

WENDEL CÁSSIO CRISTAL

DO BARRO AO PÓ: UMA LEITURA DE A CAVERNA, DE JOSÉ
SARAMAGO, SOB O PRISMA DA ALEGORIA



1910001409



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

WENDEL CÁSSIO CHRISTAL

WENDEL CÁSSIO CHRISTAL



DO BARRO AO PÓ: UMA LEITURA DE *A CAVERNA*, DE JOSÉ
SARAMAGO, SOB O PRISMA DA ALEGORIA

SARAMAGO, SOB O PRISMA DA ALEGORIA

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biotecnologia, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Letras, Área
de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Frasco Junior

São José do Rio Preto

2005

São José do Rio Preto

2005



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

WENDEL CÁSSIO CHRISTAL



DO BARRO AO PÓ: UMA LEITURA DE *A CAVERNA*, DE JOSÉ
SARAMAGO, SOB O PRISMA DA ALEGORIA

Dissertação apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas da
Universidade Estadual Paulista para a
obtenção do título de Mestre em Letras, Área
de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior.

São José do Rio Preto

2005



COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador

Prof. Dr. João Adolfo Hansen

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Suplentes

Prof.^a Dr.^a Nádia Battella Gotlib

Prof.^a Dr.^a Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 02 de junho de 2005.

WENDEL CASSIO CRISTAL



Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 02 de junho de 2005.

WENDEL CÁSSIO CHRISTAL

porque viver não é sendo amado.



AGRADEÇO

Aos meus preciosos pais, Alcides e Ivone, pela paciência, amor, educação e incentivo;

Aos meus irmãos, em especial ao Jonas, aos meus sobrinhos e cunhadas, pelo apoio que dispensaram durante essa etapa da minha vida.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, por sua presteza na orientação do trabalho e, mais ainda, pelos fecundos diálogos, empréstimo de livros e estímulo durante o percurso do Mestrado. *Muito obrigado!*

Ao Prof. Dr. Sérgio V. Motta, pelas sugestões no Exame de Qualificação, mas, sobretudo, por abrir meu caminho em direção às trilhas dos estudos literários durante os Estágios Básico e de Iniciação Científica na graduação em Letras.

A Prof.^a Dr.^a Sônia Helena O. R. Pires, pelo auxílio de textos sobre Literatura Portuguesa, pela correção e atenciosas sugestões realizados durante o curso de Mestrado e no Exame de Qualificação.

A todos os meus estimados amigos, pelo apoio incondicional, pelos momentos de partilha, companheirismo e, principalmente, de alegria.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp, *porque viver não é senão amar.*

Por fim, para a realização desta pesquisa, meus sinceros agradecimentos.

AGRADEÇO

Aos meus preciosos pais, Alcides e Ivone, pela paciência, amor, educação e incentivo.

Aos meus irmãos, em especial ao Jonas, aos meus sobrinhos e cunhadas, pelo apoio que dispensaram durante essa etapa da minha vida.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, por sua presteza na orientação do trabalho e, mais ainda, pelos fecundos diálogos, empréstimo de livros e estímulo durante o percurso do Mestrado. *Muito obrigado!*

Ao Prof. Dr. Sérgio V. Motta, pelas sugestões no Exame de Qualificação, mas, sobretudo, por abrir meu caminho em direção às trilhas dos estudos literários durante os Estágios Básico e de Iniciação Científica na graduação em Letras.

À Prof.^a Dr.^a Sônia Helena O. R. Piteri, pelo auxílio de textos sobre Literatura Portuguesa, pela correção e atenciosas sugestões realizados durante o curso de Mestrado e no Exame de Qualificação.

A todos os meus estimados amigos, pelo apoio incondicional, pelos momentos de partilha, companheirismo e, principalmente, de alegria.

Aos colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp/SJRP que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desta pesquisa, meus *sinceros* agradecimentos.

Desenvolvimento Científico e Tecnológico -- mediante uma Bolsa de Estudos



RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar a presença da alegoria no romance *A caverna*, do escritor português José Saramago. Neste obra, o escritor se apropria da alegoria da caverna do filósofo grego Platão (*A república*) de modo a construir seu romance. O romance narra a história de uma família de objetos descartada por um moderno *shopping center* à medida que surgem no mercado peças de plástico idênticas aos objetos de barro produzidos pela família. A fim de atingir nossos objetivos, fizemos um mapeamento das alegorias presentes no texto, a partir do qual propomos uma interpretação de suas funções e de seus sentidos. Priorizamos, em nossa abordagem, alguns dos textos fundamentais voltados para o estudo da alegoria, com destaque para a perspectiva proposta pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Abordamos, também, alguns elementos que consideramos indispensáveis para a leitura do trabalho com a alegoria realizado por José Saramago no romance, a saber: o narrador, o espaço, as personagens, a ironia e a intertextualidade. Desse modo, verificamos que o sistema/jogo alegórico presente em *A caverna* pressupõe a construção de um projeto literário que visa, em linhas gerais, abordar criticamente o passado mítico e, simultaneamente, produzir um repensar sobre a condição humana na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: alegoria, alegoria da caverna, José Saramago, romance português contemporâneo.

