusa do Centro – ou melhor, dos consumidores, que passaram a preferir os produtos de plástico que imitam barro aos produtos dos oleiros – provoca a angústia de quem se vê, de repente, sem sua identidade e sem perspectivas de poder sustentar-se de maneira autônoma, por meio do próprio trabalho: a decisão do Centro tem o potencial de desumanizar Cipriano Algor, de retirar dele as possibilidades de manter-se como um homem que, por meio de suas capacidades criativas e produtivas, contribui para o bem-estar social. É no seu papel dentro da família, de pai, de companheiro, de amigo, que a humanidade de Cipriano é afirmada e confirmada. Todas essas ideias serão desenvolvidas mais adiante, quando poderemos ver emergir do texto de Saramago a unidade contraditória de um progresso econômico capaz de construir uma “cidade dentro da cidade” (SARAMAGO, 2000, p. 258), mas que se constitui a partir de uma lógica desumanizadora que, em nome do lucro, descarta pessoas e coisas e desconsidera o trabalho humano não-estranhado.

⁶ SARAMAGO, 2000, pp. 239-240.

2.1 - Tudo o que liga duas cavernas

O Centro e a casa da olaria são os limites opostos do mundo configurado por Saramago em *A Caverna*. Não há indicação sobre o que há além do povoado onde vivem os Algores, nem do que ultrapassa as fronteiras da cidade em que está o Centro. Os dois polos são ligados por uma estrada ao longo da qual sucedem-se os elementos que, como etapas, formam a transição entre o povoado, situado em uma área rural, e o Centro, em área urbana. O autor descreve o percurso em sete capítulos do romance - intercalados com capítulos em que a ação se passa na olaria -, nos momentos em que Cipriano vai ao Centro deixar ou buscar Marçal, ou quando tem algum assunto a tratar com o departamento de compras. Ao descrever o itinerário, o autor utiliza procedimentos estilísticos que constroem um cenário de decadência e desolação, onde a natureza e as pessoas são preteridas e marginalizadas por uma cidade que se expande. Guy Debord afirma que “o desgaste recíproco da cidade e do campo, produto da falha do movimento histórico pelo qual a realidade urbana existente deveria ser superada, aparece nessa mistura eclética de elementos decompostos que recobre as zonas mais adiantadas da industrialização” (DEBORD, 1997, pp. 115-116).

Já no primeiro capítulo somos apresentados a uma grande parte do caminho. O autor-narrador inclui ainda uma detalhada descrição sobre os métodos empregados pelas pessoas que moram precariamente em barracas ao longo da estrada para roubar caminhões.

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, retangulares, feitas de plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo (SARAMAGO, 2000, p. 12, grifos meus).

Demasiado tarde, já vamos atravessando a Cintura Agrícola, ou Verde, como lhe continuam a chamar as pessoas que adoram disfarçar com palavras a áspera realidade, esta cor de gelo sujo que cobre o chão, este interminável mar de plástico onde as estufas, talhadas pela mesma medida, se assemelham a icebergues petrificados, a gigantescas pedras de dominó sem pintas. Lá dentro não há frio, pelo contrário, os homens que ali trabalham asfixiam-se no calor, cozem-se no seu próprio suor, desfalecem, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas (SARAMAGO, 2000, p. 89).

(...) Cipriano Algor experimentou dar atenção à paisagem, fazia-o em desespero de causa porque sabia muito bem que nada de tranquilizador poderia ser oferecido pelo *deprimente* espetáculo das estufas de plástico estendidas a perder de vista, de um lado e do outro, até ao horizonte, como melhor se distinguia do alto da pequena lomba que a furgoneta neste momento trepava. E é a isto que chamam Cintura Verde, pensou, a esta *desolação*, a esta espécie de acampamento *soturno*, a esta manada de blocos de gelo *sujo* que derretem em suor os que trabalham lá dentro,

para muita gente estas estufas são máquinas, máquinas de fazer vegetais, realmente não tem nenhuma dificuldade, é como uma receita, misturam-se os ingredientes adequados, regula-se o termostato e o higrómetro, carrega-se num botão e daí a pouco saí uma alface. Claro que o desagrado de Cipriano não o impede de reconhecer que foi graças a estas estufas que passou a ver verduras no prato durante todo o ano, o que ele não pode suportar é que se tenha baptizado com a designação de Cintura Verde um lugar onde essa cor, precisamente, não se encontra, salvo nas poucas ervas que se deixam crescer do lado de fora das estufas. Por acaso ficarias mais feliz se os plásticos fossem verdes, perguntou-lhe de chofre o pensamento que labuta no patamar inferior do cérebro, aquele irrequieto pensamento que nunca se dará por satisfeito com o que pensou e decidiu o patamar de cima (SARAMAGO, 2000, pp. 253-254, grifos meus).

O narrador inicia a narração emitindo uma opinião negativa sobre a região, e afirmando que esta não merece ser olhada duas vezes, afirmação que pode ser interpretada como irônica, uma vez que voltaremos a esses locais em diversas outras situações na narrativa, com detalhamentos que implicam não uma simples “passada de vistas”, mas uma observação cuidadosa de lugares que costumam ser ignorados por transeuntes. A voz narrativa também destaca a contradição entre a aparência e a denominação da área onde há plantações, o que chama a atenção para as associações comumente feitas a expressões como “campestre” e “agrícola” com a cor verde, assim como com a existência de plantas e vidas, as quais estão ocultas sob uma extensão infindável de plástico sujo. No outro momento da narrativa, as opiniões de narrador e personagem se confundem, quando Cipriano presta atenção naquele que é considerado um “espetáculo deprimente”: as estufas de vegetais são consideradas máquinas e o processo natural de crescimento das plantas é igualado ao processo industrial de controle de produção que resulta em uma mercadoria, não em vegetal que servirá de alimento. É interessante observar que Cipriano reconhece as vantagens daquele modo de produção, que torna possível ter verduras no prato o ano inteiro, mas isso vem ao custo das péssimas condições de trabalho a que são submetidos aqueles que mourejam sob os “blocos de gelo sujo”. Os homens são comparados a trapos, sofrem as consequências do calor das estufas como se fossem objetos sem valor. E, novamente, a contradição entre o nome e a aparência efetiva do lugar é ressaltada, mostrando-se insuportável para Cipriano. O oleiro não tolera que as palavras ocultem a verdade daquilo que ele vê com os próprios olhos. O verde natural das plantas está escondido sob placas artificiais que aumentam a produção em detrimento da qualidade de vida dos trabalhadores: a cor, em si mesma, não é tão importante quanto a inexistência do processo natural de cultivo, tanto que pintar as placas de verde não seria suficiente, como podemos compreender do sarcasmo que Cipriano emprega consigo mesmo.

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada, agora *mais suja*, atravessa a Cintura Industrial rompendo por meio de instalações fabris de todos os tamanhos,

atividades e feitiços, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações elétricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos *tóxicos*, guas de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros *fétidos*, amargos ou adocicados, *ruídos estridentes* de brocas, *zumbidos* de serras mecânicas, *pancadas brutais* de martelos de pilão, de vez em quando uma zona de silêncio, ninguém sabe o que estará se produzindo ali (SARAMAGO, 2000, p. 13, grifos meus).

A partir dos termos utilizados para descrever a Cintura Industrial é possível perceber que também não é positiva a opinião do autor-narrador sobre o espaço de transformações da matéria natural em produtos processados química e fisicamente. Os vários elementos que compõem a região são citados seguidamente, criando uma impressão de amontoamento, de sufocamento, de espaço cheio e confuso, impressão que se torna ainda pior quando aprendemos que o lugar é mais sujo do que a Cintura Agrícola, cheio de fumaças tóxicas, cheiros fétidos, ruídos estridentes, pancadas brutais. A industrialização - assim como as estufas da Cintura Verde - é mostrada de maneira tendenciosamente desfavorável, não há qualquer simpatia do autor-narrador por estas etapas do percurso entre o espaço do artesanato de Cipriano Algor e o comércio de varejo do Centro.

Depois da Cintura Industrial principia a cidade, enfim, não a cidade propriamente dita, essa avista-se lá adiante, tocada como uma carícia pela primeira e rosada luz do sol, o que aqui se vê são *aglomerações caóticas* de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria *precários*, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus *mal abrigados* moradores. É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar *assustador*. De tempos a tempos, por estas paragens, e em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um camião carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a contá-lo (SARAMAGO, 2000, p. 14, grifos meus).

Nesta passagem, o autor nos aproxima das pessoas que moram nas margens da cidade, em barracas precárias, e que, pela lei da necessidade, roubam alimentos de caminhões que passam pela estrada. Dali, a única beleza que se vê é natural: a “carícia” da “primeira e rosada luz do sol”. O que cerca os “mal abrigados moradores” é lugar considerado assustador por aqueles que os veem de longe. A razão do medo são os assaltos, metodicamente planejados e executados com eficiência pela “gente das barracas”, de acordo com o relato que pode ser encontrado nas páginas 14 e 15 da edição do romance utilizada para este estudo. A violência dos assaltos não é justificada nem defendida pelo autor, que chega a ironizar a desfaçatez dos criminosos:

As barragens eram feitas com grandes pedregulhos transportados em padiolas, que alguns dos próprios assaltantes, jurando e tresjurando que não tinham nada que ver

com o sucedido, vinham depois ajudar a retirar para a berma da estrada, Essa gente é que dá má fama ao nosso bairro, nós somos pessoas honestas, diziam, e os condutores dos outros camiões, ansiosos por que lhes limpassem o caminho para não chegarem tarde ao Centro, só respondiam, Pois, pois (SARAMAGO, 2000, p. 15).

Mas essa impressão é contraposta ao comportamento de um desses ladrões, que surpreende o autor-narrador. Cipriano Algor, frustrado e nervoso com a recém-recebida notícia de que suas mercadorias estavam sendo rejeitadas, parou na beira da estrada com a intenção de que “a gente das barracas” levasse dele toda a carga. Um potencial assaltante, ao perceber a tristeza na expressão do oleiro, não apenas não o roubou como também ofereceu ajuda, e recebeu como inesperada recompensa pratos e uma bilha de água que Cipriano desejava ardentemente que fossem úteis para alguém (SARAMAGO, 2000, p. 26). O comportamento do homem que não rouba Cipriano por apiedar-se dele é mais humano e sensível do que o demonstrado pelos funcionários do Centro ao informarem o oleiro sobre a mudança no acordo de compras. Ao destacar essa passagem, Saramago fortalece, por contraste, a impressão de indiferença desumana e impessoal do centro comercial. O trajeto continua:

Já estavam na periferia da cidade, haveria ainda que percorrer umas quantas ruas de traçado *confuso*, virar à esquerda, virar à direita, outra vez à esquerda, outra vez à direita, agora à direita, à direita, esquerda, esquerda, direita, em frente, finalmente desembocariam numa praça a partir da qual se acabavam as *dificuldades*, uma avenida em linha recta levava-os aos seus destinos, ali onde era esperado o guarda interno Marçal Gacho, além deixaria sua carga o oleiro Cipriano Algor. Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão. Cá estamos, disse Cipriano Algor (...) (SARAMAGO, 2000, p. 17, grifos meus).

Direita, esquerda, esquerda, direita: a cidade nos é apresentada como confusão e caos, um labirinto onde o trajeto só se torna fácil quando o objetivo é chegar ao Centro. Este, por sua vez, logo em sua primeira aparição nos é apresentado quase como alucinação: não é um muro, é uma das paredes de um prédio tão grande que o autor sente a necessidade de reforçar essa noção com sinônimos seguidos - “uma construção enorme, um edifício gigantesco”. Não sabemos muito mais do que isso sobre a cidade, exceto de que quarteirões adjacentes ao Centro estão sendo derrubados para abrir espaço para a expansão do edifício, obra que, nos capítulos finais do livro, proporcionará a descoberta da caverna de Platão materializada, em uma associação direta entre o Centro e o mito do filósofo grego.

O caminho à povoação onde mora e trabalha a família Algor é descrito nos capítulos seguintes, e Saramago não ameniza a ênfase na decadência do cenário. Mesmo distante da cidade e de tudo que a cerca, o povoado também é associado à desolação, e, mais ainda, ao abandono.

Depois da Cintura Verde o oleiro tomou por uma estrada secundária, havia uns *restos esqueléticos* de bosque, uns campos *mal amanhados*, uma ribeira de *águas escuras e fétidas*, depois apareceram numa curva as *ruínas* de três casas já sem janelas nem portas, com os telhados meio *caídos* e os espaços interiores quase *devorados* pela vegetação que sempre se irrompe dos *escombros*, como se ali estivesse estado a espera da sua hora, desde a abertura dos cavoucos. A povoação começava uns cem metros além, era pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado, com a sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois altos plátanos (SARAMAGO, 2000, pp. 28-29, grifos meus).

O oleiro tinha deixado para trás a povoação, as três casas *isoladas* que ninguém virá levantar da *ruína*, agora ladeia a ribeira *sufocada de podridão*, atravessará os campos *descuidados*, o bosque *desleixado*, foram tantas vezes que fez este caminho que mal repara na *desolação* que o cerca (...) (SARAMAGO, 2000, p. 87, grifos meus).

O desamparo é configurado pela escolha de expressões como “restos”, “ruínas”, “escombros”, “tetos caídos”, “espaços devorados pela vegetação”, “isoladas”, “descuidados”, “desleixado”. A pequenez e a simplicidade do povoado também contrastam com a grandiosidade do Centro. O lugarejo onde habita a família Algor não tem nada de labiríntico ou de moderno, com sua praça irregular, seu poço fechado, suas habitações deterioradas.

Ao destacá-los, a narração do trajeto chama nossa atenção para os elementos desagradáveis normalmente ignorados das periferias das cidades, tudo que está fora de alcance da visão de quem está dentro dos centros urbanos: as pessoas marginalizadas, a poluição de cursos d’água, o esvaziamento do meio rural, a industrialização e mecanização da agricultura. Temos, assim, a interpretação saramaguiana do mundo no final do século XX, período que Eric Hobsbawm (1995) caracterizou como o do “desmoronamento” das fundações da Era de Ouro – os quase trinta anos subsequentes ao fim da II Guerra Mundial, em que a reconstrução das economias mundiais baseadas no modelo keynesiano de grandes investimentos estatais, fortalecimento do bem-estar social e medidas de distribuição de renda como previdência social, possibilitaram avanços sociais e tecnológicos e forneceram o pano de fundo para as grandes revoluções culturais. Conforme o historiador britânico, durante a década de 1980 e o início da década de 1990 a crise cíclica do capitalismo tornou o modelo

keynesiano insustentável e a atuação pesada dos “teólogos econômicos ultraliberais” aprofundou a desigualdade social, o desemprego e a miséria em todo o mundo.

A melhor maneira de ilustrar tais consequências é através do trabalho e do desemprego. A tendência geral da industrialização foi substituir a capacidade humana pela capacidade das máquinas, o trabalho humano por forças mecânicas, jogando com isso pessoas para fora dos empregos. (...) O crescente desemprego dessas décadas não foi simplesmente cíclico, mas estrutural. Os empregos perdidos nos maus tempos não retornariam quando os tempos melhoravam: não voltariam jamais (HOBBSAWM, 1995, pp. 402-403).

Apesar da atmosfera conturbada retratada no romance, é durante o trajeto entre Centro e a olaria, em meio à desolação, que acontecem entre as personagens momentos de ternura e compreensão, que contradizem a sensação de que o mundo se limita a casas em ruínas, sujeira, poluição, exploração e violência. Dentro da furgoneta, observando o que acontece na paisagem que passa, e associando a essas impressões as situações vividas no Centro ou na olaria, Cipriano Algor e Marçal Gacho passam por experiências transformadoras, na forma de “estalos” de compreensão que modificam o modo como se relacionam entre si e com o mundo que os cerca. Podemos aqui, em um exercício de imaginação, associar esse processo ao caminho percorrido pelos prisioneiros da Caverna platônica entre o fundo onde se encontravam e a saída, onde serão expostos à luz da verdade. Não há, textualmente, nenhum indício de que Saramago tenha tido a intenção de relacionar dessa maneira os caminhos das duas histórias, mas é uma hipótese que pode ser levantada devido ao contexto geral do romance e que algum outro pesquisador poderá, um dia, ter o interesse de aprofundá-la.

O encontro com o ladrão que, em vez de roubar, se apieda de Cipriano é o primeiro aprendizado sobre as contradições entre o que *é* o que *parece ser* que presenciamos na vida de Algor. O aprendizado seguinte acontece no sexto capítulo. Ao avistar um caminhão queimado, na beira da estrada, sem qualquer sinal da mercadoria, mas cercado por dois carros da polícia de trânsito e um veículo militar, Cipriano baixa a velocidade para ver o que acontecera e, mesmo sendo apressado pelos policiais, ainda conseguiu ver que soldados se moviam entre as barracas, parecendo retirar os moradores de suas casas. Cipriano pensou que provavelmente a violência representada pela queima do caminhão era a razão da resposta também dura da polícia. Intrigado, aprofundou a reflexão:

(...) o seu pensamento está todo posto num camião que as chamas calcinaram a tal ponto que nem vestígios deixaram da carga que levava, se a levava. Se, se. Repetiu a conjunção como quem, depois de ter tropeçado numa pedra, torna atrás para voltar a tropeçar nela, como se a golpeasse uma e outra vez à espera de ver sair lá de dentro uma centelha, mas a centelha não parecia disposta a aparecer. Já Cipriano Algor

tinha gasto uns bons três quilómetros e quase desistia, já Isaura Estudiosa se preparava para disputar terreno ao chefe do departamento, quando de súbito a faísca saltou, a luz se fez, o camião não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria polícia, era um pretexto para a intervenção do exército, Corto a cabeça se não foi isto que sucedeu, murmurou o oleiro, e então sentiu-se muito cansado, não por ter esforçado demais a mente, mas por ver que o mundo era assim mesmo, que as mentiras são muitas e as verdades nenhuma, ou alguma, sim, deverá andar por aí, mas em mudança contínua, não só não nos dá tempo para pensarmos nela enquanto verdade possível, como ainda teremos primeiro de averiguar se não se tratará de uma mentira provável (SARAMAGO, 2000, p. 91).

Não há continuidade do episódio por meio da qual possamos compreender as causas da invasão militar às barracas: mais uma vez, Saramago parece deixar livre a interpretação do leitor, e o *insight* de Cipriano sobre a invasão da região das barracas pelo exército não tem maiores consequências para a narrativa do que dar a oportunidade de explicitar a opinião fatalista da personagem acerca das relações entre mentiras e verdades no mundo. No entanto, a própria literatura de Saramago, ao chamar a atenção para a possibilidade de que a versão dos fatos que se apresenta pode não corresponder ao que realmente aconteceu, cumpre um dos papéis fundamentais da arte, como apontado por Lukács, a desfetichização da realidade, o ir além da imediatividade dos dados apresentados pela obra de arte autêntica.

No capítulo seguinte, será Marçal quem vivenciará um momento de aprofundamento da compreensão da realidade proporcionado pelas reflexões feitas no trajeto Centro-olaria: a possibilidade de que o Centro possa não apenas continuar existindo daqui a milênios, mas também que possa se expandir territorialmente por distâncias absurdas. Sogro e genro conversavam sobre a conveniência de encontrar um local ao longo da estrada onde pudessem descartar com dignidade as louças que estavam armazenadas no Centro, e Cipriano comentou que seria uma piada assistir,

daqui a um ou dois mil anos, o debate de arqueólogos e antropólogos sobre a origem e as razões da presença de uma tal quantidade de pratos, canecas e panelas de barro, e sua problemática utilidade, num sítio desabitado como esse, Desabitado agora, daqui a mil ou dois mil anos não é nada impossível que a cidade tenha chegado até onde neste momento nos encontramos, observou Marçal. Fez uma pausa, como se as palavras que acabara de pronunciar tivessem exigido que voltasse a pensar nelas, e, no tom perplexo de quem, sem compreender como o havia conseguido, chegou a uma conclusão logicamente impecável, acrescentou, Ou o Centro. (...) A razão de ambos terem permanecidos silenciosos (...) terá sido o fato de aquelas palavras constituírem, na boca de Marçal, sobretudo levando em conta o contexto em que foram pronunciadas, uma novidade absoluta. (...) é fácil compreender que Marçal Gacho não tenha podido avançar logo pelo caminho que se abriu à sua frente, uma vez que esse caminho estava destinado a uma pessoa que não era ele. Quanto ao oleiro, esse leva vividos anos mais do que suficientes para saber que a melhor maneira de fazer morrer uma rosa é abri-la à força quando ainda não passa de um botão. Guardou por conseguinte na memória as palavras do genro e fez de conta que não se tinha apercebido do verdadeiro alcance delas (SARAMAGO, 2000, pp. 109-110).

O contexto em que esse pensamento ocorreu a Marçal foi o de Cipriano ter, momentos antes, deixado transparecer a tristeza e a insegurança trazida pela nova situação da olaria, atestando, de maneira indireta, mas clara, a profundidade do impacto das decisões administrativas do Centro em sua vida, em seus sentimentos sobre si mesmo, como explicaremos mais adiante neste capítulo. O guarda de segunda classe Marçal Gacho teve, ali, a compreensão do poder simbólico daquele lugar e da voracidade com que se expande. Como leitores, acompanhar a “descoberta” de Marçal é a oportunidade de refletir sobre as potencialidades do futuro, sobre as perspectivas que se desenham com o movimento do presente. Neste momento da narrativa, Marçal tem seu primeiro choque com a realidade que conhece, mas ainda não possui, como percebe Cipriano, experiência suficiente para entender o que significa a capacidade de expansão do Centro. Marçal terá ainda outras oportunidades de se enfrentar com a contradição entre a imagem que ele possuía do próprio local de trabalho e a nova percepção que passa a ter a partir da vivência que observa das dificuldades da mulher e do sogro, como a ocasião em que o guarda se dá conta da ironia e arrogância desbragadas com que o Centro trata seus frequentadores e colaboradores:

Já iam na avenida que levava em linha recta ao Centro, apesar da distância podiam ler-se as palavras do gigantesco anúncio que lá estava afixado, VOCÊ É O NOSSO MELHOR CLIENTE, MAS, POR FAVOR, NÃO O VÁ DIZER AO SEU VIZINHO. Cipriano Algor não fez qualquer comentário, a Marçal surpreendeu-o um pensamento, Divertem-se à nossa custa (SARAMAGO, 2000, p. 237).

Os pontuais momentos ao longo da estrada em que Cipriano e Marçal compreendem mais aprofundadamente um novo aspecto da realidade podem ser considerados pequenos momentos catárticos da narrativa, cujo acúmulo constrói pouco a pouco uma mudança na percepção da vida concreta. Aqui devemos mencionar o fato de que a catarse é uma categoria da estética de Aristóteles, apropriada de modo original por Lukács. Para o filósofo húngaro, a catarse estética é consequência da elevação do homem de sua vida cotidiana ao entrar em contato com o mundo da obra de arte – mundo que conserva a estrutura essencial da realidade, mas onde os momentos decisivos e fundamentais da extensividade da vida são reelaborados de maneira intensiva. A essência, como já dissemos, é a ação dos homens como principal motor da história. A catarse, ou seja, o reconhecimento da essência da realidade, altera no homem a capacidade de perceber novas conexões e as novas relações entre os fatos e ele mesmo. No contato com o mundo da obra, o homem passa por uma experiência peculiar sobre a vida na qual está imerso: ele passa a ter outro acesso à realidade, uma visão da síntese da essência e da aparência. Para Lukács, a catarse é uma “sacudida” na subjetividade do receptor

que provoca a busca por singulares conteúdos, uma direção diversa, e se converte em um estado de espírito propício para mudanças de atitudes (LUKÁCS, 1966b, pág. 508).

Essas pequenas catarses vividas por Cipriano Algor e Marçal Gacho, ao longo da estrada, culminam na principal catarse de *A Caverna*, aquela que se dá quando Cipriano Algor, depois de tocar os corpos mumificados dos prisioneiros do mito platônico, se reconhece também como um prisioneiro de um mundo de quimeras, e reconhece no Centro o equivalente da caverna de Platão. Esta é a mais forte e mais óbvia revelação da obra, aquela que o leitor, caso conheça o contexto filosófico, viverá junto com as personagens. Mas tal compreensão não seria possível sem que as personagens, ao longo de sua trajetória – pela estrada e pela narrativa como um todo – não retirassem da própria realidade o entendimento sobre as contradições que moldam o Centro como expressão de um mundo que escraviza e mercantiliza sujeitos que perdem sua autonomia existencial e social.

Mas a estrada não é o único elemento de ligação entre o povoado e o Centro. Os dois lugares estão profundamente unidos pelas relações simbólicas estabelecidas entre as personagens, e é por meio dessas conexões que os conflitos se refletem e as personagens se definem. Cipriano é um fornecedor do Centro que o deixou de ser, mas trabalha nos bonecos pela manutenção desse *status*, no qual permanece uma analogia entre utilidade estética e atividade social. A luta para garantir a continuidade das relações comerciais com o Centro por meio da venda dos bonecos é a batalha pela sobrevivência de um trabalho manual de longa data, uma profissão tradicional presente na família do oleiro por pelo menos três gerações. Quando esse prosseguimento se mostra impossível, a relação de Cipriano com o Centro passa a ser de morador, e não por seu próprio mérito, mas por causa do genro, de quem passaria a ser dependente também financeiramente: um artesão aposentado contra a própria vontade, cujo futuro é perambular pelas atrações do lugar como um potencial consumidor, sem qualquer função social, situação com a qual ele não se resigna. A relação de Marçal com o Centro, por sua vez, é de funcionário em um nível baixo da hierarquia, sem poder de decisão ou direito a voz, guarda de segunda classe com ambições de tornar-se guarda interno. As relações de Marçal com o Centro, e também com o sogro, se transformam à medida que o rapaz compreende o impacto emocional da decisão comercial do Centro relativamente a Cipriano e Marta. A filha de Cipriano Algor, por sua vez, não tem vínculo direto com o Centro – vai até lá em apenas duas ocasiões e não interage com a burocracia, como o pai – mas trabalha na olaria que é fornecedora do Centro e é esposa de um funcionário, sendo, portanto, duplamente afetada pelas decisões do empreendimento, ao deixar de ter uma ocupação e ao ter de acompanhar o marido quando este for promovido. Marta, que é também

o principal elo afetivo entre Marçal e Cipriano, vê-se presa entre o próprio desejo de manter a olaria em funcionamento para garantir a felicidade do pai e a compreensão de que a mudança é inevitável, e nesse sentido, um acontecimento trágico na vida de trabalhadores artesanais. Mesmo estando sempre na casa da olaria ou no povoado, Marta transita emocionalmente entre um passado/presente que já não é possível e um futuro que não é desejado. É dela a ideia da produção dos bonecos que podem garantir uma sobrevivência à olaria Algor, projeto que desenvolve e executa com tanto empenho quanto Cipriano. Também é Marta quem incentiva a relação do pai com Isaura Estudiosa, que, na opinião dela, pode garantir também a permanência de Cipriano no lugar onde se sente completo. Por outro lado, a filha do oleiro também tem a clareza de que, se o ideário dos bonecos não for bem-sucedido, a melhor opção seria que o pai fosse morar com o casal no Centro, mesmo que Cipriano tenha deixado explícito que não era essa sua vontade. A casa da olaria e o Centro são polos opostos de um mundo contraditório, mas não estão isolados um do outro, estão profundamente ligados pelas ações e reações que provocam na vida da família Algor, que se vê dependente de ambos os lugares, financeiramente, de um, emocionalmente, de outro. Espaços de humanização e desumanização, entre o trabalho digno de objetos artísticos e utensílios domésticos e o comércio impessoal de mercadorias descartáveis e provisórias.

2.2 - Mais do que apenas oleiro

Horácio Costa chama a atenção para o fato de que o Centro e o forno da olaria representam dois focos simbólicos na narrativa de Saramago, que apresentam cada um “a configuração de uma ‘caverna’, ainda que com dimensões e materializações diversas”:

Assim como o foco simbólico do espaço da família Algor é o forno no qual o oleiro produz – ou melhor, cria – seus objetos, o foco simbólico da ordem da cidade é o chamado “Centro”, um enorme complexo comercial-residencial. As diferentes camadas de conflito entre estes dois focos espaciais – cada um deles apresentando a configuração de uma “caverna”, ainda que com dimensões e materializações diversas - refletem-se em vários níveis do relato, de maneira irradiante. De fato, eles são os dois “paradigmas” do mesmo, com relação aos quais as personagens se definem (COSTA, 2002, p. 188).

Esta é outra maneira de perceber a ligação profunda entre os dois lugares. O forno, como coração da olaria, e o Centro, ambos podem ser percebidos como espaços de ilusão, mas por diferentes razões, e a associação com a caverna platônica, no texto, é realizada por meio de diversos momentos em que Saramago, ao longo da narrativa, apresenta elementos descritivos que remetem ao mito grego.

Já citamos em outro contexto a imensa parede externa do Centro que, a princípio, parece um muro (SARAMAGO, 2000, p. 17) – estrutura que remete ao fundo da caverna de Platão onde as sombras dos objetos são projetadas. Na versão saramaguiana, as placas de publicidade fazem as vezes de sombras, com suas frases irônicas e capciosas e suas imagens inautênticas – como a fotografia de uma família que Cipriano ironiza (SARAMAGO, 2000, p. 92). Além de estar sobre a caverna propriamente dita, o próprio Centro, com suas incontáveis atrações, pode ser imediatamente identificado pelo leitor como um espaço do artifício, da imitação e da falsidade, cujo único propósito é promover o consumo e o entretenimento. São apenas três os capítulos em que a ação narrativa ocorre no Centro, já na parte final do romance. A primeira ocasião em que conhecemos o local por dentro verifica-se na visita em que a família faz ao apartamento em que passarão a residir, momento em que Cipriano e Marta não são seduzidos pelas facilidades do local, nem Marçal parece tão empolgado quanto se esperaria. A artificialidade do lugar é descrita com ironia: uma das formas pelas quais Saramago promove esse entendimento acontece quando o autor exagera, com efeitos cômicos, a quantidade e a qualidade das atrações do local (SARAMAGO, 2000, pp. 277 e 308).

No capítulo seguinte, já como morador do Centro, Cipriano o explora como forma de ocupar suas horas, mas sua curiosidade não está subordinada a uma vontade de lazer e diversão, mas de observação e questionamento. Ele se torna alvo de atenção especial por ter inquirido acerca da porta secreta (SARAMAGO, 2000, p. 310), ferramenta que indica uma vigilância e controle dos frequentadores, igualando o Centro a uma instituição totalitária. Por este episódio, podemos interpretar o Centro como uma alegoria do fascismo social contemporâneo: o consumismo, a manipulação das necessidades das pessoas, o individualismo, a padronização, a liberdade desperdiçada no entretenimento vazio de significado. De acordo com João Bernardo (2015), as mudanças econômicas, culturais, tecnológicas e políticas que o mundo experimentou desde as primeiras décadas do século XX mudaram também a maneira como as características do fascismo se apresentam atualmente:

A forma como nas últimas décadas as empresas têm multiplicado os níveis da sua intervenção e alargado a esfera da sua soberania, dando novos desenvolvimentos ao que classifico como Estado Amplo, não correspondeu a uma liquidação das ideologias nem sequer a uma atenuação do vigor da instância ideológica, como tantas vezes se pretende. O que na realidade sucedeu foi uma deslocação do lugar da ideologia e uma alteração dos meios e agentes da sua formulação. Ao transnacionalizarem as operações e superarem os governos, as grandes empresas deixaram sem qualquer conteúdo real os mitos da nação (BERNARDO, 2015, p. 1349).

Nas novas modalidades assumidas pela disciplina do trabalho, na nova autoridade que as grandes empresas conquistaram em todas as facetas da vida social, nas novas redes de um poder sempre mutável e fluido, adaptado aos movimentos permanentes do capital, aos seus choques e recomposições, em toda esta nova trama de relações, o fascismo, enquanto concepção e prática política, adquiriu outra substância e reencarnou-se. Quem pretender estudar o fascismo atual não deve prender a atenção em insignificantes grupúsculos de paranóicos nostálgicos nem sequer deve limitar os horizontes às lucubrações dos intelectuais pós-modernistas e multiculturalistas. Devemos partir da constatação de que o Estado Amplo é hoje o principal lugar do poder e de que é na administração de empresas que a política se exerce no sentido mais pleno (BERNARDO, 2015, p. 1351).

Leandro Konder (1977), por seu lado, já havia explicado a relação fundamental entre o nascimento e manutenção do fascismo de Mussolini e Hitler e o financiamento por bancos e por grandes industriais de seus respectivos países. Depois do fim da II Guerra Mundial, como apontou João Bernardo, a ideologia fascista apenas se materializou de outras formas, principalmente por meio da influência do capital. Saramago compreendeu que “um dos dramas do nosso tempo é que há um poder – o único poder que existe no mundo, que é o financeiro – que não é democrático!” (SARAMAGO, 2010, p. 384).

A mais clara e contundente identificação do forno da olaria com a caverna platônica é realizada no 13º capítulo, quando Cipriano sonha que está dentro de um novo forno, maior e mais moderno, e em cujo interior há um banco de pedra distante apenas cinco palmos da parede do fundo, ao qual o oleiro se percebe preso pelos tornozelos e pelo pescoço, tal como os prisioneiros da história de Platão. Cipriano vê na parede do forno as sombras de Marçal e do chefe do departamento de compras e a interação do oleiro com os participantes do sonho deixa mais claro não apenas como Cipriano Algor realmente se sente em relação à situação em que se encontra, mas também indica convicções e possíveis medos do artesão. Na espécie de monólogo sugerido entre o oleiro, a filha e o genro, em que Cipriano argumenta, com “inusitada veemência”, a necessidade e as vantagens de um novo forno, podemos perceber uma demonstração irônica de resistência a um progresso técnico desumanizador que submete a todos. Podemos apenas supor, no entanto, que a ironia latente no discurso de Cipriano é, na verdade, uma estratégia narrativa de Saramago, um recurso para trazer à tona – como fazem os sonhos – os significados presentes apenas nos interstícios da realidade.

Cipriano Algor sonhou que estava dentro do seu novo forno. Sentia-se feliz por ter podido convencer a filha e o genro de que o repentino crescimento da atividade da olaria exigia mudanças radicais nos processos de elaboração e uma pronta actualização dos meios e estruturas de fabrico, começando pela urgente substituição do velho forno, remanescente arcaico de uma vida artesanal que nem sequer como ruína de museu ao ar livre mereceria ser conservado. Deixemo-nos de saudosismos que só prejudicam e atrasam, dissera Cipriano com inusitada veemência, o progresso avança imparável, é preciso que nos decidamos a acompanhá-lo, ai daqueles que,

com medo de possíveis inquietações futuras, se deixam ficar sentados à beira do caminho a chorar um passado que nem sequer havia sido melhor do que o presente (SARAMAGO, 2000, p.193).

A ironia⁷ presente neste trecho traz consigo também a amargura de Cipriano Algor de sentir-se, quando acordado, exatamente como o velho forno – um remanescente arcaico de uma vida artesanal, uma peça do passado, inútil, descartável, obsoleta. Sabemos disso graças a diversos outros momentos do romance em que Cipriano se antevê ultrapassado, velho demais para ter alguma utilidade prática. A relação do forno com um lugar de utopia, tal como a caverna platônica, evidencia-se quando compreendemos que o forno significa para Cipriano uma vida que já não é mais possível: o progresso o alcançou e nele não há espaço para um velho forno e um antigo artesão. Insistir na produção da olaria seria um sacrifício improfícuo, ideia reforçada pelo que dizem as sombras de Marçal e do chefe do departamento de compras:

(...) Cipriano Algor queria conhecer as misteriosas razões porque não valia a pena acender o forno, se efetivamente fora isso que a voz do genro dissera, agora até lhe parecia que as palavras tinham sido outras, e ainda mais enigmáticas, Não vale a pena que se sacrifique, como se Marçal julgasse que o sogro, a que, pelos vistos, não tinha tuteado, decidira provar no próprio corpo os poderes do fogo, antes de lhes entregar a obra das suas mãos (SARAMAGO, 2000, p. 195).

Senhor Cipriano Algor, vim só para informá-lo de que a nossa encomenda de bonecos de barro acaba de ser cancelada, disse o chefe do departamento de compras, não sei nem quero saber por que se meteu aí, se foi para se dar ares de heróis românticos à espera de que uma parede lhe revele os segredos da vida, a mim parece-me simplesmente ridículo, mas se a sua intenção vai mais longe, se a sua intenção é imolar-se pelo fogo, por exemplo, saiba desde já que o Centro se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção, é que não faltaria mais, virem culpar-nos a nós dos suicídios cometidos por pessoas incompetentes e levadas à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado (SARAMAGO, 2000, p. 197).

Esta fala do chefe do departamento de compras do sonho de Cipriano também pode ser lida como veículo da conhecida ironia saramaguiana, pois expõe, por meio da clara sinceridade do funcionário, a frieza, a indiferença e até a crueldade daqueles que representam “as regras do mercado”: transferem a “culpa” para as próprias pessoas falidas, ditas

⁷ Reconhecemos a ironia deste trecho pelo fato de que Cipriano Algor, ao demonstrar enfático desprezo, em seu sonho, por seu forno e pela vida artesanal nele representado, contraria todos os sentimentos de dor e ansiedade reiterados ao longo da narrativa. De acordo com D.C. Muecke (1995), a ironia, como um recurso retórico que utiliza uma afirmação literal para transmitir um significado oposto, deve seu entendimento não apenas à capacidade de entendimento do receptor da mensagem, mas, principalmente, ao contexto em que é formulada. Um dos princípios que o estudioso enumera acerca da ironia é o “princípio do alto contraste”, em que a distância entre a aparência do que efetivamente foi dito e a realidade do que se quer dizer é aumentada, de maneira que o efeito irônico seja bem-sucedido (MUECKE, 1995, p. 74). É graças a esse enorme contraste entre o que é enunciado pelo Cipriano onírico e a realidade de sua dor que podemos depreender a ironia pretendida por Saramago.

incompetentes e incapazes, mascarando o fato de que a exclusão social sobrevém pela imposição de modos de produção que priorizam o lucro individual e não o bem-estar coletivo.

Assim como Cipriano sonhou, a encomenda dos bonecos pelo Centro não será completamente efetivada, e o forno da olaria será a casa de um exército de bonecos não finalizados, que marcam o término de uma tradição e o início de um novo período da vida da família Algor. O forno e o Centro serão deixados para trás, pois não é possível encontrar neles o caminho para um futuro promissor. Para Paulo Medeiros,

(...) se o leitor estiver atento às imagens usadas nesse romance, será fácil reconhecer como Saramago, ao contrário de defender um retorno a um certo idílio marcado por condições pré-industriais, questiona exactamente a ‘verdade’ de tais pressuposições. Se o centro comercial se revela como um gigantesco simulacro, também os objetos criados por Algor são já sempre simulacros de outros simulacros. Uma das imagens finais do romance, a do exército de figuras abandonadas, por si modeladas em ilustrações copiadas de uma enciclopédia, pode ser vista como emblemática de um tal processo. Considero um dos êxitos neste romance o facto de, em vez de representar o artesão desesperadamente resistindo à força bruta do capital e mantendo uma superioridade moral mesmo na derrota, Saramago questiona toda e qualquer pretensão de verdade por parte de qualquer forma de representação, seja ela a existência virtual do centro comercial, a oficina pré-moderna de Algor, ou, ainda, a alegoria de Platão (MEDEIROS *apud* ARNAUT, 2008, pp. 181-182).

É preciso destacar que não podemos concordar com a premissa de Medeiros de que Saramago questione “toda e qualquer pretensão de verdade”, uma vez que acreditamos que a verdadeira obra de arte é justamente aquela que nos revela a verdadeira realidade, em todas as suas mediações. Assim, só temos a noção exata da falta de humanidade representada pelo Centro, graças ao alto contraste com a imagem da família Algor na olaria: no Centro encontramos a representação da competitividade insensível e insuportável, ignorante das necessidades humanas; na família encontramos a solidariedade sem a qual a continuidade não seria possível. Temos, ali, o reflexo da importância do amor, da amizade, da compreensão e da empatia para que, no meio da escuridão, da ausência de perspectiva, ainda possa haver esperança.

No mundo alegorizado de Saramago, onde Centro, olaria e o próprio trajeto que liga os dois lugares são representações de ideias que estão fora do texto, atua um homem concreto, Cipriano Algor, 64 anos, que a princípio tem sua identidade construída a partir de sua profissão de oleiro, mas que se torna vivo e conhecido para nós, leitores, por meio de suas relações pessoais autênticas. Cipriano é, além de artesão e fornecedor do Centro, viúvo de Justa Isasca, pai de Marta, sogro de Marçal, dono de Achado, apaixonado por Isaura Estudiosa. Cada uma dessas relações é profundamente significativa para que Cipriano se

constitua diante de nós como uma pessoa concreta, com sonhos, ansiedades, medos, dúvidas, raivas e também ternuras, amizades e amores. Mas, tais aspectos, compreendemos nós, na maneira como o autor nos apresenta as afinidades entre as personagens, o que perpassa a maior parte do romance. O próprio Cipriano não parece ter consciência de que seu papel no mundo é muito maior do que simplesmente ser oleiro. A decisão do Centro de não mais comprar os produtos da olaria o afeta de maneira muito contundente, na medida em que o trabalho, como veremos no capítulo seguinte, é um dos mais importantes atributos de humanização do homem, e o artesão sente-se inútil em uma sociedade na qual já não há mais interesse pelo produto de suas capacidades criativas. No entanto, o potencial de desumanização, detectável na decisão do Centro, para quem Cipriano é descartável, é contraposto ao poder humanizador do seu papel central de sempre fortalecer os elos afetivos da família, visto que o antigo fornecedor é indispensável simplesmente por ser quem é, como podemos perceber pelo seguinte diálogo com Marta:

Sim, mas temos assuntos mais graves do que este, e tu aí a queres fingir que a vida nos corre de vento em popa, Exactamente desses assuntos é que lhe quero falar, Então não percebo porque foram precisos tantos rodeios, Porque gosto de conversar consigo como se não fosse meu pai, gosto de fazer de conta, como diz, de que somos simplesmente duas pessoas que se querem muito, pai e filha que se amam porque o são, mas que igualmente se quereriam com amor de amigos se não o fossem, Vais fazer-me chorar, olha que nesta idade as lágrimas começam a ser traiçoeiras, Sabe que faria tudo para o ver feliz (...) (SARAMAGO, 2000, p. 67).

A relação entre ambos é, além de amor paternal/filial, também de uma profunda amizade, fundada em compreensão mútua e respeito recíproco. Em diversas oportunidades, o autor nos aponta que Marta e Cipriano entendem-se sem palavras, muitas vezes apenas com o olhar, ou pela diferença de tom de voz ou de comportamento. Pai e filha estão em sintonia até longe um do outro:

Marta tinha-se levantado. O oleiro voltou a cabeça, não via claro no seu espírito se preferia estar sozinho ou se desejava que a filha viesse fazer-lhe companhia, mas soube-o um minuto depois, quando percebeu que ela decidira deixá-lo sozinho com o papel principal até ao último momento (SARAMAGO, 2000, p. 201).

Como apontou Lukács acerca das diferenças entre os reflexos artístico (antropomorfizador) e científico (desantropomorfizador) da realidade (1966a, pp. 147-216), o romance de Saramago reflete com mais acuidade a diversidade de aspectos que compõe a realidade do que a visão puramente sociológica de Zygmunt Bauman, para quem

A fragilidade e transitoriedade dos laços [humanos] pode ser um preço inevitável do *direito* de os indivíduos perseguirem seus objetivos individuais, mas não pode deixar de ser, simultaneamente, um obstáculo dos mais formidáveis para perseguir eficazmente esses objetivos – e para a coragem necessária para persegui-los. Isso também é um paradoxo – e profundamente enraizado na natureza da vida na modernidade líquida (BAUMAN, 2001, p. 195, grifo do autor).

Em *A Caverna*, os laços humanos não são frágeis, nem transitórios, tampouco são obstáculos para a perseguição de qualquer objetivo, muito pelo contrário. São esses vínculos afetivos que tornam possível o desenvolvimento das personagens e que dão sentido à vida de Cipriano Algor e, possivelmente, à obra, uma vez que, quando abandonam tanto o Centro quanto a olaria, a família Algor não leva nada, a não ser a certeza de estarem juntos. Depois de um diálogo perturbador com um subchefe do departamento de compras, o oleiro sente vontade de jogar a própria furgoneta contra um muro, tamanha é sua raiva e desesperança com o cinismo empresarial predominante nas práticas do Centro. É a lembrança da família e do trabalho que o impede de tal ato insano:

(...) passou-lhe pela cabeça, a Cipriano Algor, a ideia de que não fora só esta manhã a perder-se, que a obscena frase do subchefe havia feito desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver, que a partir de hoje tudo seria pouco mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta. Dá vontade de atirar a furgoneta contra um muro, pensou. Perguntou-se por que não o fazia e por que nunca, provavelmente, o viria a fazer, depois pôs-se a enumerar as suas razões. Apesar de se encontrar deslocada no contexto da análise, pelo menos em princípio é precisamente por se encontrarem ainda com vida que as pessoas se suicidam, a primeira das razões fortes de Cipriano Algor para não o fazer era o facto de estar vivo, logo a seguir apareceu a sua filha Marta, e tão junta, tão cingida à vida do pai, que foi como se tivesse entrado ao mesmo tempo, depois veio a olaria, o forno, e também o genro Marçal, claro, que é tão bom moço e gosta tanto da Marta, e o Achado, ainda que a muita gente pareça escandaloso dizê-lo e objectivamente não se possa explicar, até um cão é capaz de fazer agarrar uma pessoa à vida, e mais, e mais, e mais quê (...) (SARAMAGO, 2000, pp. 241-242).

Saramago reflete, sim, a degenerescência profunda e a arbitrariedade absurda do mundo contemporâneo, mas no palco insólito configurado em *A Caverna* também está presente o componente humano que tem o potencial de manter viva a esperança e de dar sentido ao que parece não ter mais sentido algum. Sandra Ferreira afirma que

Os Algores, incluindo aí Marçal e Isaura, salvam-se porque o isolamento, que é a base para o exercício de toda a tirania, não lhes atinge a esfera privada. Por meio dessas personagens, Saramago sugere que o isolamento e o desenraizamento são consequência de um mundo cujos valores são ditados pelo lucro e no qual o ser humano que não engendra lucros se vê degradado à condição de supérfluo (FERREIRA, 2015, p. 184).

Assim, não parece supérflua a importância do cântaro que Cipriano Algor deu à vizinha Isaura Estudiosa, objeto cheio de sentido prático e também simbólico: foi a razão primeira para que ambos travassem a conversa que iniciou o interesse mútuo e incorporou para as duas personagens o amor que passaram a sentir um pelo outro. Isaura e Cipriano encontraram-se no cemitério do povoado onde viviam, exatamente no mesmo dia em que o oleiro recebeu a notícia sobre a suspensão das encomendas pelo Centro. A partir daquele instante, a viúva passou a frequentar os pensamentos de Cipriano, e não está indicada nenhuma razão concreta para que se queiram bem: não há indícios que tenham sido amigos anteriormente e, nas poucas ocasiões em que conversaram, não trocaram grandes confidências, nem falaram sobre si mesmos. Gostam um do outro sem qualquer razão particular – embora Cipriano cogite que Isaura poderia cuidar dele e ser uma razão para permanecer no povoado, sendo o mesmo o que pensa Marta. O oleiro, sentindo-se velho e inútil, depois que seus produtos passaram a ser desprezados pelo Centro, julgava-se incapaz de oferecer a Isaura uma vida digna e passou a evitá-la, na tentativa de debelar os próprios sentimentos, demonstração de uma insegurança emocional causada pela perda da posição social e econômica que tinha até então. Cipriano estava disposto a renunciar a um amor por causa de sua instabilidade econômica. No entanto, quando finalmente contou para Isaura que gostava dela, em uma confissão sem esperanças, logo antes de se mudar para o Centro, a viúva deixou bastante claro que a sobrevivência material pode ser obtida de vários modos, mas o sentimento verdadeiro entre duas pessoas, este sim precisa ser preservado e colocado acima de coisas tão instáveis, transitórias e perecíveis como os bens materiais.

Não tenho nada para lhe oferecer, sou uma espécie a caminho da extinção, não tenho futuro, não tenho sequer presente, Presente tem-no, esta hora, esta sala, a sua filha e o seu genro que o vão levar, este cão aí deitado aos seus pés, Mas não essa mulher, Não perguntou, Nem quero perguntar, Porquê, Repito, porque não tenho nada para lhe oferecer, Se o que disse ainda há pouco foi sentido e pensado, tem o amor, O amor não é casa, nem roupa, nem comida, Mas comida, roupa e casa, por si sós, não são amor (...) (SARAMAGO, 2000, p. 300).

Repetidas vezes, portanto, Saramago contradiz o próprio pessimismo com o estado de degradação, desolação e cinismo do mundo atual que reflete, ao apontar o amor não como única saída possível, mas como o componente fundamental para seguir adiante, na tentativa de encontrar novas alternativas de construir um futuro outro. Mesmo sendo uma personagem secundária e de pouca atuação direta nas ações, as demonstrações de bom senso e de persistência de Isaura fazem dela, assim como de Marta, um exemplo das fortes e singulares personagens femininas de Saramago. O autor afirmou a João Céu e Silva (2009) que são estas

as “que têm um poder transformador” em seus romances. “Na *Caverna*, observe a força da filha e sobretudo a da viúva, como ela manifesta o amor...”, afirmou o escritor para seu entrevistador (SILVA, 2009, p. 109).

Assim como as mulheres têm um papel de grande importância nas obras do escritor português, os cães são também presença forte e constante em seus romances. Achado, o cão misterioso que surge na casa da olaria – no mesmo dia da rejeição dos produtos artesanais pelo Centro e do encontro inusitado com Isaura no cemitério – é uma personagem de grande relevância em *A Caverna*, pois não apenas reforça a importância de Cipriano como pessoa autossuficiente, como também é um contraponto à desumanidade representada pelo Centro, habitado por aparentes “máquinas humanas” sem individualidade/identidade. Achado é mais humano que os funcionários daquele local: tem mais empatia e mais sensibilidade que qualquer dos chefes, subchefes ou guardas. Essa diferença é ressaltada quando o cão ganha um nome antes mesmo de ser visto por Cipriano e Marta; antes mesmo que seja realmente um membro da família, enquanto os funcionários do Centro são sempre indicados por seus cargos, recurso narrativo que demonstra metaforicamente a frieza e impessoalidade do local rigidamente administrado.

Confiável, leal, educado, curioso, alegre e amoroso, Achado se torna importante para Cipriano na mesma noite em que o oleiro o encontra – misterioso, vindo não se sabe de onde, dentro da casinha que foi de um antigo cão da casa – e se torna querido também por Marta depois de consolá-la em um momento de tristeza (SARAMAGO, 2000, p. 87). Com sua pureza e ingenuidade de cão, Achado proporciona alguns dos momentos mais ternos da narrativa, como quando recebe Cipriano ao retornar do Centro (SARAMAGO, 2000, p. 341), por exemplo. Para Achado, as diversas atribuições pelas quais seus donos estão passando lhes são incompreensíveis, porque apenas interessa a ele o que significam enquanto companheiros e seres que precisam de atenção e cuidado.

O Achado não estava ali, lembrara-se de súbito de que não havia na casa ninguém para fazer companhia ao dono velho, sozinho lá na olaria e já às voltas com os segundos trezentos bonecos da primeira entrega de seiscentos, um cão vê estas coisas e fazem-lhe uma confusão enorme, percebe-as mas não consegue compreendê-las, tanto trabalho, tanto esforço, tanto suor, e agora não estou a referir-me à quantidade de dinheiro que se venha a ganhar no negócio, será pouco, será assim-assim, muito não será certamente, é sobretudo por aquilo que Marta disse ainda a pedaço, se não será tudo isto pateticamente inútil (SARAMAGO, 2000, p. 235).

Mais ainda, a presença de Achado é oportunidade para o autor provocar a reflexão sobre o que significa, afinal, ser “humano” e sobre como nossa percepção do mundo pode ser limitada pela ignorância, egoísmo e insensibilidade.

Vou limpar o forno, disse Cipriano Algor quando chegou a casa. As experiências anteriores do cão Achado fizeram-no pensar que o dono dispunha a sentar-se outra vez no banco as meditações, ainda andaria o pobre com o espírito turvo de conflitos, a vida a correr-lhe às avessas, nestas ocasiões é quando os cães fazem mais falta, quando se vêm postar diante de nós com a infalível pergunta nos olhos, Queres ajuda, e sendo certo que, à primeira vista, não parece estar ao alcance de um animal destes dar remédio aos sofrimentos, angústias e mais aflições humanas, bem poderá suceder que a causa esteja no facto de não sermos nós capazes de perceber o que esteja além ou aquém da nossa humanidade, como se as outras aflições no mundo só pudessem lograr uma realidade apreensível desde que medíveis pelos padrões das nossas próprias, ou, para usar palavras mais simples, como se só o humano tivesse existência (SARAMAGO, 2000, p. 178).

Consideramos Achado, assim como outros cães presentes em obras de Saramago – Constante, de *Levantado do Chão*; o cão que carrega o fio azul, em *A Jangada de pedra*; o cão das lágrimas, de *Ensaio sobre a cegueira*, apenas para citar os principais exemplos – o portador de uma lembrança crucial: a de que há muito que aprender sobre ser um humano com os entes com quem compartilhamos o ambiente e a existência.

2.3 - O homem dentro do uniforme

“O cão Achado não gostou de Marçal” (SARAMAGO, 2000, p. 105). Cipriano, perspicaz, compreendeu logo que a razão poderia ser o uniforme de guarda que o genro vestia quando voltava para casa, depois de mais uma dezena de dias de trabalho. O cão não poderia saber quem era aquele homem, nem o que fazia, muito menos o que significava o traje do rapaz. Mas, ao trocar de roupa, as pazes são feitas e o uniforme é confirmado como o culpado pela mordida que o marido de Marta leva no calcanhar. Podemos assim presumir que a hostilidade de Achado contra Marçal se trata de uma metáfora da resistência do mundo representado pela olaria ao mundo representado pelo Centro: o guardião da olaria não gostou do guardião do Centro. Este episódio é contado no sétimo capítulo do romance, em cujas páginas Marçal iniciará “sua caminhada na direção da luz que existe fora da caverna” e nós, leitores, poderemos começar a ver, assim como Achado, o *homem* que existe dentro do uniforme.

Até este momento da obra conhecemos Marçal Gacho como um rapaz que ainda não chegou aos trinta anos, guarda de segunda classe com ambição de tornar-se guarda interno do

Centro, cujas relações com o sogro Cipriano Algor são, embora respeitadas, baseadas em condescendência por parte do mais velho e busca por afirmação por parte do mais novo. Já no primeiro parágrafo do primeiro capítulo, quando somos apresentados às duas personagens, o autor nos aponta a peculiaridade dos sobrenomes de cada um: os significados de Algor e Gacho são também uma metáfora, uma figura de linguagem sobre dois tipos de comportamento possíveis diante da realidade – “algor significa o frio intenso do corpo, prenunciador de febre” e “gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga” (SARAMAGO, 2000, p. 11). Em conversa com Marta, Cipriano deixa implícito que o trabalho no Centro teve, do ponto de vista do oleiro, má influência sobre o comportamento do rapaz.

Eu gosto dele, Gostará, mas não o toma a sério, A quem não consigo tomar a sério é ao guarda em que se tornou o rapaz afável e simpático que conhecia, Agora é um homem afável e simpático, e a profissão de guarda não é um modo de vida menos digno e honesto do que qualquer outro que igualmente o seja, Não como qualquer outro, Onde está a diferença, A diferença é que o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés a cabeça, e suspeito que é guarda até no coração, Pai, por favor, não pode falar assim do marido da sua filha (...) (SARAMAGO, 2000, p. 50).

Ser “todo ele guarda” é consequência de, como nos aponta o autor, Marçal “andar com os olhos bem abertos e ter os ouvidos afinados logo desde o dia em que começou a trabalhar no Centro” e “aprender, em pouco tempo, quando e como era mais conveniente falar, ou calar, ou fazer de conta”. A própria esposa percebia o comportamento do marido e, “se levássemos tão longe a insistência, acabasse por confessar que às vezes ele lhe parece demasiado prudente, para não dizer calculador” (SARAMAGO, 2000, p. 40). O momento crucial para a mudança que se percebe em Marçal vislumbra-se no mesmo capítulo sétimo, quando Cipriano expõe a própria vulnerabilidade, tornando possível que o genro compreendesse a extensão e o significado da angústia existencial do sogro. O rapaz segura a mão de Cipriano por alguns momentos, em um gesto de empatia que marcará o início de um cada vez maior entendimento entre ambos e que terá como consequência ainda a mudança na maneira como Marçal enxerga o Centro. O trecho também mostra mais uma razão pela antipatia que Cipriano nutria pelo rapaz:

O oleiro não respondeu logo, arrependia-se de ter cedido outra vez ao estúpido e gratuito apetite de acirrar o genro, Por que faço eu isto, perguntou-se a si mesmo, como se não estivesse farto de conhecer a resposta, este homem, este Marçal Gacho queria levar-lhe a filha, na verdade levava-lhe já ao casar com ela, levava-lhe sem remédio nem retorno, Ainda que, cansado de dizer não, eu acabe por ir viver no Centro com eles, pensou. Depois, falando lentamente, como se tivesse de arrastar

atrás de si cada palavra, disse, Desculpa-me, não queria ofender-te, não queria ser desagradável contigo, às vezes não o posso evitar, parece mais forte do que eu, e não vale a pena que me perguntes porquê, não te responderia, ou dir-te-ias mentiras, mas há razões, se as procurarmos encontramos-las sempre, razões para explicar qualquer coisa nunca faltaram, mesmo não sendo as certas, são os tempos que mudam, são os velhos que em cada hora envelhecem um dia, é o trabalho que deixou de ser o que havia sido, e nós que só podemos ser o que fomos, de repente percebemos que não somos mais necessários no mundo, se é que alguma vez o tínhamos sido antes, mas acreditar que o éramos parecia bastante, parecia suficiente, e era de certa maneira eterno pelo tempo que a vida durasse, que é isso a eternidade, nada mais do que isso. Marçal não falou, apenas pôs a mão esquerda sobre a mão direita do sogro, que segurava o volante. Cipriano Algor engoliu em seco, olhou a mão que, branda, mas firme, parecia querer proteger a sua (...) (SARAMAGO, 2000, pp. 106-107).

É exatamente depois desta situação o momento em que Marçal tem sua primeira pequena compreensão sobre o Centro, da qual falamos anteriormente. É também depois deste momento, quando os dois homens chegam à casa da olaria, que Achado ataca Marçal e tira dele uma confissão que também será importante para seu desenvolvimento dentro da família. Quando Marta explica que o cão pode tê-lo atacado porque não o conhece, Marçal exclama “A mim não me conhecem nem os cães”, o que deixa clara sua profunda e escondida sensação de que não está inteiramente integrado na família Algor. Marta conversará com o marido sobre essa mágoa, em um diálogo tocante, no qual ela mesma admite que, mesmo o amando, se esquece de que ele é “uma pessoa concreta, completa no ser que é” (SARAMAGO, 2000, p. 115) e que é preciso fazer de tudo para compreendê-lo em sua essência.

Quando disseste que a ti nem os cães te conhecem, o que estavas era a dizer a tua mulher que ela, não só não te conhece, como nada tem feito para te conhecer, enfim digamos quase nada, Não é verdade, tu conheces-me, ninguém me conhece melhor do que tu, Só o suficiente para ter compreendido o sentido das tuas palavras, mas nisso não fui mais inteligente que o meu pai, que as compreendeu logo como eu, De nós dois, a pessoa adulta és tu, eu ainda não passo de uma criança, Talvez tenhas razão, pelo menos estás a dar-me razão a mim, esta maravilhosa adulta que sou, esta sensatíssima mulher de Marçal Gacho, não foram capazes de perceber, quando deveriam, o que representa uma pessoa que vai ter a simplicidade e a honestidade de dizer de si mesmo que é uma criança, Não serei sempre assim, Não serás assim sempre, por isso, enquanto é tempo, terei de fazer de tudo quanto estiver ao meu alcance para te compreender como és, e provavelmente chegar à conclusão de que, em ti, ser criança é, afinal de contas, uma forma diferente de ser adulto, Por este andar deixarei de saber quem sou, Cipriano Algor dir-te-ia que essa é uma daquelas coisas que nos acontecem muitas vezes na vida, Creio que começo a entender-me com o teu pai, Não imaginas, imaginas sim, quanto isso me torna feliz (SARAMAGO, 2000, pp. 115-116).

Durante essa mesma troca de confidências, Marçal conta que, em visita aos próprios pais, estes evidenciaram grande interesse em ir morar no Centro, quando da promoção do filho a guarda interno. O rapaz se mostra contrariado com essa vontade e explica para Marta que não deseja viver com os pais, porque nunca se entenderam mutuamente. A falta de

aproximação de Marçal com sua família revela, na verdade, a falta de identificação com o que significa ser um Gacho, no sentido implicado por Saramago logo no início de sua obra. A cicatriz na mão esquerda do guarda interno, causada pelo fogo do forno da olaria na ocasião em que o então jovem namorado de Marta quis impressionar o sogro, é uma marca também da forte conexão que Marçal sente com os Algores, como apontou Sandra Ferreira: “o genro, porém, Gacho de nascença, convivendo com os Algores, acaba tomado pela febre de vida dos mesmos e, graças a isso, reorienta suas opções, revelando que o fogo da olaria marcou, mais do que sua mão esquerda, seu ser inteiro” (FERREIRA, 2015, p. 178).

A partir do sétimo capítulo percebemos uma maior compreensão e colaboração entre Marçal e Cipriano. O genro passa a chamar o sogro de “pai” e se manifesta prestativo e atencioso com o duro trabalho de produção dos bonecos. Quando Cipriano precisa recolher do Centro os produtos que lá estavam armazenados e encontra um lugar para descartar com dignidade o produto do seu trabalho, o autor-narrador classifica toda a ação e, principalmente, o cuidado do oleiro com os objetos como “ridículos”, mas ressalta que, para Marçal, nem os objetos são entulhos, nem a ação é burlesca e indigna (SARAMAGO, 2000, p. 164), o que expressa o fortalecimento do entendimento do rapaz sobre o significado do trabalho para o sogro. Marçal também ajuda Cipriano na retirada final das louças armazenadas no Centro, quando sugere não apenas o aluguel de um veículo maior, mas também se prontifica a ser ajudante na tarefa, mesmo no dia de folga. O oleiro retribui as ações de Marçal com demonstrações de cumplicidade e confiança, como quando revela apenas para o genro, pedindo a este que guardasse segredo da própria esposa, sobre o inquérito feito pelo Centro acerca dos bonecos. Acompanhando toda a angústia causada pela perda de trabalho, Marçal compreende com mais clareza a realidade sufocante em que vive. Conversando com Marta sobre Cipriano, ele sopesa o legado da empatia:

Há que ter paciência, não é necessária uma excepcional agudeza de visão para perceber que o teu pai está a ver-se a si mesmo como se vivesse numa ilha que se vai tornando mais pequena em cada dia que passa, um pedaço, outro pedaço, (...) Creio que tens razão, Não sei se tenho razão, o que tento é pôr-me no seu lugar (...) Existirá outra solução, perguntou Marta, desistes de ser guarda e vens trabalhar na olaria conosco, a fazer louça que ninguém quer, ou bonecos que ninguém vai querer por muito tempo, Tal como estão as coisas, para mim também só existe uma solução, ser guarda residente do Centro, Tens o que querias ter, Quando achava que era isso o que queria, E agora, Nos últimos tempos aprendi com teu pai algo do que me faltava conhecer, talvez não te tenhas apercebido, mas é meu dever avisar-te de que o homem com quem estás casada é muito mais velho do que parece, Não me dás nenhuma novidade, tive o privilégio de assistir ao envelhecimento, disse Marta, sorrindo (SARAMAGO, 2000, pp. 267-268).

Tudo isso leva a crer que, quando chega sua vez de guardar a caverna, descoberta sob o Centro e mantida sob sigilo, Marçal já está preparado para saber o que é e o que significa aquele lugar. O guarda residente Marçal Gacho também não apenas permite que o sogro entre no local proibido, como o ajuda a vê-lo melhor e o incentiva a desafogar as intensas emoções provocadas pela experiência. Quando Cipriano está indo embora, o genro o agradece por ter vindo, e o oleiro, quando contar tudo a Marta, ainda dirá “tens ali um grande homem, que to digo eu” (SARAMAGO, 2000, p. 334). A experiência transformadora de Marçal – que de rapaz ambicioso, mesquinho e interesseiro passa a ser, de coração, também alguém com a febre de inconformismo e indignação com o *status quo* aterrorizante do mundo em que vivem – é possível graças à compreensão do outro e do modo como a realidade pode afetar aqueles que nos cercam. O desabafo de Cipriano foi o início de um processo de compreensão que culminou com o desligamento do rapaz do Centro:

Marçal disse, Já não sou empregado do Centro, pedi a demissão de guarda, (...) E o Centro, como reagiram eles, Quem não se ajusta não serve, e eu tinha deixado de ajustar-me, as duas últimas frases já foram ditas depois do jantar, E quando sentiste que tinha deixado de ajustar-te, perguntou Cipriano Algor, A gruta foi a última gota, como também o foi para si, E para esses teus colegas, Sim, também para eles (SARAMAGO, 2000, pp. 346-347).

O processo de transformação qualitativa de Marçal de um “uniforme” rejeitado por Achado em um homem que se desliga voluntariamente do Centro pode ser considerado completo, visto que é ele quem, na derradeira cena do romance, destaca a última frase que leu na fachada do assombroso lugar – BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO A CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ SUA ENTRADA (SARAMAGO, 2000, p. 350) – indicando a perfeita compreensão da ironia presente em tal anúncio, que pressupõe arrojado faturamento com tão inusitado local de visitação.

Assim como torna explícito o papel fundamental das relações sociais de amor e afeto para a integridade humana, o romance de Saramago também deixa clara a importância do trabalho como elemento de identificação do homem consigo mesmo, com a sociedade e com o meio social que o cerca. *A Caverna* nos oferece a possibilidade de retomar as reflexões de Marx e Lukács sobre o trabalho como elemento constituinte do homem, uma vez que é por tal intermédio que o homem se diferencia dos animais, e também sobre a arte como forma de reconhecimento do homem como ser que tem o poder de mudar a realidade, mediante atuação transformadora sobre o *locus* de ação. É sobre tais indagações que trataremos no capítulo seguinte.

Capítulo 3 - Trabalho, arte e história: a redenção do humano num mundo de contradições

Chega uma altura da vida em que deveria bastar ser ainda capaz de levar às costas o próprio corpo, disse Cipriano Algor, A frase é bonita, sim senhor, mas o que eu gostaria era que me dissesse de que vai viver, Olhai os lírios do campo, que não fiam nem tecem, Também é bonita essa frase, por isso é que eles nunca conseguiram passar de lírios, És uma céptica raivosa, uma repugnante cínica, Pai, por favor, estou a falar a sério (...).

José Saramago

A importância do trabalho na vida de Cipriano Algor é inquestionável. O processo de perda da utilidade de sua atividade profissional provoca no oleiro e em sua família sentimentos e reflexões sobre o estar no mundo, sobre a identificação entre um homem e seu trabalho e o que isso significa para a construção, ou destruição, de seu papel na sociedade. No capítulo anterior argumentamos que Saramago apresenta as relações sociais e o amor em suas diversas formas como uma das maneiras pelas quais o homem constrói sua humanidade, como resistência à ameaça de desumanização imposta pela perda dos interesses dos consumidores nos produtos de Cipriano Algor, que tem como consequência o rompimento do contrato entre o Centro e a olaria. O potencial de desumanização da decisão do Centro é possível exatamente porque o trabalho é a outra faceta pela qual Cipriano se compreende enquanto homem e parte constituinte e necessária de um todo maior do que ele mesmo. Ainda que sua família e o amor em suas diversas formas sejam sua principal razão de viver, não são suficientes para que o oleiro sinta-se íntegro como ente individual e social.

Mesmo que tu e Marçal tenham de mudar-se para o Centro antes, eu ficarei até terminar o trabalho que me encomendaram, depois lá irei ter convosco, como prometi, É uma loucura, pai, Loucura, inconsequência, insensatez, fraca opinião tens de mim, É loucura querer fazer sozinho um trabalho destes, diga-me como imagina que me vou sentir sabendo o que se está a passar aqui, E como imaginas tu que me sentiria eu se largasse o trabalho em meio, não compreendes que nesta altura da vida não tenho muitas coisas mais a que me agarrar, Tem-me a mim, vai ter o seu neto, Desculpa-me, mas não basta (...) (SARAMAGO, 2000, pp. 204-205).

Ao acompanhar a angústia e a tristeza do oleiro, ao longo da narrativa, temos a dimensão da centralidade do trabalho em sua vida, na maneira como ele se vê e se posiciona no mundo. No universo ficcional de Saramago – em que o Centro, sempre em expansão, não poupa da mercantilização nem mesmo a caverna de Platão, e em que os Algores se veem impelidos a deixar para trás a casa e o ofício tradicional da família – está claro o entendimento do autor de que falta um papel específico na atualidade para o trabalho que garanta ao homem

o sentimento de completude e integridade. Quando Marçal Gacho deixa de “adequar-se” a seu trabalho como guarda interno do Centro, igualmente para ele é necessário ir em busca de outras possibilidades.

O trabalho é o eixo da narrativa que articula todos os demais elementos da história de Saramago. Uma ferramenta importante para aprofundar a análise de *A Caverna* é a formulação lukácsiana, baseada em Marx, sobre a fundamentação ontológica da ação humana sobre a natureza – ou seja, do trabalho, ou das objetivações humanas. Entre os diversos assuntos tratados na obra *Para uma ontologia do Ser Social II* (2015), Lukács desenvolve o pensamento marxiano sobre trabalho, objetivação, valor e alienação, para demonstrar que o mundo dos homens só é possível por causa do trabalho, o que deixa claro que as ações humanas sobre a natureza e as reações às consequências dessas ações são as responsáveis pela conformação da realidade humana ao longo da história. A partir da reflexão sobre o trabalho, Lukács considerou também a arte, uma das formas de objetivação humana com características e funções sociais próprias. Essa base teórica permite perceber, na obra saramaguiana, que a produção de bonecos decorativos, solução imaginada por Marta para tentar garantir a sobrevivência da família, refere-se não apenas ao papel do trabalho, mas também à arte na vida humana.

A filha de Cipriano Algor tem a ideia de produzir os bonecos no final do quarto capítulo. A partir do capítulo seguinte até o 18º - ou seja, na maior parte do livro, que está dividido em 21 partes – está detalhado todo o processo de produção dos bonecos, desde a concepção mais básica até a entrega de parte da encomenda para o Centro, a recepção dos consumidores e a rejeição final dos produtos da olaria. Saramago criou sua ficção sobre a luta de oleiros no amplamente industrializado final do século XX baseado na desproporção descomunal entre o poder dos trabalhadores e o poder dos gestores que controlam o mercado. Tal contexto é bastante semelhante àquele que, ainda no século XIX, moveu Marx a formular sua teoria sobre o trabalho e para que, sobre esta, Lukács aprofundasse a discussão acerca da centralidade do trabalho para o processo de humanização do homem e estendesse seu pensamento teórico-crítico para a produção artística.

Temos, na obra de Saramago, a representação de dois tipos de trabalho: aquele exercido por Cipriano Algor e sua filha, que transformam o barro em utensílios de uso cotidiano e, depois, em bonecos decorativos; e também o trabalho assalariado exercido por Marçal Gacho, guarda do Centro, parte de uma grande e hierarquizada estrutura corporativa, que igualmente inclui os anônimos chefes e subchefes do departamento de compras. Ao acompanhar a rotina de transformação do barro em objetos de uso ou de decoração, a

narrativa de Saramago nos permite enxergar a importância do trabalho para a compreensão do papel do homem na história e levanta a questão sobre a possibilidade, ou não, da permanência em nossa sociedade de consumo (Bauman, 1999) das atividades que permitem ao homem exercer plenamente suas capacidades criativas e sociais, isto é, daquelas que possibilitem ao homem buscar sua autoconsciência, como veremos nas páginas seguintes. O que percebemos na obra é que são a necessidade de sobrevivência e a vontade de superar adversidades circunstanciais os principais motores das decisões tomadas pelas personagens de *A Caverna*, como desdobramentos das contradições que acompanham o progresso industrial e tecnológico. Ao refletir sobre o fenômeno da reificação⁸ em *História e consciência de classe* (1974), Lukács argumenta que a racionalização do processo de trabalho, que implica a divisão social do trabalho, “deve acabar com a produção orgânica de produtos completos baseada na amálgama tradicional de experiências concretas do trabalho” e, dessa maneira, “o produto que forma uma unidade como objeto do processo de trabalho desaparece”. Assim, “esta fragmentação do objeto da produção é também necessariamente a fragmentação do seu sujeito” (LUKÁCS, 1974, p. 103).

Em seus estudos sobre trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo, Sérgio Lessa (2007) contradiz a hipótese levantada ao longo do século XX por teóricos como Habermas, Kurtz, Cocco e DeMasi, que teriam erroneamente identificado as categorias marxianas de *trabalho* e *trabalho abstrato* (que mencionaremos mais adiante), tomando-os como uma coisa só e afirmando que “o trabalho teria deixado, sob o capitalismo, de ser a categoria fundante do mundo dos homens” (LESSA, 2007, p. 341). De acordo com Lessa, essas teorizações

partem da aparência ilusória de que, sob o capital, a riqueza da sociedade tem uma outra fonte primária que não a transformação da natureza pelo trabalho. De modo diferente, todos eles [os teóricos] terminam por identificar trabalho e trabalho abstrato e, assim, confundem produção de mais-valia com a produção do “conteúdo material da riqueza social”. Terminam, por essa via, identificando a reprodução do capital com a reprodução da totalidade social. E, ao fazerem, perdem o decisivo para a consideração do capital: o fato de que o capital é uma relação social tão desumana, tão alienada, que entre ele e a humanidade pode haver tudo, menos uma identidade. Hoje, pelo contrário, temos exatamente o oposto: a reprodução do capital é a mais séria ameaça à humanidade (LESSA, 2007, p. 341).

⁸ Nas palavras de Lukács: “Muitas vezes já se realçou a essência da estrutura mercantil, que assenta no fato de uma ligação, uma relação entre pessoas, tomar o caráter de uma coisa, e ser, por isso, de uma ‘objetividade ilusória’ que, pelo seu sistema de leis próprio, aparentemente rigoroso, inteiramente fechado e racional, dissimula todo e qualquer traço da sua essência fundamental: a relação entre os homens” (LUKÁCS, 1974, p. 97).

O estudioso brasileiro argumenta que essa identificação errônea entre a reprodução do capital e a totalidade social ocorre em um contexto em que

As formas contemporâneas do trabalho, desde o trabalho informal até o trabalho que opera tecnologias de ponta, são expressões das necessidades da produção de mais-valia nesse momento em que predomina a produção destrutiva peculiar à crise estrutural do capitalismo. (...) O retorno de uma parcela das trabalhadoras expulsas do trabalho ao trabalho doméstico, a permanência por um período mais prolongado dos jovens nas casas dos pais e nos estudos universitários, o agravamento das tensões sociais, (...) a enorme fragmentação dos assalariados, submetidos a regimes de contratação cada vez mais heterogêneos (...) – todos esses fenômenos, com todas as suas implicações sociais, políticas, ideológicas e até mesmo como eles interferem no processo de individuação, podem ter suas causas traçadas até a crise dos fundamentos materiais do modo de produção capitalista (LESSA, 2007, pp. 341-342).

Estaria Saramago, em seu romance, refletindo a aparência ilusória de um mundo em que o trabalho, a ação consciente do homem sobre a realidade objetiva, não é mais possível? Teria o autor português percebido apenas, como os teóricos citados por Lessa, as consequências das contradições capitalistas e não os seus reais sentidos? Ou o reflexo da realidade figurado por Saramago torna essas contradições mais evidentes, denunciando tanto a desproporcionalidade de forças entre duas formas antagônicas de estar no mundo quanto à possibilidade de resistência a um sistema desumanizador? Quando partem rumo ao desconhecido, Cipriano deixa a olaria e Marçal deixa o Centro, em um movimento simbólico de abandono de duas configurações possíveis de trabalho que já não oferecem futuro satisfatório. Trata-se da indicação de que é preciso partir para novas possibilidades, ainda que não se saibam quais. O futuro ainda está para ser construído e a história está em movimento, a transformação da realidade é a única possibilidade de continuação. Não há no romance, por outro lado, a busca por uma utopia, uma vez que Saramago sabia que “o mundo que os espera é um mundo que é, de outra maneira e noutros lugares, o mesmo de onde eles pretendem sair agora. Portanto, ao sair do Centro, provavelmente vão encontrar outros centros (...)” (SILVA, 2009, p. 318), mas o término do livro, que indica o recomeço para a família Algor, certamente instiga a interpretação da necessidade de mudança, da transformação da ordem vigente, sem oferecer qualquer mapa ou receita.

Nesse aspecto, Saramago pratica a hipótese de Engels de que “o poeta não é obrigado a dar já pronta ao leitor a solução histórica futura dos conflitos sociais que escreve” (ENGELS *apud* KONDER, 2013, p. 41). Para a estética marxista de Lukács, a arte não tem utilidade prática *stricto sensu*, mas contém, sim, o poder de descortinar para o homem as causas do sofrimento da própria humanidade – a capacidade de modificar a realidade por meio da

intenção que resulta em ação – e fazer com que o receptor da obra compreenda seu pertencimento ao gênero humano. Para o filósofo húngaro, são as obras de arte verdadeiramente *realistas*, como já afirmamos anteriormente, aquelas capazes de cumprir essa função social da arte e, na atualidade, capazes de ir além do fetichismo construído pela ideologia burguesa que sustenta o capitalismo renitente e impede que os homens tenham o real reconhecimento de seu papel transformador da história. O oleiro Cipriano Algor sempre encontrou o significado de sua vida atrelado ao trabalho que exercia, herdado das gerações anteriores: moldar o barro para necessidades humanas. Quando essa ação perde o sentido, Cipriano volta-se para outro tipo de modelagem e, nesse processo, abre a possibilidade para a reflexão de outras dimensões da existência e do próprio valor do trabalho e da arte.

3.1 - Trabalho e arte: caminhos para compreensão do homem

Em *O Capital*, Marx afirma que o trabalho é “uma condição de existência do homem, independente de todas as formas de sociedade, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana” (1996, p. 172). O filósofo alemão explica que essa mediação é realizada pela ação física do homem sobre a matéria natural, a fim de se apropriar dela para uma forma útil para a vida mesma e, “ao atuar, por meio desse movimento sobre a natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio” (MARX, 1996, p. 297). Ao dominar a natureza para atingir seus próprios objetivos, o homem diferencia-se dos outros animais, que agem sobre ela somente de acordo com os instintos. Ele apresenta o exemplo das abelhas e dos engenheiros: enquanto os insetos constroem suas colmeias a partir de seus instintos, da mesma maneira há milhares de anos, um engenheiro idealiza suas construções antes, planeja o modo de trabalho e materializa seu objetivo, sempre utilizando os conhecimentos adquiridos no processo para melhorar as próprias obras (MARX, 1996, p. 298). O homem “utiliza as propriedades mecânicas, físicas, químicas das coisas para fazê-las atuar como meios de poder sobre outras coisas, conforme o seu objetivo” (MARX, 1996, p. 298). Esse processo de aprendizado tornou possível que passássemos, em um longo processo, de homens das cavernas a exploradores espaciais. No entanto, o filósofo alemão aponta que, a partir da Revolução Industrial (1760-1840) e, principalmente, com a divisão capitalista do trabalho, a capacidade humana passou a ser um mero instrumento para a produção de mais-valia para os donos dos meios de produção. O advento das máquinas tirou da maior parte dos homens a

necessidade de transformação direta da natureza e os transformou em operadores de botões e manivelas, sem contato ou controle direto de todo o processo de fabricação, venda, distribuição das mercadorias: o produto do trabalho passou a ser estranhado ao homem, que se tornou, ele mesmo, uma mercadoria, ao precisar vender para os donos dos meios de produção a sua própria capacidade física ou intelectual. De acordo com Lessa (2012), Marx chamou de *trabalho* o metabolismo homem-natureza, fundante do ser social, e de *trabalho abstrato* aquele em que o homem vende, como uma mercadoria, sua força de trabalho, forma de trabalho surgida e intensificada no capitalismo, e intrinsecamente relacionada com os processos de fetichismo e alienação promovidos por este modelo econômico explorador. Este, por sua vez, pode ser *trabalho abstrato produtivo*, ou seja, que produz mais-valia⁹, ou *improdutivo*, que não a produz, como a atividade de professores, cantores, pintores ou guardas de centros comerciais, por exemplo. Esta síntese é importante para entender as bases sobre as quais Lukács aprofundou os estudos sobre o papel do trabalho e para a compreensão da ontologia do ser social e dos complexos sociais que se seguiram, como a ciência e a arte, pelo poder de questionamento e de transformação da ordem vigente.

Por meio do trabalho, o homem supera as barreiras naturais e domina a natureza *de acordo com seus objetivos*. Para Lukács, aí está a chave para a compreensão do ser humano como ser social: a busca do objetivo, da finalidade. O estudo das finalidades – a teleologia – já foi realizado por Aristóteles e Hegel, citados por Lukács em seu estudo sobre a ontologia do ser social¹⁰. Nesse estudo, o filósofo húngaro define o trabalho como “pôr teleológico” e como categoria fundante do ser social. Ele aponta como outras categorias fundamentais a linguagem, a cooperação e a divisão do trabalho. No processo de desenvolvimento do ser social, a evolução conjunta dessas categorias teve como consequência o surgimento de complexos sociais como a ciência e a arte, imprescindíveis para o progresso da humanidade.

A ciência, demonstrou Lukács, surgiu muito antes da arte, pois a investigação sobre as potencialidades da natureza era fundamental para a própria sobrevivência do homem. Na medida em que este supera sucessivas barreiras naturais e conquista a possibilidade de relativo ócio, principalmente graças à divisão do trabalho e ao desenvolvimento de ferramentas e técnicas, possível com o conhecimento da natureza, outras dimensões do ser

⁹ Mais-valia, de acordo com o *Dicionário do Pensamento Marxista*, organizado por Bottomore (1988), é “a forma específica que assume a exploração sob o capitalismo, a *diferentia specifica* do modo de produção capitalista, em que o excedente toma a forma de lucro e a exploração resulta do fato da classe trabalhadora produzir um produto líquido que pode ser vendido por mais do que ela recebe como salário. (...) A mais-valia é (...) o valor produzido pelo trabalhador que é apropriado pelo capitalista sem que um equivalente seja dado em troca. Não há, aqui, uma troca injusta, mas o capitalista se apropria dos resultados do trabalho excedente não pago” (1988, p. 227, grifo do autor).

¹⁰ LUKÁCS, 2015, Capítulo I – O trabalho, Subcapítulo 1.O trabalho como pôr teleológico, Edição Kindle.

social começaram a surgir, como a da magia e a da religião – e, com elas, a dimensão estética. No primeiro volume da *Estética* (1966a), Lukács aponta detalhadamente de que maneira o nascimento do uso *social* dos elementos estruturais do estético, que fazem parte do mundo natural – como o ritmo, a proporcionalidade e a ornamentação –, está diretamente relacionado ao trabalho humano. A cadência do som no uso de um machado, o uso consciente das proporções na fabricação de utensílios, a utilização de ornamentos com finalidades práticas são alguns exemplos de um processo a partir do qual o homem passa a ter autoconsciência a respeito de si mesmo e do mundo a sua volta (LUKÁCS, 1966a, p. 272-273), pois começa a utilizar esses elementos com a única finalidade de proporcionar sentimentos satisfatórios e prazerosos diante das atividades que exerce. Para Ranieri Carli:

A consecução de uma justa proporção de efeito evocativo dá ao homem a certeza de seu domínio sobre suas habilidades e sobre a natureza realizada em seu trabalho; ainda que fosse indissociável da concepção mágica do mundo, este é um momento primordial no desprendimento da autoconsciência: *o homem transforma os objetos naturais, impondo-lhes proporção e simetria de maneira que evoquem sentimentos satisfatórios, prazerosos frente à sua própria criação*. Trata-se de um controle tanto sobre a objetividade a ser trabalhada quanto sobre a subjetividade “doadora de sentido” (CARLI, 2012, p. 57, grifo do autor).

Carli aponta que “todavia, o crucial para o entendimento da estética de Lukács é que a transformação desses elementos em componentes da criação artística não seria possível sem o *revestimento mágico*” e que “efetivamente, o comportamento estético possui sua gênese histórica no comportamento mágico” (CARLI, 2012, p. 62). Ele explica que o aspecto evocativo antropomorfizador – ou seja, os aspectos que promovem a autoconsciência do homem acerca de sua humanidade – dos objetos portadores de ritmo, proporção, simetria e ornamentação apenas se tornou possível por causa da relação com a magia existente na concepção de mundo do comunismo primitivo. Isso porque, no comportamento ritual mágico, o fluxo normal da vida cotidiana é suspenso, conteúdo e forma se unem nos símbolos utilizados, e nele podemos observar a tipificação dos homens. Essas características dos rituais determinarão, no futuro, a peculiaridade do comportamento estético. Dessa forma, “a magia cumpre o seu papel na criação das categorias centrais do estético: a representação mimética do real, a evocação antropomorfizadora, a suspensão do cotidiano, a tipicidade particular, a imbricação de forma e conteúdo, etc.” (CARLI, 2012, pp. 75-76).

O processo de autonomização da dimensão estética, ou seja, da sua separação da magia e da religião, acontece em um longo e contraditório processo histórico, em uma

evolução na qual a produção de um objeto com dimensões estéticas – seja visual, sonora, tátil, etc. – não tem mais uma finalidade apenas prática. De acordo com Miguel Vedda,

Lukács assinala que um momento decisivo no processo de constituição e autonomia da esfera estética é aquele em que o homem começa a se interessar pelas imagens plasmadas como tais, e a encontrar complacência no seu caráter fictício, sem vinculá-las imediatamente com um “original” externo à obra, ou com as necessidades diretas da vida cotidiana. Isso permite esclarecer um mal-entendido frequente em relação à estética lukácsiana: para o filósofo húngaro, a literatura e a arte não têm a obrigação de reproduzir imediata, “fotograficamente”, um referente externo; a arte precisa renunciar a qualquer imitação imediata e conformar um mundo próprio, autônomo e divergente do empírico. Em outras palavras, na práxis estética manifestam-se tanto a elaboração de materiais extraídos – inevitavelmente – do mundo objetivo, quanto a constituição de uma obra que obedece a uma legalidade própria (VEDDA, 2014, p. 274).

O trabalho é fundamental para a conformação de um mundo habitável, no qual a natureza é manipulada e articulada para atender às necessidades dos homens. Para Lukács, a arte é interpretação e representação desse mundo pelo artista, que deve configurar não uma simples cópia do que vê, mas reelaborar a realidade, de sorte que no mundo da obra estejam visíveis e condensadas as conexões entre pessoas e situações que estão diluídas na vida cotidiana. A arte tem o potencial de revelar a essência do mundo dos homens. Por isso, como mencionamos no capítulo anterior, Lukács rejeita as manifestações artísticas que aludem à transcendência, que fazem referência a algo que está além da materialidade do mundo. Trata-se de um ponto de vista não apenas estético do filósofo húngaro, mas também de um posicionamento político, uma vez que uma das premissas do materialismo marxista é a de que o homem é o senhor de seu próprio destino.

Tal orientação metodológica marxista tem como consequência a atribuição de um papel extraordinariamente importante, no desenvolvimento histórico, à energia criadora e à atividade do sujeito. A ideia central do marxismo, no que se refere à evolução histórica, é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal por meio do seu próprio trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, graus de desenvolvimento etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. Este modo de conceber a evolução histórica está presente em toda a visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista (LUKÁCS, 2011a, pp. 90-91).

Com tudo isso em mente, é interessante refletir sobre de que maneira em *A Caverna* a arte, além do trabalho, contribuem para a percepção do que significa ser humano, no sentido de ser social de Lukács. Já vimos como Marçal se despoja de seu uniforme e deixa de ser um “guarda até no coração” para se perceber mais do que um ambicioso e mesquinho guarda

interno, e vimos também como a humanidade de Cipriano Algor vai além de seu ofício tradicional. Mas ainda há muito “barro” a revolver sobre o tema. Quando o oleiro passa a se dedicar à modelagem de bonecos, a nova atividade exige dele não apenas a intenção de atingir um objetivo, mas também o resgate de sensibilidade e de conhecimentos próprios do ramo, esquecidos no tempo contemporâneo. Trata-se de uma ação com fins econômicos, sim, e tem a função de produzir objetos decorativos, mas a fabricação dos bonecos é a responsável por provocar em Cipriano Algor novos estados de alma e transformadores pontos de vista sobre o real, além de proporcionar, como veremos, reflexões sobre a representação do homem e sobre as contradições impostas pelo progresso, como apontado por Marx e retomado por Saramago.

3.2 - O homem se faz com tudo o que já fez

Ao concordarem em produzir bonecos para tentar manter a olaria em funcionamento, Marta e Cipriano Algor poderiam simplesmente fazer representações de homem e mulher, o que atenderia suficientemente bem ao critério de levar sempre em conta “a facilidade do trabalho e o gosto presumível das pessoas” (SARAMAGO, 2000, p. 77). Mas os dois oleiros foram em busca de algo particular, talvez por uma necessidade de expressar a variedade humana que existe na realidade cotidiana. Foram em busca de tipos humanos e, para isso, recorreram a uma velha enciclopédia comprada pelo pai de Cipriano.

Teremos de fixar-nos em meia dúzia de tipos, ou ainda menos, para que não se nos complique demasiado o trabalho, calcular quantos bonecos poderemos fazer por dia, e isso depende de como os concebermos, se modelamos o barro como quem esculpe diretamente na massa ou *se fazemos figuras iguais de homem ou de mulher e depois as vestimos consoante as profissões*, refiro-me, claro está, a bonecos de pé, em minha opinião devem ser todos assim, são mais fáceis de trabalhar, *A que chamas tu vestir, Vestir é vestir mesmo, é colar ao corpo da figura despida as vestimentas e os acessórios que a caracterizam e lhe dão individualidade*, julgo que duas pessoas a trabalhar por este processo se desenvolverão mais rapidamente, depois só há que ter cuidado com a pintura, não pode haver esborratadelas, Estou a ver que pensaste muito, disse Cipriano Algor, Nem por isso, o que pensei foi depressa, E bem, Não me faça corar, E muito, mesmo que digas que não, Repare como já estou corada, Felizmente para mim, és capaz de pensar depressa, de pensar muito e de pensar bem, tudo ao mesmo tempo, Olhos de pai, amores de pai, erros de pai, E que figuras crês tu que devemos fazer, *Não demasiado antigas, há muitas profissões que desapareceram, hoje ninguém sabe para que serviam aquelas pessoas, que utilidade tinham*, e julgo que também não devem ser figuras das de agora, para isso lá estão os bonecos de plástico, com os seus heróis, os seus rambos, os seus astronautas, os seus mutantes, os seus monstros, os seus superpolicias e superbandidos, e as suas armas, sobretudo as armas, Estou a pensar, de longe em longe também consigo espremer algumas ideias, embora não tão boas como as tuas, Deixe-se de modéstias fingidas, não lhe ficam bem, Estava a pensar em passar uma vista de olhos pelos livros ilustrados que aí temos, por exemplo, aquela enciclopédia velha comprada pelo teu avô, se encontrarmos lá modelos que sirvam diretamente para os bonecos teremos ao mesmo tempo resolvida a questão dos desenhos que terei de levar, o chefe do

departamento não perceberá se copiámos, e mesmo que percebesse não lhe daria importância (SARAMAGO, 2000, pp. 72-73, grifos meus).

Podemos perceber que a intenção de Marta será diferenciar esses tipos pela profissão, pela atividade que exercem homens e mulheres que, de outra maneira, seriam bonecos genéricos – como os fará Cipriano quando iniciar a nova fase de labuta e sobre os quais falaremos mais adiante. Segundo Marta, são as vestimentas que darão individualidade a cada tipo, e é preciso pensar no reconhecimento da *utilidade* das pessoas: nem atividades tão antigas, que não existam mais, nem tão recentes que já não estejam representadas ou são reconhecidas de acordo com as técnicas e modos atuais. Pai e filha buscam inspiração na Enciclopédia, suporte com o qual o autor-narrador enumera, em sua maioria, diversos tipos de *profissionais*: de um acadêmico a um espadachim, de um marinheiro a um bispo mitrado, de um gladiador a um aviador, entre os quais inclui ainda outras categorias de seres, figuras mitológicas como um esqueleto de gadanha, um atlante, Vênus e Apolo, por exemplo (SARAMAGO, 2000, pp. 74-75).

Assim como o uniforme simbolizou em Marçal a influência exercida por sua ocupação no Centro, e assim como ser oleiro é parte importante da existência de Cipriano Algor, quando Saramago escolhe iniciar o processo de escolha dos bonecos a partir das atividades que poderiam exercer, o autor-narrador dá, conscientemente ou não, a dimensão da importância do trabalho para a humanidade. Os bonecos são representações humanas que, para os dois oleiros, têm sua individualidade afirmada não por características físicas como altura ou cor da pele, mas pelo papel que exercem na sociedade. A narração de Saramago sobre a produção dos bonecos é um exercício exaustivo de metalinguagem, uma vez que o fazer artístico do aludido escritor torna possível a reflexão sobre o trabalho dos oleiros, e ambas as representações nos permitem perceber a importância do trabalho – e a arte como um tipo de trabalho, uma objetivação humana – para a constituição de uma humanidade consciente do poder transformador de suas ações consequentes.

E essa relevância é construída ao longo da História, mesmo que ainda haja quem ignore esse fato. É interessante apontar que o autor comenta em seguida, com irônica acidez, que “a enciclopédia comprada pelo pai de Cipriano Algor é tão magnífica e inútil quanto um verso de que não conseguimos nos lembrar” e por exibir “com uma espécie de maníaca fixidez uma paisagem que, assim condenada a ser só, para todo o sempre, aquilo que tenha sido, se irá tornando mesmo mais velha, mais caduca e mais desnecessária” (SARAMAGO, 2000, p. 74). No entanto, será “debruçados sobre as velhas e amarelecidas páginas, respirando o odor húmido durante anos recluso, sem o toque do ar nem o bafejo da luz, na espessura

macia do papel” que pai e filha “procuram o que necessitam naquilo que pensavam não servir mais” (SARAMAGO, 2000, p. 74). Podemos apreender daí que a busca pela humanidade pauta-se na “velha”, “caduca” e “desnecessária” história, representada pela Enciclopédia. A ironia de Saramago pode ser interpretada como denúncia da ideia “pós-moderna” sobre o passado: algo sem grande valor, envelhecido, transitório, descartável. João Marques Lopes (2010), ao falar sobre o contexto histórico da mudança temática de Saramago “da estátua à pedra” (da qual falamos no 1º capítulo), afirma que, na década de 1990 – depois das políticas neoliberais do reaganismo e do tatcherismo solaparem o modelo keynesiano de investimentos estatais vigente desde o fim da Segunda Guerra Mundial, e do enfraquecimento paulatino do movimento comunista que culminou com o fim do “socialismo real” na União Soviética –,

no plano das ideias, a nova situação foi traduzida por um obscuro funcionário da administração Bush (pai) como “fim da história”, e da mídia estadunidense transitaria para o globo como a perpetuação conjunta da democracia burguesa e da economia liberal ante o enterro definitivo da alternativa comunista. Na verdade, e de maneira mais sofisticada, alguma filosofia já vinha cunhando desde o fim dos anos 1970 a inviabilidade de uma contracivilização oposta ao capitalismo sob a forma da teoria da “pós-modernidade”. Jean-François Lyotard e outros argumentavam: a dinâmica racionalista e emancipadora das Luzes e da Revolução Francesa de 1789 estava morta; as narrativas universais da educação em Humboldt, do espírito absoluto em Hegel ou do proletariado em Marx rumo a uma racionalização paradigmática e progressista não tinham mais sentido; a razão global especializava-se e perdera de vista o todo em uma sociedade de consumo, legítima e democrática, razão por que vivia agora de fragmentos, de multiplicidades e instabilidades bem distantes da verdade global, única e emancipadora, provinda em essência das Luzes setecentistas (LOPES, 2010, pp. 144-145).

Fiel ao humanismo libertário e ao pensamento ilustrado que constituem dois dos pilares fundamentais da concepção saramaguiana do mundo (SARAMAGO, 2010, p. 131), o autor português nos indica que é nas páginas da velha Enciclopédia, na qual o conhecimento acumulado registra a maior parte do que já foi feito pelo homem, que se pode encontrar a diversidade que compõe a vida humana e que Marta e Cipriano Algor julgam necessária para seu trabalho. Fica patente aqui uma defesa saramaguiana da História e da importância da valorização da centralidade do homem na evolução da sociedade, pensamento preponderante na era da razão iluminista, assim como da ideia de multiplicidade de atividades que compõem a rica trajetória humana. De acordo com Ellen Meiksins Wood (1999), o atual momento histórico, dominado pelo capitalismo, requer exatamente esse tipo de compromisso com os valores universalistas do iluminismo e com a valorização da compreensão da História, uma vez que assistimos ao fortalecimento contínuo do pensamento pós-modernista que, ao defender a pluralidade das lutas contra diversos tipos de opressão (de gênero, raça, religião,

etc.), contribui para a fragmentação da resistência contra a exploração do atual sistema econômico e social. Para ela,

uma compreensão materialista é, em vez disso, um passo essencial para libertar a cultura do estrangulamento da transformação de tudo em mercadoria. (...) A oposição ao sistema capitalista exige-nos também convocar interesses e recursos que unificam (ao invés de fragmentar) a luta anticapitalista. (...) Em análise final, porém, estamos falando sobre os interesses e recursos da nossa humanidade comum, na convicção de que, a despeito de nossas muitas divergências, há certas condições fundamentais e irredutivelmente diferentes de bem-estar humano e auto-realização que o capitalismo não pode satisfazer (WOODS, 1999, pp. 18-19).

Pai e filha escolhem então, alternadamente, seis tipos para transformarem em bonecos – o bobo, o palhaço, a enfermeira, o esquimó, o mandarim e o assírio de barbas. São escolhas curiosas, pois, além de não respeitar a paridade de gênero, incluem três “personagens” que se diferenciam não por suas profissões, como pretendeu Marta, mas por suas origens e culturas. Além disso, entre os três representantes de uma atividade profissional, dois estão praticamente no mesmo ramo: o bobo e o palhaço, ocupações que não resultam em objetos concretos ou em nada “útil” para os padrões capitalistas. Exercitando a imaginação, podemos considerar a escolha destes tipos específicos como mais uma maneira de Saramago provocar em sua obra a reflexão sobre o papel do trabalho na vida dos homens: um aspecto que divide o espaço central com outros, como a família e o amor, como já discutimos, assim como com a origem, a arte e a cultura, as atividades que trazem riso e prazer. A importância dada às atividades do homem – o que ele faz com seu tempo, o que traz consigo em seu cotidiano – é reforçada mais uma vez quando, prestes a se mudar para o Centro, Marta compreende que não precisarão – ou não poderão, já que o Centro impõe a seus habitantes em moldes padronizados todo o mobiliário, utensílios domésticos, etc. – trazer quase nada da própria casa, nada daquilo que os faz ser quem são interessa ao empreendimento megalomaníaco que os abriga.

Marçal disse que telefonaria logo que houvesse novidades, que entretanto conviria ir adiantando o necessário para a mudança, apartando para trazer só o que seja estritamente indispensável. Agora que já viram o espaço de que dispomos, devem ter percebido que não sobra lugar para muita coisa. Estavam no passeio, iam despedir-se, mas Marta ainda disse, Na realidade, é como se não houvesse mudança, a casa da olaria continua a ser nossa, o que podemos trazer de lá é o mesmo que nada, o que está a suceder é algo como despirmo-nos de uma roupa para vestir outra, uma espécie de carnaval mascarado, Sim, observou o pai, aparentemente é assim, mas, ao contrário daquilo que geralmente se cria e sem pensar se afirmava, *o hábito faz realmente o monge, a pessoa também é feita pela roupa que leva*, poderá não se notar logo, mas é só questão de dar tempo ao tempo (SARAMAGO, 2000, pp. 281-282).

Marta aponta o caráter de falsidade da mudança, pois será como se eles fossem pessoas a representar novos papéis quando passarem a viver no Centro. Por meio de um provérbio, recurso narrativo muito utilizado na prosa saramaguiana, Cipriano Algor chama então a atenção para o fato de que, com o correr do tempo, o homem identifica-se com os papéis que exerce e com o meio no qual está inserido, vindo a ser definido por eles. As ações do homem condicionam seu presente e seu futuro: somos o que acumulamos dos conhecimentos do passado, das atividades exercidas ao longo da história, e as futuras gerações herdarão as consequências dos “hábitos” que empregamos hoje. Como afirmou Marx em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* (1978): “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado. A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos” (MARX, 1978, p. 329). Com diferente poesia, Saramago retoma a ideia em diálogo entre Marta e Cipriano Algor: “Um facto é o que o dia traz, outro facto é o que nós, por nós próprios, lhe levamos a ele, A véspera, Não percebo o que quer dizer, A véspera é o que trazemos a cada dia que vamos vivendo” (SARAMAGO, 2000, p. 76).

Para os Algores, evitar o fim da atividade que consolidou sua família por gerações significa fazer novo uso da tradição e reaprender técnicas, mas, sobretudo, tentar compreender de que modo se comportam os homens nessa realidade vindoura. Durante o processo de concepção e antes da produção efetiva dos seis bonecos de barro e suas cópias, Cipriano Algor produz, a pretexto de ensaio, algumas figuras humanas, esboços com os quais toda pessoa poderia se identificar, ou nos quais poderia se reconhecer.

Cipriano Algor ficou alguns minutos a ver a filha desenhar, depois saiu para a olaria. Ia medir-se com o barro, levantar os pesos e os alteres de um reaprender novo, refazer a mão entorpecida, modelar umas quantas figuras de ensaio que não sejam, declaradamente, nem bobos nem palhaços, nem esquimós nem enfermeiras, nem assírios nem mandarins, *figuras de que qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as, pudesse dizer, Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas, mulher ou homem, velha ou jovem, pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura de além, e Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu.* Caía a tarde, não tardaria o lusco-fusco, quando Marta entrou na olaria e disse, Já terminei, deixei-os a secar na mesa da cozinha. Logo, tendo reparado no trabalho executado pelo pai, duas figuras inacabadas de quase dois palmos de altura, erectas, masculina uma, feminina outra, nuas ambas, do ombro de uma delas saía uma ponta de arame, comentou, Nada mal, meu pai, nada mal, mas a nossa bonecagem não vai precisar de ser tão grande, lembra-se que tínhamos pensado em um palmo dos seus, Convirá que sejam um pouco maiores do que isso, darão mais na vista nas prateleiras do Centro, e também há que contar com a redução do tamanho dentro do forno em consequência da perda última de

humidade, por enquanto são só experiências, *Mesmo assim gosto delas, gosto muito, e não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo caso a mulher lembra-me alguém, Em que ficamos, perguntou Cipriano Algor, dizes que não se parecem a nada que tenhas visto e acrescentas que a mulher te lembra alguém, É uma impressão dupla, de estranheza e de familiaridade (...)* (SARAMAGO, 2000, pp. 152-153, grifos meus).

Este trecho traz uma instigante metáfora para o processo de reconhecimento do homem na arte, e, também, para o modo como o artista concebe a obra de maneira que os outros indivíduos se identifiquem na representação. A impressão simultânea de estranheza e familiaridade sentida por Marta nos remete ao processo de reconhecimento da alteridade e, ao mesmo, do pertencimento coletivo ao gênero humano provocado pela arte, nos termos de Lukács. No entanto, é possível argumentar que esta metáfora saramaguiana sugere o entendimento de que existe um “modelo” com o qual todos nos reconheceríamos, uma forma essencial humana sobre a qual pudéssemos sempre dizer “sou eu”. Exercendo livremente sua criatividade, o oleiro Cipriano Algor elaborou figuras despidas de características individuais específicas e seriam com essas, e não com mandarins, enfermeiras ou assírios de barbas, com as quais as pessoas se identificariam imediatamente. A premissa elaborada por Saramago, no trecho citado, remete à existência de uma essência humana imutável, argumento basilar para as filosofias idealistas, que reconhecem a importância das ideias, da consciência, para o desenvolvimento humano, mas não percebem o papel fundamental da vida social objetiva para o entendimento do mundo (LESSA; TONET, 2011, p. 40). Trata-se, para nós, de uma contradição com as conjecturas construídas pelo próprio autor, mencionadas há algumas páginas, além de provocar a discussão sobre a figuração do homem na arte, tema sobre o qual falaremos, do ponto de vista da estética marxista.

Lukács apoiou-se para suas construções teóricas sobre estética nas frequentes, mas dispersas, menções de Marx e Engels sobre arte e literatura em suas obras e correspondências. Em uma carta a Margaret Harkness, datada de abril de 1888, Engels faz uma crítica construtiva à jovem escritora, afirmando que falta à obra enviada por ela “certo realismo”. Ele afirma: “A meu juízo, além da veracidade dos detalhes, o realismo significa reproduzir caracteres típicos em circunstâncias igualmente típicas” (MARX, 2010, p. 67). Para Lukács, esta é “a essência do realismo no romance” (2011a, p. 208). O filósofo explica que “a tipicidade significa encarnar concretamente as contradições fundamentais da sociedade em destinos humanos” e que “a criação de personagens típicos (e de situações típicas) significa, portanto, a figuração concreta das formas sociais” (LUKÁCS, 2011a, p. 208). Assim, o típico não é uma “média” das pessoas de seu tempo, nem deve pretender representar a todos os

homens de um momento histórico determinado, como se fosse uma “amostra” deles. Pelo contrário: o típico deve possuir personalidade e características próprias e, por meio de suas ações e suas relações com os outros homens e com as circunstâncias nas quais está inserido, poder tornar visíveis e concretas as tendências e contradições sociais de seu tempo. O típico é um indivíduo *singular* que concretiza as tendências *universais* de seu momento histórico, em um movimento da dialética que resulta na particularidade artística, nos termos de Lukács (1970)¹¹. Não é exagero frisar, no entanto, que não podemos e nem estamos tentando argumentar que os seis bonecos escolhidos pelos Alcores sejam representantes da tipicidade. Para mim, simplesmente parece clara a conexão entre a ideia saramaguiana preponderante de que a representação dos homens é múltipla na História e a teoria lukácsiana que afirma que a essência do realismo surge quando o tempo histórico é representado por meio das ações e dos traços essenciais de uma personagem. Para ser mais clara: acredito que há em comum nas duas hipóteses a pressuposição de que a representação do homem não pode ser feita desconsiderando a História, o conjunto dos conhecimentos e feitos acumulados pelo homem, que resultaram em tudo o que somos: todas as “nossas vésperas”.

Sendo os bonecos de barro uma metáfora do fazer literário, ou artístico, isso dá sentido ao fato de que a pretensa inutilidade dos bonecos é frisada diversas vezes ao longo do romance, como no trecho a seguir:

Estavam na olaria, alinhados na bancada os seis bonecos pareciam aquilo que dramaticamente eram, seis objetos insignificantes, mais grotescos uns do que os outros pelo que representavam, mas todos iguais na sua lancinante inutilidade. A fim de que o marido pudesse vê-los, Marta havia retirado os panos molhados que os envolviam, mas quase se arrependia de o ter feito, era como se aqueles obtusos manípulos não merecessem o trabalho que tinham dado, aquele repetido fazer e desfazer, aquele querer e não poder, aquele experimentar e emendar, não é verdade que só as grandes obras de arte sejam paridas com sofrimento e dúvidas, também um simples corpo e uns simples membros de argila são capazes de resistir e a entregar-se aos dedos que os modelam, aos olhos que os interrogam, à vontade que os requereu (SARAMAGO, 2000, pp. 165-166).

O sentido premente está em que a inutilidade dos bonecos aparece em um mundo que valoriza o artifício, o consumo, a rapidez irrefletida, portanto, numa dimensão na qual não há espaço para objetos que não tenham outra função que a de lembrar aos homens de onde eles vêm e o que representam para a existência. Como afirmou Sandra Ferreira,

¹¹ Em sua *Introdução a uma estética marxista* (1970), Lukács começa a aprofundar sua reflexão sobre a categoria da particularidade, que é central na compreensão de seu pensamento. A particularidade é o resultado da superação do universal e do singular, é o *tertium datum* (terceiro elemento) que surge quando a essência histórica do homem se manifesta concretamente em formas ou eventos cotidianos. O típico, por sua vez, é a “específica e central encarnação da particularidade na arte” (LUKÁCS, 1970, p. 246).

Cipriano e Marta tentam ultrapassar a si mesmos e produzem coisas “inúteis”, objetos que não possuem qualquer relação com necessidades materiais do ser humano. O trabalho mais artístico de ambos também não é aceito pelos consumidores, que o reprovam em pesquisa realizada pelo Centro. Cipriano e Marta, contudo, evidenciam sutilezas da condição humana, pois, substituindo as louças pelos bonecos, mostram-se cientes de que o mundo de coisas feitas pelo *Homo faber* se torna mais e mais humano na medida em que transcende a mera funcionalidade e utilidade dos objetos produzidos. Estão, todavia, aprisionados ao mercado comercial, no qual há pouco lugar para valores como autonomia, cooperação, e auto-realização criativa, sobrepujados pelo valor de troca (FERREIRA, 2015, p. 191).

O momento histórico em que nos encontramos limita a capacidade de percepção dos homens e a prática de atividades que proporcionem reflexão e questionamento. Trata-se da continuidade de uma situação já apontada por Marx e aprofundada por Lukács em seus estudos: a hostilidade da ordem de produção capitalista à arte autêntica, por conseguinte, questionadora do real.

O caráter da sociedade capitalista é de tal natureza que, em primeiro lugar, as forças sociais se manifestam nela de modo abstrato, impessoal e inapreensível pela narração poética. (...) Em segundo lugar, esta natureza faz com que a realidade burguesa cotidiana frequentemente não favoreça uma tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais; e isto porque, na sociedade burguesa, ninguém é capaz de tomar consciência do impacto de suas ações nos demais indivíduos e o choque de interesses adquire muitas vezes um caráter impessoal. Portanto, para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar esta hostilidade do material com que trabalham, inventando situações nas quais a luta recíproca seja concreta, clara, típica, sem aparecer como um choque fortuito; só assim, da sucessão destas situações típicas, pode ser construída uma ação épica realmente significativa (LUKÁCS, 2011a, pp. 207-208).

Compreendemos, dessa maneira, que a arte é uma das maneiras de ser maior do que a vida permite ser e de extrapolar os limites impostos pela reificação do *modus operandi* do sistema capitalista. Os bonecos são, contudo, apenas uma das alternativas pelas quais esta obra de Saramago nos abre a possibilidade de compreender a relação da arte com a atual sociedade. O comportamento e a personalidade de Cipriano Algor são reflexos também das contradições que a humanidade enfrenta na atualidade: a tentativa de resistência, a opção de resignação e, por fim, o vislumbre de novos caminhos que trazem a perspectiva da inconformidade, da denúncia do desajuste existente no mundo. Quando o oleiro conta em segredo a Marçal sobre o inquérito a ser promovido pelo Centro acerca da aceitação dos bonecos, o genro argumenta que, caso o resultado seja negativo, isto será indiferente, uma vez que já estarão os três a morarem no Centro, e que a recusa pode até ser positiva por economizar trabalho aos oleiros. Cipriano Algor, contudo, não concorda com esse argumento,

pois, para ele, é fundamental não aceitar a realidade tal como está ou nos é imposta. No trecho citado, a primeira frase é de Marçal:

É com o que temos de viver, não com o que seria ou poderia ter sido, Admirável e pacífica filosofia, essa tua, Desculpe-me se não sou capaz de alcançar mais, *Eu também não alcanço muito longe, mas nasci com uma cabeça que sofre de uma incurável doença de justamente se preocupar com o que seria ou com o que poderia ter sido*, E que foi que ganhou com essa preocupação, perguntou Marçal, Tens razão, nada, como tu muito bem me fizeste lembrar é com o que temos de viver, não com as fantasias do que poderia ter sido, se fosse (SARAMAGO, 2000, pp. 272-273, grifos meus).

A afirmação do oleiro remete ao que Aristóteles afirmou em sua *Poética* – “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer, o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1979, p. 249). Procuramos na arte o potencial da vida, pronto para materializar-se, aquilo que tem sido guardado longe de nossos olhos: um sentido para as contradições, para as injustiças, para os absurdos. De acordo com Hermenegildo Bastos,

À obra literária não cabe procurar as causas. Mas tampouco se resume em falar, de modo conformista, das aflições. A literatura quer encontrar o sentido das aflições, o sentido histórico, que não deve ser confundido com as causas. (...) O sentido histórico, por sua vez, é produzido. Ele não existe como algo já dado. A relevância da obra literária está em que ela é capaz de captar o sentido aí mesmo onde ele se oculta. Se o sentido já estivesse previamente dado, a obra seria uma reprodução e, como tal, seria irrelevante (BASTOS, 2012, pp. 27-28).

No entanto, como admitiu Cipriano Algor ao gênero, é na realidade concreta que temos de viver: e não guiados pela fantasia enganadora. Parafraseando o já mencionado Engels, a arte não é um livro de respostas, nem um manual para a necessária transformação da sociedade. A arte é oportunidade de perguntas, é a viagem em busca de um farol para a consciência humana aturdida, em meio a agitações cotidianas em que navegamos ou quase nos afogamos.

3.3 - As antinomias do nosso tempo

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman afirmou, em seu estudo sobre as consequências humanas da globalização (1999), que “nossa sociedade é uma sociedade de consumo” (BAUMAN, 1999, p. 87). O referido estudioso explica que “a sociedade moderna nas suas camadas fundadoras, na sua fase industrial, era uma ‘sociedade de produtores’” e “engajava

seus membros primordialmente como produtores e soldados” (BAUMAN, 1999, p. 88). Mas no final do século XX, no entanto, a sociedade tem

pouca necessidade de mão-de-obra-industrial de massa e de exército recrutados; em vez disso, precisa engajar seus membros pela condição de consumidores. A maneira pela qual a sociedade atual molda seus membros é ditada primeiro e acima de tudo pelo dever de desempenhar o papel de consumidor. A norma que nossa sociedade coloca para seus membros é a da capacidade e vontade de desempenhar esse papel (BAUMAN, 1999, p. 88).

Atualmente, portanto, a sociedade está articulada de forma que os homens sejam moldados para não apenas poder ser, mas para *querer* exercer ativamente o papel de consumidores. De acordo com Bauman, o combustível do consumo é o estímulo à constante insatisfação das pessoas pela criação de novos desejos, por meio da criação acelerada de novas ofertas. Nessa cultura que valoriza o que é descartável, “nenhuma necessidade deveria ser vista como inteiramente satisfeita” e “o que realmente conta é apenas a volatilidade” (BAUMAN, 1999, p. 89).

Uma das maneiras pelas quais Saramago traduz ficcionalmente o cenário das contradições da sociedade atual é por intermédio de diálogos entre Cipriano Algor e os integrantes do departamento de compras do Centro, o chefe ou subchefes. Nesses diálogos, diversos aspectos acerca do funcionamento do Centro são compartilhados com o oleiro de maneira quase didática, um recurso narrativo que pode ter sido a causa das críticas mais contundentes feitas a esta obra de Saramago, como a do crítico literário português Pedro Mexia. Ele acusou *A Caverna* de “um esquematismo assustador”, em artigo publicado em 29 de março de 2004 no *site* do jornal português *Diário de Notícias*¹², análise com a qual não posso concordar uma vez que, na minha opinião, se trata de uma crítica superficial da obra, visto que se prende uma visão simplista da dicotomia entre Centro e olaria. No trecho abaixo, o chefe do departamento de compras afirma cruamente que tudo, inclusive as pessoas, são descartáveis e rejeitáveis quando perdem seu propósito.

Para o Centro, senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação de nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, se compram e continuam a comprar, nós também o estaremos, veja o que sucedeu com a sua louça, deixaram de se interessar por ela, e, como o produto, ao contrário do que tem sucedido em algumas ocasiões, não valia o trabalho e a despesa de os convencer que estavam em erro, demos por terminada a nossa relação comercial, é muito simples, como vê, Sim, senhor é muito simples, oxalá estes bonecos de agora não venham a ter a mesma sorte, Tê-la-ão mais tarde ou mais cedo, como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se

¹² Disponível em: www.dn.pt/dossiers/gente/jose-saramago/opinioao/interior/em-branco-uma-lucidez-cega-ou-uma-cegueira-lucida-1007445.html. Acesso em: 09 out. 2016.

fora, Incluindo as pessoas, Exactamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir (SARAMAGO, 2000, p. 130).

É importante destacar ainda sobre esse trecho que o chefe do departamento de compras explica claramente para Cipriano Algor que os utensílios de barro não valiam “o trabalho e a despesa” de convencer os clientes de que “estavam em erro”, o que explicita que o Centro poderia, se achasse vantajoso, persuadir os frequentadores a continuar consumindo os produtos do oleiro, em uma confissão clara da manipulação exercida pela entidade comercial no tocante ao desejo das pessoas. O romance também especula sobre tal direcionamento – especialmente o promovido pela publicidade – por meio da menção constante aos cartazes colocados dentro e fora do Centro, sobre os quais Cipriano Algor faz uma lista em seus dias de *flanêur*, naquele cenário de compras infindas.

Cipriano Algor alisou o papel em cima da mesa e começou a ler, Seja ousado, sonhe. Olhou para filha e para o genro, e como eles não pareciam dispostos a comentar, continuou, Viva a ousadia de sonhar, esta é uma variante da primeira, e agora vêm as outras, uma, ganhe operacionalidade, duas, sem sair de casa os mares do sul a seu alcance, três, esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor, quatro, pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós, cinco, traga os seus amigos desde que comprem, seis, conosco você nunca quererá ser outra coisa, sete, você é o nosso melhor cliente mas não o diga a seu vizinho, Essa esteve lá fora, na fachada, disse Marçal, Agora está dentro, os clientes devem ter gostado, respondeu o sogro (SARAMAGO, 2000, p. 312).

Saramago constrói as frases publicitárias de forma que nelas transpareça o cinismo escrachado do projeto empresarial, para quem “ser ousado” deve limitar-se ao ato passivo de sonhar; ou que intimida o cliente a solidarizar-se com o Centro por sua constante preocupação com seus consumidores e a somente trazer amigos que consumam. Para Sandra Ferreira, esse artifício do Centro ilude o consumidor na crença de que este possui um papel “singular e justificado”, quando, na verdade, ele tem “sua plenitude existencial reduzida à simplicidade crua e abstrata da necessidade e, por extensão, da cifra” (FERREIRA, 2015, p. 189). A publicidade criada por Saramago trata, dessa forma, não dos interesses e precisões reais dos clientes, mas daqueles que trazem mais vantagem ao Centro, como ficou implícito no diálogo citado acima e também na conversa que citamos abaixo, em que o subchefe “educado e atento” do departamento de compras menciona o “segredo da abelha”, ao explicar para Cipriano Algor a necessidade e utilidade do inquérito acerca da receptividade dos bonecos junto aos consumidores.

(...) a questão, para nós essencialíssima, consiste em averiguar se o valor de uso, elemento flutuante, instável, subjectivo por excelência, se situa demasiado abaixo ou demasiado acima do valor de troca. E quando isso sucede, que fazem, perguntou Cipriano Algor por perguntar, ao que o subchefe respondeu em tom condescendente, *Meu caro senhor, suponho que não está a espera que eu lhe vá descobrir aqui o segredo da abelha*, Sempre ouvi que o segredo da abelha não existe, que é uma mistificação, um falso mistério, uma fábula que ficou por inventar, um conto que podia ter sido e não foi, Tem razão, o segredo da abelha não existe, mas nós conhecemo-lo. Cipriano Algor retraiu-se como se tivesse sido vítima de uma agressão inesperada. (...) Não poderia falar desta sua perturbação a Marta e a Marçal porque eles não entenderiam, e não entenderiam porque não tinham estado ali com ele, do lado de fora do balcão, ao ouvir um subchefe de departamento explicar o que é valor de troca e valor de uso, *possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio* (SARAMAGO, 2000, pp. 239-240, grifos meus).

Reordenamos a frase de Saramago para tornar o argumento mais claro: de acordo com o raciocínio de Cipriano Algor, portanto, a vulnerabilidade do comprador é confirmada quando as “defesas interiores resultantes da consciência da própria personalidade” são “retiradas pouco a pouco”, o que abre a possibilidade para que o comprador seja alvo de “estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação”. Assim, *a consciência da própria personalidade* é o que pode proporcionar, “embora precariamente”, uma “*certa possibilidade de resistência e autodomínio*” diante dos estímulos e sugestões ao consumo.

Ora, de acordo com o que estamos discutindo até agora, a busca da consciência sobre si mesmo, ou a procura do reconhecimento do homem acerca de seu pertencimento ao gênero humano, é uma das principais consequências de um contato profundo e relevante com a obra de arte. Mas a presença da arte não é sequer considerada no ambiente do Centro, onde até mesmo as grandes realizações do homem, como a Muralha da China, as pirâmides do Egito ou o Templo de Karnak, são reproduzidas como entretenimento esvaziado de sentidos humanizadores, são réplicas descontextualizadas, assim como também o será a Caverna de Platão, o que está de acordo com a já mencionada hostilidade do capitalismo à arte.

Para aumentar sua capacidade de consumo, os consumidores não devem nunca ter descanso. Precisam ser mantidos acordados e em alerta sempre, continuamente expostos a novas tentações, num estado de excitação incessante – e também, com efeito, em estado de perpétua suspeita e pronta insatisfação. As iscas que os levam a desviar a atenção precisam confirmar a suspeita prometendo uma saída para a insatisfação: “Você acha que já viu tudo? Você ainda não viu nada!” (BAUMAN, 1999, p. 90).

É impossível não se lembrar aqui das inúmeras atrações do Centro sobre as quais Saramago discorre em duas ocasiões “uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo a pessoa nascido no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior” (SARAMAGO, 2000, p. 308), sem contar com os 55 volumes, de 1500 páginas de formato A4 cada um, que compõem o catálogo comercial do Centro, para os quais seriam necessários outros 80 anos de vida ociosa apenas para sua leitura (SARAMAGO, 2000, p. 309).

O Centro é o quartel general do entretenimento, do obscurecimento da consciência, no qual não se vê vantagem em influenciar os consumidores na direção de objetos que não sejam considerados adequados, segundo os critérios econômicos e ideológicos do local. Os bonecos produzidos por Cipriano Algor e Marta – que já identificamos como uma metáfora para a reflexão sobre o homem e a arte – não têm vez no Centro. Nesse sentido, o livro de Saramago reflete a realidade atual, sobre a qual o historiador britânico Eric Hobsbawm afirmou que o cenário para as artes depois de 1950 até o final do século XX é o do “triunfo universal da sociedade de consumo de massa” (HOBSBAWM, 1995, p. 495). De acordo com o historiador, a tecnologia, assim como o fez com a maior parte dos aspectos constituidores da realidade objetiva, transformou o universo das artes, uma vez que a democratização e onipresença dos meios de comunicação como o rádio, a televisão e o cinema provocaram também mudanças na forma de fazer e fruir a arte.

O declínio dos gêneros clássicos da grande arte e literatura não se deveu, claro, a nenhuma escassez de talento. Pois mesmo que pouco saibamos sobre a distribuição de dons excepcionais entre seres humanos e sua variação, é mais seguro supor que há rápidas mudanças mais nos incentivos para expressá-los, ou no estímulo a fazê-lo de uma determinada forma, do que na quantidade de talento existente. (...) O talento nas artes abandonou os velhos meios de buscar expressão porque os novos meios existentes eram mais atraentes, ou recompensadores, como quando, mesmo entre as guerras, jovens compositores de vanguarda podiam ser tentados, como Auric e Britten, a compor trilhas sonoras para filmes, em vez de quartetos de cordas. Grande parte da rotina de pintar e desenhar foi substituída pelo triunfo da câmera, que, para dar um exemplo, tomou quase completamente a representação da moda. O folhetim, já uma raça em extinção entre as guerras, deu lugar na televisão ao seriado de TV. (...) Só o status social ligado à “alta cultura” clássica impedia um declínio ainda mais rápido de seus gêneros tradicionais (HOBSBAWM, 1995, pp. 494-495).

Para Marx, são as contradições da vida social, a luta de classes, o conflito existente entre as forças produtivas e as relações de produção, as chaves para explicar um momento de transformação da sociedade (MARX, 2010, p. 97). Uma vez que a história está em movimento e todos os dias novos acontecimentos contribuem para a mudança da realidade, podemos dizer que a sociedade está sempre em transformação, entre avanços e retrocessos.

De maneira mais específica, José Saramago, em entrevista à revista *Visão*, apontou que o período em que vivemos hoje, o início do século XXI, faz parte de uma longa transição entre maneiras distintas de estar no mundo:

Nós ainda somos descendentes do Iluminismo, da Enciclopédia, dos valores da Revolução Francesa, que durante dois séculos foram referências. Acabamos de atravessar uma ponte e na margem já não há lugares duradouros. Isto não é fatalismo e nada se processa em linha reta: ao mesmo tempo que isto acontece sente-se uma necessidade de voltar atrás, uma insatisfação, sobretudo dos jovens, perante um mundo que já não oferece nada, só vende! (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 148).

As ideias construídas a partir da Revolução Francesa e todos os aspectos revolucionários da burguesia estão em decadência pelo menos desde 1848, com a derrota dos proletários parisienses contra os filisteus que se aliaram à aristocracia para controlar o poder na França. Aquele ano marca simbolicamente o início do período no qual nós ainda nos encontramos, o de domínio absoluto da classe burguesa decadente, que abandonou completamente seus valores revolucionários de liberdade, igualdade, fraternidade (LUKÁCS, 2010, p. 58). Para manter e ampliar seu poder econômico, uma pequena elite internacional controla não apenas o domínio político – sobre os meios de produção e sobre todos os avanços tecnológicos que permitem a expansão do capital –, mas também atua diretamente na construção meticulosa de um estilo de vida que fomenta na sociedade o desejo de consumo, um dos pilares que sustentam toda a máquina de desigualdade do capitalismo. O estudioso alemão Dolf Oehler (1999), ao relacionar o nascimento da grande literatura moderna e a revolução de junho de 1848 em Paris, observa na personagem Frédéric Moreau, do livro *Educação Sentimental*, de Flaubert, o protótipo romântico da sociedade de consumo moderna (1999, p. 338):

Afinal ele padece da ilusão, difundida pelo novo mundo erótico do consumo, de que se pode permitir tudo, de tudo tomar posse ao mesmo tempo. A abolição dos limites do desejo, levada a efeito pela promessa do mundo da mercadoria de poder convocar, sem esforço nem contradição, o próximo e o distante, e cujo correlato é o relaxamento das energias do desejo e do pensamento, manifesta-se com bastante clareza em Frédéric. Na época do barco a vapor, do trem, do telégrafo e da fotografia, quando tempo e espaço estão praticamente superados, a caça à felicidade não parece exigir mais nenhum esforço digno de nota: a felicidade é entregue em domicílio ao consumidor ou então ele se deixa transportar até ela como turista (OEHLER, 1999, pp. 338-339).

Em *A Caverna*, a contínua e predatória expansão do Centro sobre a cidade, sobre quarteirões e pelo subsolo é a metáfora de Saramago para refletir a voracidade desse poder

avassalador que se nutre do consumismo, da publicidade e que é indiferente a qualquer atividade que não represente lucro e acumulação inesgotáveis.

Na fala que reproduzimos mais acima, Saramago expressa a ideia de que, diante da conjuntura social, por vezes, sente-se “uma insatisfação, uma vontade de voltar atrás”, em um movimento que poderia ser interpretado como saudosismo, uma ilusão de que houve um tempo sem desigualdades, sem injustiças sociais, em que as relações entre os homens se davam de maneira mais harmoniosa e não-violenta. Uma interpretação enviesada de *A Caverna* poderia até enxergar a narrativa da luta de Cipriano Algor e de sua família como uma defesa romântica e utópica dos antigos modos de produção artesanais, mais justos e inclusivos. Não se trata disso, claro, como apontamos no capítulo anterior. Mesmo com a simpatia de classe declarada, Saramago fechará e abandonará sua olaria ficcional, pois o que sai do forno de Cipriano Algor, sejam pratos, púcaros, bilhas, mandarins, enfermeiras ou palhaços, não tem mais espaço no mundo tomado pelo Centro, pela urbanização, pela industrialização, pelo agronegócio. A praticidade do plástico abateu o manuseio artesanal do barro, o lucro a qualquer preço venceu. As modestas manufaturas que o oleiro vê ao longo da estrada “não vão durar muito”, como reflete Cipriano Algor ao passar por elas em sua furgoneta na orla da Cintura Industrial, sem atentar-se que a ameaça de desaparecimento também se aproxima rapidamente da sua própria atividade (SARAMAGO, 2000, p. 28). Seria ingenuidade da parte de Cipriano acreditar-se imune à modernização dos meios de produção? Existe algo a mais que ele poderia ter feito para manter o tradicional negócio de família funcionando? Essas são algumas das questões que emergem da leitura, enquanto acompanhamos cada fase da luta que este David perdeu para aquele Golias. Em outras palavras, muito melhores, é o que diz o romance:

As sentidas razões de queixa de Cipriano Algor contra a impiedosa política comercial do Centro, extensamente apresentadas neste relato de um ponto de vista de confessada simpatia de classe que, no entanto, assim o cremos, em nenhum momento se afastou da mais rigorosa isenção de juízo, não poderão fazer esquecer, ainda que arriscando um espreitar inoportuno da adormecida fogueira das conflituosas relações históricas entre o capital e o trabalho, não poderão fazer esquecer, dizíamos, que o dito *Cipriano Algor carrega com algumas culpas próprias em tudo isto, a primeira das quais, ingénua, inocente, mas, como à inocência e à ingenuidade tantas vezes tem sucedido, raiz maligna das outras, foi pensar que certos gostos e necessidades dos contemporâneos do avô fundador, em matéria de produtos cerâmicos, se iriam manter inalteráveis per omnia saecula saeculorum ou, pelo menos, durante toda a sua vida, o que vem a dar no mesmo, se bem repararmos. Já se tinha visto como o barro é amassado aqui da mais artesanal das maneiras, já se tinha visto como são rústicos e quase primitivos estes tornos, já se tinha visto como o forno lá fora conserva traços de inadmissível antiguidade numa época moderna, a qual, não obstante os escandalosos defeitos e intolerâncias que a caracterizam, teve a benevolência de admitir até agora a existência de uma*

olaria como esta quando existe um Centro como aquele. Cipriano queixa-se, queixa-se, mas parece não compreender que os barros amassados já não é assim que se armazenam, que às indústrias cerâmicas básicas de hoje pouco falta para se converterem em laboratórios com empregados de bata branca tomando notas e robôs imaculados cometendo o trabalho. Aqui fazem clamorosa falta, por exemplo, higrômetros que meçam a humidade ambiente e dispositivos eletrônicos competentes que a mantenham constante, corrigindo-a a cada vez que exceda ou mingúe, não se pode mais trabalhar a olho nem a palmo, por apalpação ou farejando, segundo os atrasados procedimentos tecnológicos de Cipriano Algor (...) (SARAMAGO, 2000, pp. 147-148, grifos meus).

A história de Cipriano Algor nos coloca mais uma vez diante da contradição do progresso¹³, como apontamos no capítulo anterior. O progresso, com todas as suas injustiças e descabros, ultrapassou o tempo em que era possível sentir a realidade mediante os próprios sentidos e não pela intermediação de máquinas e de tecnologias. Na ficção de Saramago, essa percepção também é traduzida na impressão de inutilidade e de velhice sentida por Cipriano Algor a respeito de si mesmo, nas diversas ocasiões em que o oleiro exprime a sensação de que ele mesmo está ultrapassado – como seu forno, como a tradição que herdou do pai e do avô e que não poderá passar para filha.

Cipriano Algor foi deitar contas à lenha e achou-a pouca. Durante anos tinha andado a comprar-se na ideia de que haveria de chegar a hora em que o velho forno a lenha seria deitado abaixo para em seu lugar surgir um forno novo, dos modernos, desses que trabalham a gás, capazes de oferecer temperaturas altíssimas, rápidos no aquecimento e de excelentes resultados na cozedura. No íntimo de si mesmo, porém, sabia que nunca tal viria a suceder, em primeiro lugar por causa do muito dinheiro que a obra exigiria, fora do seu alcance, mas também por outras razões menos materiais, como saber de antemão como lhe daria pena abater aquilo que o avô havia construído e depois o pai lhe aperfeiçoara, se o fizesse seria como se, em sentido próprio, os apagasse da face da terra, porque precisamente sobre a face da terra o forno está. Uma outra razão tinha ainda, menos confessável, que despachava em cinco palavras, Já estou velho para isso, mas que objectivamente implicava o uso dos pirômetros, das tubagens, dos pilotos de segurança, dos queimadores, isto é, outras técnicas e outros cuidados (SARAMAGO, 2000, p. 185).

¹³ Em *Para uma ontologia do ser social II*, Lukács esclarece a contradição do progresso, como parte de sua argumentação sobre o estranhamento. Para ele “o fato de que o desenvolvimento das forças produtivas acarreta de imediato um incremento na formação das capacidades humanas, que, no entanto, abriga em si simultaneamente a possibilidade de sacrificar os indivíduos (e até classes inteiras) nesse processo. Essa contradição é necessária, pois pressupõe, no plano do ser, momentos do processo social do trabalho, que já reconhecemos anteriormente, em outras conexões, como componentes inelimináveis do seu funcionamento como totalidade. (...) O próprio fenômeno, claramente delineado por Marx nos enunciados citados por nós, pode ser assim anunciado: o desenvolvimento das forças produtivas é necessariamente ao mesmo tempo o desenvolvimento das capacidades humanas. Contudo – e nesse ponto o problema do estranhamento vem concretamente à luz do dia -, o desenvolvimento das capacidades humanas não acarreta necessariamente um desenvolvimento da personalidade humana. Pelo contrário: justamente por meio do incremento das capacidades singulares ele pode deformar, rebaixar etc. a personalidade humana” (LUKÁCS, 2015, Cap. IV - O estranhamento, Subcapítulo I. Os traços ontológicos gerais do estranhamento, Edição Kindle).

O velho forno ainda resiste, assim como a velha Enciclopédia da biblioteca dos Algores, mas esse passado que se imiscui no presente teme, com razão, o futuro. O oleiro afirma saber “de que massa é feita” a gente do Centro e conhece o funcionamento da hierarquia (SARAMAGO, 2000, p. 35): a consciência da magnitude do inimigo, aliada à sensação de impotência e de inadequação deve ser a causa do comportamento surpreendentemente submisso demonstrado por Cipriano Algor em diversos contatos com a burocracia draconiana do Centro, como quando o chefe do departamento de compras telefona para comunicar que o Centro aceitou realizar uma encomenda experimental dos bonecos, por exemplo. A certa altura da conversa, Cipriano responde:

Na verdade, Senhor, não sei por que gasta o seu precioso tempo a falar destes assuntos com um oleiro sem importância, Observo-lhe que estás a repetir as palavras que ouviu de mim ontem, Creio recordar que sim, mais ou menos, A razão é que há coisas que só podem ser ditas para baixo, E eu estou embaixo, Não fui eu quem lá o pôs, mas está, Ao menos ainda tenho essa utilidade, mas se a sua carreira progredir, como certamente sucederá, muitos mais irão ficar abaixo de si, Se tal acontecer, o senhor Cipriano Algor, para mim, tornar-se-á invisível, Como o senhor disse há pouco, assim é a vida, É assim a vida, mas por enquanto ainda sou eu quem vai lhe assinar a encomenda (SARAMAGO, 2000, pp. 130-131).

Algumas semanas depois, quando o chefe do departamento de compras telefona novamente para informar sobre os resultados negativos do inquérito sobre os bonecos, Cipriano o avisa que, ao contrário do que o chefe havia afirmado no início da conversa, a vida do oleiro continuaria ainda ligada ao Centro. No diálogo que se segue, o chefe do departamento de compras afirma que isso é alvissareiro e expõe sua crença de que o Centro traz significado promissor para a vida das pessoas. A participação de Cipriano Algor na conversa, no entanto, limita-se a dar oportunidade de que o chefe construa o argumento que contribui para a definição do cinismo da entidade que representa.

Dentro de cinco ou seis dias estarei a residir aí, o meu genro foi promovido a guarda residente e eu irei viver com minha filha e com ele, Alegra-me essa notícia e dou-lhe os meus parabéns, afinal o senhor é um homem de muita sorte, não se poderá queixar, acaba por ganhar tudo quando julgava que tinha perdido tudo, Não me queixo, senhor, Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra, Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor, Nos tempos de hoje vem dar praticamente no mesmo, não exagerarei nada afirmando que o Centro, como perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que, ainda que isso possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino. Também lá se distribuem bens espirituais, senhor, Sim, e nem pode imaginar até que ponto, os detractores do Centro, aliás cada vez menos numerosos e cada vez menos combativos, estão absolutamente cegos para o lado espiritual da nossa atividade, quando a verdade é que foi graças a ela que a vida pode ganhar um novo sentido para milhões e milhões

de pessoas que andavam por aí infelizes, frustradas, desamparadas, e isto, quer se queira quer não, acredite em mim, não foi obra da matéria vil, mas de espírito sublime, Sim, senhor, Apraz-me dizer-lhe, senhor Algor, que encontrei na sua pessoa alguém com quem, mesmo em situações difíceis como a de agora, sempre me deu prazer conversar sobre estas e outras questões sérias, tomo-as muito a peito pela dimensão transcendente que, de algum modo, acrescentam ao meu trabalho, espero que a partir da sua próxima mudança para o Centro nos possamos ver outras vezes e continuar a trocar ideias, Eu também, senhor, Boas tardes, Boas tardes (SARAMAGO, 2000, p. 292).

O silêncio de Cipriano diante dos argumentos do chefe do departamento de compras neste e em outros diálogos com o burocrata tanto pode ser interpretado como um recurso narrativo para que um irônico discurso de tendência¹⁴ do autor seja encaixado na tessitura ficcional – tema extremamente interessante, mas sobre o qual não podemos nos aprofundar neste trabalho sob o risco de desviar demasiadamente o foco desta argumentação – quanto pode significar a aquiescência de quem não quer entrar em conflito com um ente que possui o poder de decidir o futuro, se não mais o da olaria, talvez o do emprego do genro. Trata-se, no entanto, de um comportamento contraditório com o orgulho demonstrado por Cipriano Algor ao longo do romance, tanto no que diz respeito ao pudor que ele sente em admitir para Isaura que gosta dela, uma vez que não tem condições de sustentar-se, quanto no orgulho que demonstra por sua agonizante condição de trabalhador produtivo. Essa altivez manifesta-se em diversas ocasiões no período de produção dos bonecos, pelo entusiasmo de se ver envolvido em uma desafiadora aventura que pode significar a vida ou a morte de seu negócio, o que faz brotar nele sentimentos ora de dúvida, ora de certeza, colocando-o em movimento, em conformidade com a dinâmica da realidade concreta.

Cipriano Algor oscilava entre a infelicidade mais dilaceradora e a mais completa das bem-aventuranças. Levantava-se da cama ao primeiro alvorecer, despachava o jejum em dois tempos e metia-se na olaria até a hora do almoço, depois trabalhava durante a tarde toda e pelo serão adentro, fazendo apenas um rápido intervalo para jantar, com uma frugalidade que nada ficava a dever às outras refeições. A filha protestava, Vai-me cair doente a trabalhar desta maneira e a comer tão pouco, Estou bem, nunca me

¹⁴ Em seu ensaio “Arte livre ou arte dirigida?” [integrante do livro *Marxismo e teoria da literatura* (2010)], Lukács argumenta sobre a necessidade de que o posicionamento ideológico do artista não se manifeste de modo que a obra deixe de refletir a realidade em sua totalidade para servir de veículo a uma visão utópica e não-realista do mundo. Em sua *Introdução a uma estética marxista* (1970), o filósofo húngaro explica que o artista deve, sim, tomar posição diante do mundo representado – ao contrário do que defendiam Kant e Flaubert (LUKÁCS, 1970, p. 193) – mas apresentá-lo em todas as suas contradições e fracassos, não apenas de acordo com as próprias convicções ou para defender um determinado ponto de vista. Na carta que escreveu à senhorita Harkness, Engels defendeu a descrição do autor em relação às próprias opiniões dentro do texto literário: “Estou longe de censurá-la por não haver escrito um relato puramente socialista, um “romance de tendência” – como dizemos nós os alemães, para sublinhar os conceitos sociais e políticos do autor. Não é a isto que me refiro. Quanto mais dissimulados estejam os pontos de vista do autor, melhor será para a obra artística. O realismo a que me refiro se manifesta, inclusive, independentemente dos pontos de vista do autor” (MARX; ENGELS, 2010, p. 68).

senti tão bem na vida. Era certo e não o era. À noite, quando finalmente se ia deitar, lavado dos cheiros do esforço e das sujidades do trabalho, sentia que as articulações lhe rangiam, que o seu corpo era uma pegada dor. Já não posso o que podia, dizia consigo mesmo, mas, lá muito ao fundo da sua consciência, uma voz que também era sua contrariava, Nunca pudeste tanto, Cipriano, nunca pudeste tanto. Dormia como se imagina que uma pedra deverá dormir, sem sonhos, sem estremecimentos, parecia até que sem respiração, descansando sobre o mundo o peso todo da sua infinita fadiga (SARAMAGO, 2000, p. 208).

Cipriano Algor tornou a perguntar, Como te sentes, e Marta respondeu, Cansada, mas bem, e Cipriano Algor disse, Pois eu sinto-me como nunca, e Marta disse, Deve ser isso que costumamos designar por satisfação do dever cumprido. Ao contrário do que poderia ter parecido, não havia nenhuma ironia nestas palavras, o que nelas soava era tão-só um cansaço a que teria apetecido chamar infinito se não fosse de tal maneira manifesto e desproporcionado o exagero da qualificação. Seja como for, não era tanto do corpo que ela se sentia cansada, mas de assistir impotente, sem recurso, ao desconsolo amargo e à mal escondida tristeza do pai, aos seus altos e baixos de humor, aos seus patéticos arremedos de segurança e de autoridade, à afirmação categórica e obsessiva das próprias dúvidas, como se acreditasse que dessa maneira as conseguiria tirar da cabeça (SARAMAGO, 2000, p. 250).

Esta sobrançeria fica patente, por exemplo, no cuidado com que busca o lugar ideal e lá deposita as louças rejeitadas pelo Centro (SARAMAGO, 2000, pp. 163-164). O oleiro não queria simplesmente abandonar e inutilizar os objetos do seu trabalho: cântaros, pratos, malgas nos quais estão concretizados horas de esforço e dedicação, parte constituinte da sua existência como indivíduo e ser social. Coerentemente, Cipriano Algor valoriza a própria vida e a comunidade a que pertence e não quer simplesmente descartá-las, como se não valessem nada. Os sentimentos contraditórios em Cipriano Algor, de subserviência e orgulho, de medo e coragem, são reflexos da resistência a uma realidade que se impõe, implacável e indiferente ao aniquilamento humano. O oleiro tem a desejável característica de não aceitar as coisas como são e preocupar-se com tudo aquilo que poderia ter sido, mas não foi. Por isso, ainda que o Centro – caracterizado como expressão de progresso, modernidade, revolução tecnológica – efetivamente retire dele a possibilidade de continuar o trabalho que sempre foi a coluna vertebral de sua existência, buscará alternativas junto daqueles que apostam numa outra forma de vida, mais humanizada porque solidária e integradora. Há mais mundos, para além do “mundo administrado” da “sociedade do espetáculo”.

Considerações finais

(...) saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas.

José Saramago

Neste trabalho, procuro compreender de que forma *A Caverna* contribui para nosso entendimento acerca das contradições de nossa época. A teoria estética de Lukács foi indispensável guia para a reflexão sobre este romance, uma vez que a interpretação do filósofo húngaro sobre a importância da arte para a autoconsciência da humanidade tornou possível que eu percebesse - nas relações entre as personagens, nas relações com a caverna platônica e nas relações com o trabalho - os elementos artísticos que sintetizam literariamente o atual estágio do processo histórico da sociedade contemporânea. É possível concluir que, mesmo sendo classificada como uma alegoria, *A Caverna* tem seu sentido profundamente relacionado à realidade da qual é derivada, e seu sentido e relevância como obra de arte não serão perdidos com o passar do tempo. As dificuldades e alegrias da família Algor poderão, ademais, ser reconhecidas em qualquer momento futuro, pois são parte da construção da história humana em todos os avanços e reveses promovidos pelo desenvolvimento do modelo econômico capitalista.

O primeiro capítulo foi dedicado a um panorama que partiu do tema geral do romance até a contextualização de *A Caverna* dentro da extensa produção literária de Saramago e desta no cenário da literatura portuguesa contemporânea. Aprendi que o romance estudado faz parte da trajetória artística de um autor profundamente influenciado pela dimensão ideológica do Neorrealismo lusitano, cujo constante compromisso social é refletido pela conjunção do insólito, do distópico e da alegoria. Saramago utilizou em diversas ocasiões ferramentas artísticas de movimentos literários modernos e antigos para elaborar narrativas nas quais a história dos homens é configurada em todas as suas contradições. Para o desenvolvimento deste trabalho, foi importante considerar essa característica da obra saramaguiana, que concatena conteúdos e formas literárias que revelam os lados ocultos e contraditórios da trajetória humana na terra.

Quando analisei no que consiste o “ciclo da alegoria” de Saramago, do qual *A Caverna* faz parte, pude perceber que, embora a intenção do autor tenha sido realizar uma discussão sobre a “essência humana”, as produções dessa fase artística trazem, na verdade,

reflexões sobre o comportamento do indivíduo em face da conjuntura social, política e econômica da atualidade. *Ensaio sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes*, *A Caverna*, *O Homem duplicado* e *Ensaio sobre a Lucidez* apresentam diferentes aspectos do século XX e abordam, por meio de enredos e personagens marcantes (ainda que muitas não tenham nome), questões centrais para a existência humana no mundo contemporâneo.

No segundo capítulo, para compreender melhor a alegoria e seu modo de refletir a realidade, debruçei-me sobre o debate entre dois grandes teóricos da literatura, Lukács e Walter Benjamin, acerca do significado de alegoria e símbolo. O símbolo, para o filósofo alemão, é autêntico somente na dimensão teológica, a única na qual seria possível a unidade entre o sensível e o suprassensível. Benjamin defendia que a História não possui sentido imanente, e sua interpretação pode ser realizada pela combinação e recombinação de seus fragmentos. A alegoria seria, assim, a forma condizente para a construção de uma História com significados transitórios e mutáveis.

Já a concepção da História de Lukács é oposta: tendo como base o pensamento de Hegel e Marx, o filósofo húngaro entendia a História como um processo único, dialético – isto é, contraditório, em que o progresso significa avanços para uns e retrocesso para outros –, no qual todos os acontecimentos são causas e consequências de diversos fatores. A alegoria, para ele, não poderia ser um modo adequado de refletir esse processo, uma vez que nela não há unidade entre o objeto e seu significado, e o sentido da história se perderia em associações aleatórias, incapazes de mostrar a complexidade do movimento histórico em sua totalidade. O símbolo, por outro lado, ao garantir a imanência do significado no objeto artístico, seria o meio adequado de refletir a História.

No entanto, aponto que existe na teoria de Lukács um elemento que pode ser considerado fundamental para analisar uma obra de arte: a presença do humanismo, ou seja, o reconhecimento do papel central do homem e das relações humanas para o movimento da História. Argumento que em *A Caverna* as relações comunitárias e familiares garantem a conexão da narrativa com determinações históricas essenciais da realidade e, no mundo construído por Saramago, as contradições contemporâneas são reveladas nas relações das personagens com os espaços da narrativa: o Centro, a casa da olaria e o longo trajeto entre os dois lugares.

Dentro da furgoneta, atravessando o cenário de degradação provocado pela industrialização, pela exclusão social e pela urbanização desenfreada, Cipriano Algor e Marçal Gacho passam por experiências que modificam o modo como compreendem a realidade. Nesse capítulo, defendo ainda que Saramago oferece não apenas um retrato

sombrio do mundo, mas traz, nas relações entre Cipriano, Marta, Marçal, Isaura e Achado, o contraponto luminoso ao potencial desumanizador do Centro.

Além da estrada, trajeto pelo qual acompanhamos as personagens por processos de transformação e aprendizagem, Centro e olaria também estão profundamente ligados por serem, ambos, espaços de miragens inviáveis: alegorias da caverna platônica, sim, mas conectadas diretamente com as histórias das personagens e com a ação concreta que se desenrola na narrativa.

No terceiro capítulo, tento mostrar como a narrativa de Saramago explicita a centralidade do trabalho para o desenvolvimento do homem, assim como o papel da arte nesse processo. A teoria de Lukács sobre o papel do trabalho para o surgimento do ser humano como ser social, assim como as ideias de Marx sobre o tema, oferecem a base para a reflexão sobre esse aspecto crucial de *A Caverna*. Quando a atividade tradicional que exerce perde a utilidade, Cipriano passa por processos de autoquestionamento e, por meio destes, compreendemos as iniquidades que acompanham o progresso capitalista. Para a análise de tal abordagem trazemos argumentos de Sérgio Lessa, Eric Hobsbawm, Guy Debord, Zygmunt Bauman e Dolf Oehler.

Por meio dos diálogos, das intervenções do autor-narrador, das descrições dos ambientes e das situações criadas, temos o reflexo artístico do mundo, considerado o fundamento da teoria estética de Lukács, em que as contradições do momento histórico podem ser percebidas nas incoerências internas de Cipriano, que oscila entre a insegurança e o entusiasmo, entre o orgulho e a submissão.

A criação de bonecos de barro como alternativa aos utensílios rejeitados suscita ainda a reflexão sobre aspectos como a representação do homem e a hostilidade do capitalismo à arte. Essa resistência, tal como os bonecos que foram deixados para trás, é a esperança que incomoda, para a qual não se vê utilidade concreta, mas que guarda o potencial de criação e realização do homem num cenário tão adverso.

Em vários momentos deste trabalho, observei a questão do realismo em Lukács, ainda que não tenha aprofundado diversas categorias teóricas essenciais da filosofia estética lukácsiana, como a tipicidade, a particularidade ou mesmo a catarse. A principal razão para a tonalidade dessa minha abordagem foi o receio de incorrer em uma classificação voluntarista: tentar convencer, a mim e ao leitor, que Cipriano Algor é um tipo, ou que *A Caverna* é uma obra realista. Isso parece contraditório, uma vez que encontrei, nas páginas dessa obra, razões suficientes para acreditar que, tal como Horácio Costa apontou *O ano de 1993* como uma obra surrealista-realista (COSTA, 2004, p. 191), *A Caverna* pode ser considerada uma alegoria-

realista. Se Cipriano Algor concentra em si o repúdio à desumanização representada pelo Centro e também a sede de uma vida mais autêntica; se, ao trabalhar com a filha na fabricação dos bonecos, é movido pelo medo e pela esperança; se, ao mesmo tempo que mostra coragem de enfrentar o novo também submete-se aos desígnios do departamento de compras, o oleiro reflete em si as contradições de um tempo em que os efeitos da divisão do trabalho, da concentração de renda, da exploração do homem pelo homem vão chegando a um limite insuportável. A obra de Saramago é um reflexo da necessidade de novas alternativas humanizadoras: a atual realidade precisa ser alterada, transformada para o bem da própria humanidade. *A Caverna*, nesse sentido, é um chamado, uma convocação por outro futuro, redimensionado por homens e mulheres como Cipriano, Marta, Marçal e Isaura – pessoas que lutam e buscam a saída desse mundo inautêntico, degradado e inabitável.

O romance *A Caverna*, ao narrar a batalha diária de uma família que se vê excluída do processo produtivo e obrigada a mudar de atitude diante da própria realidade, é também a narrativa sobre milhões de pessoas que sofreram e sofrerão as consequências da industrialização ininterrupta, característica do progresso contraditório, que hoje pode significar desemprego estrutural, substituição de modos tradicionais de produção, consumismo e miséria. Mas é, sobretudo, a história da família Algor, que no amor e compreensão mútuos foram capazes de perceber que é preciso apostar no novo e deixar as práticas conhecidas para trás, sem abdicar jamais de que toda estratégia de resistência é imprescindível para construir uma sociedade mais solidária num futuro-hoje.

Esta dissertação certamente suscita muito mais perguntas do que respostas e merece aprofundamento em inúmeros aspectos. A pesquisa acadêmica, no entanto, é movida pelos questionamentos e dúvidas, pois elas contribuem para que os limites do conhecimento humano sejam sempre expandidos.

Dessa forma, esta pesquisa constitui uma contribuição para o avanço dos estudos da crítica literária dialética, de sorte que a teoria de György Lukács auxilia enormemente na compreensão da obra múltipla de José Saramago. Encerro essa etapa com a mesma ânsia questionadora de Cipriano Algor que, em momento de reflexão, perguntou para a fiel amoreira-preta: e depois? “e ela respondeu, Depois, velho amigo, como sempre, o futuro”¹⁵.

¹⁵ SARAMAGO, 2000, p. 345.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Vicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUILERA, Fernando Gómez. A estátua e a pedra: o autor diante do reflexo da sua obra, In: SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. p. 53-67.
- ARAÚJO, Homero Vizeu. Introdução. In: VIEIRA, Antônio. *Sermões do padre Antônio Vieira*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- ARISTÓTELES. *Metafísica; Ética a Nicômano; Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. 2. ed. São Paulo: Edunesp/Hucitec, 1990. p. 397- 428.
- BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F.B. (Org.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras Expressões, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERNARDO, João. *Labirintos do fascismo: na encruzilhada da ordem e da revolta*. [S.l.: s.n.], 2015.
- Disponível em <<https://colectivolibertarioevora.files.wordpress.com/2015/05/labirintos-do-fascismo-nova-versc3a3o.pdf>>. Acesso em 10 jan. 2017.
- BERRINI, Beatriz. O ano da morte de Ricardo Reis: sugestões do texto. In: _____. *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999. p. 63-83.
- BOTTOMORE, Tom (Org.). *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

- BRASIL, Assis. *Vocabulário técnico de literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.
- CALBUCCI, Eduardo. *Saramago: um roteiro para os romances*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. São Paulo: Melhoramentos, 2014. (Edição Kindle)
- CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- COSTA, Horácio. José Saramago e a tradição do romance histórico em Portugal. *Revista USP*, n. 40, Universidade de São Paulo, p. 96-104, fevereiro de 1999.
- Disponível em: <<http://journals.usp.br/revusp/article/view/28424/30282>>. Acesso em 26 fev. 2017.
- _____. A Caverna, de José Saramago. *Via Atlântica*, n. 5, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, p. 186-189, outubro de 2002.
- Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/viaatlantica/article/view/49733/53845>>.
- Acesso em 16 out. 2016.
- _____. *José Saramago: el periodo formativo*. Cidade do México: FCE, 2004.
- COTRIM, Ana. Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance. *Projeto História*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, n. 43, p. 569-593, dezembro de 2011. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8335/6717>>.
- Acesso em 05 fev. 2017.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago*. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015.
- FILHO, Linhares. Uma leitura de Memorial do Convento. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 169-191.
- FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Assim é se lhe parece: um estudo da História do Cerco de Lisboa. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 149-168.

- GÓES, Walder de. *Revolução em Portugal*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. In: *Novos Estudos*, n. 12, p. 16-26, jun. 1985, Cebrap. São Paulo.
- KONDER, Leandro. *Introdução ao fascismo*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- _____. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- LESSA, Sérgio. *Trabalho e proletariado no capitalismo contemporâneo*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LESSA, Sérgio; TONET, Ivo. *Introdução à filosofia de Marx*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- LESSA, Sérgio. *Mundo dos homens: trabalho e ser social*. 3. ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.
- LOPES, João Marques. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2010.
- LUKÁCS, G. Formas abstractas del reflejo estetico de la realidad. In: _____. *Estetica: la peculiaridade de lo estetico*. Tradução de Manuel Sacristán. V. 1. Barcelona, México, DF: Ediciones Grijalbo, 1966a, p. 265-368.
- _____. La catarsis como categoria general de la estética. In: _____. *Estetica: problemas de la mimesis*. Tradução de Manuel Sacristán. V. 2. Barcelona, México, DF: Ediciones Grijalbo, 1966b. p. 491-525.
- _____. Arte y verdade objectiva. In: *Problemas del realismo*. Tradução de Carlos Gerhard. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1966c. p. 11-54.
- _____. Alegoria y símbolo. In: _____. *Estetica: cuestiones liminares de lo estético*. Tradução de Manuel Sacristán. V. 4. Barcelona, México, DF: Ediciones Grijalbo, 1967. p. 423-474.
- _____. *Introdução à estética marxista: sobre a particularidade como característica da estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. *História e consciência de classe*. Tradução de Telma Costa. Porto: Publicações Escorpião, 1974.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Introdução de Carlos Nelson Coutinho. Tradução da edição francesa, de Ermínio Rodrigues. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1991.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. Apresentação de Arlenice Almeida Silva. São Paulo: Boitempo, 2011b.

_____. *Para uma ontologia do ser social II*. Tradução de Ivo Tonet, Nélio Schneider e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2015. (Edição Kindle)

MARCUZZO, Patrícia. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. *Cadernos do IL*, n. 36, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 2008.

Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/view/18908/11006>>. Acesso em 27 fev. 2017.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos*. Traduções de José Carlos Bruni, Edgar Malagodi, José Arthur Giannotti, Walter Rehfeld e Leandro Konder. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *O Capital: crítica da economia política*. V. 1, Tomo 1. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

_____; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos Karl Marx e Friedrich Engels*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MUECKE, D.C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, M. L. W. de. Entre a poesia e a prosa: o exercício dos gêneros em José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 193-215.

PALMER, Bryan D. Velhas posições/novas necessidades: história, classe e metanarrativa marxista. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy (Org.). *Em defesa da história:*

marxismo e pós-modernismo. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 74-83.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O Evangelho segundo Saramago. In: BERRINI, Beatriz (Org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 239-258.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

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

_____. *História crítica da literatura portuguesa*. Volume IX - Do Neo-realismo ao Post Modernismo. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 10 ed. Porto: Porto Editora, 1978.

_____. *História da literatura portuguesa*. 11. ed. Porto: Porto Editora, 1979.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

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

_____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Seleção e organização de Fernando Gómez Aguilera. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Belém: Ed. UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2009.

VAISMAN, Ester. O “jovem” Lukács: trágico, utópico e romântico? *Kriterion*. Belo Horizonte, n. 112, p. 293-310, dez. 2005.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2005000200013&script=sci_arttext>. Acesso em 20 jan. 2017.

VEDDA, Miguel. Posição teleológica e posição estética: sobre as inter-relações entre trabalho e estética em Lukács. In: _____; VAISMAN, Ester (Org.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 272-289.

VIEIRA, Antônio. *Sermões do padre Antônio Vieira*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, Ellen Meiksins. Introdução: O que é a agenda pós-moderna. In: _____; FOSTER, John Bellamy (Org). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Tradução de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 7-22.

ZONIN, Carina Dartora. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra *Ensaio sobre a lucidez* de José Saramago. *Nau literária*, n. 2, Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS, 22 p., jul/dez 2006.

Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/4870/2785>>. Acesso em 27 fev. 2017.