Esta pesquisa contou com o apoio do CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico — mediante uma Bolsa de Estudos.



RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo investigar a presença da alegoria no romance *A caverna*, do escritor português José Saramago. Nesta obra, o escritor se apropria da alegoria da caverna do filósofo grego Platão (*A república*) de modo a construir seu romance. O romance narra a história de uma família de oleiros descartada por um moderno *shopping center* à medida que surgem no mercado peças de plástico idênticas aos objetos de barro produzidos pela família. A fim de atingir nossos objetivos, fizemos um mapeamento das alegorias presentes no texto, a partir do qual propomos uma interpretação de suas funções e de seus sentidos. Priorizamos, em nossa abordagem, alguns dos textos fundamentais voltados para o estudo da alegoria, com destaque para a perspectiva proposta pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Abordamos, também, alguns elementos que consideramos indispensáveis para a leitura do trabalho com a alegoria realizado por José Saramago no romance, a saber: o narrador, o espaço, as personagens, a ironia e a intertextualidade. Desse modo, verificamos que o sistema/jogo alegórico presente em *A caverna* presta-se à construção de um projeto literário que visa, em linhas gerais, abordar criticamente o passado mítico e, simultaneamente, produzir um repensar sobre a condição humana na contemporaneidade.

KEYWORDS: allegory, allegory of the cave, contemporary Portuguese novel,

PALAVRAS-CHAVE: alegoria, alegoria da caverna, José Saramago, romance português contemporâneo.



ABSTRACT

The present thesis aims to investigate the presence of allegory in José Saramago's novel *A caverna*. In his work, the author utilizes the allegory of the cave from the Greek philosopher Plato's *Republic* in order to structure his story. The novel tells the story of a family of potters whose clay products are rejected by a modern shopping mall when plastic pieces identical to those produced by the family are released in the market. For the purposes of our research, we try to map the allegories present in Saramago's book, and then we propose an interpretation of their functions and their meanings. We prioritize, in our theoretical approach, some of the fundamental texts devoted to the study of allegory, especially the perspectives proposed by the German philosopher Walter Benjamin. We also study some elements that we consider indispensable to the reading of the allegories detectable in Saramago's text such as the narrator, the spatiality, the characters, the irony, and the intertextuality. Thus, we argue that the allegorical system/game in *A caverna* contributes to the construction of a literary project, which, in general terms, deals with the mythical past, and, simultaneously, causes the reader to rethink about the human condition in the contemporary world.

KEYWORDS: allegory, allegory of the cave, contemporary Portuguese novel, José Saramago.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	01
-----------------------------	----

PARTE I

1. José Saramago: Obras, Contexto, Trilogia e Alegoria.....	06
1.1. Da Baixa à Cova: Obras, Biografia e Crítica.....	06
1.2. A "Trilogia Lanzaroteira".....	14
1.3. O Lugar de A Caim e das Obras de José Saramago.....	21
1.4. A Alegoria em A Caim: bases teóricas.....	22

PARTE II

2. A Construção Alegórica na Narrativa de Saramago.....	32
2.1. A Forma de Abertura do Romance.....	34
2.2. A Fabricação das Caim e A Caim.....	42
2.3. A Fabricação das Caim e A Caim.....	47
2.4. O Desfecho do Romance.....	57

Deus é o silêncio do universo, e o homem o grito que dá um sentido a esse silêncio.

José Saramago (*Cadernos de Lanzarote*)

3. As Personagens Principais e a Relação com o Alegórico.....	57
3.1. O Oleiro/Filósofo Cipriano Algor.....	59
3.2. Marta: A Filósofa.....	64
3.3. Marçal Gacho e a Mulher.....	68
3.4. O Cão Achado.....	72
3.5. A Constituição A.....	76

Deus, antes de se pôr a amassar o barro com que depois os fabricou, começou por desenhar com um pau de giz o homem e a mulher na superfície da primeira noite, daí é que nos veio a única certeza que temos, a de que fomos, somos e seremos pó, e que em uma noite tão profunda como aquela nos perderemos.

4. O Centro Comercial: Púlio e Modernidade.....	80
4.1. As Mensagens Publicitárias.....	124
5. A Olaria Algor: Tradição e Ruína.....	128

José Saramago (*História do cerco de Lisboa*)

SUMÁRIO

Considerações Iniciais.....	01
-----------------------------	----

PARTE I

1. José Saramago: Obras, Crítica, Trilogia e Alegoria.....	06
1.1. Da Raiz à Copa: Obras, Biografia e Crítica.....	06
1.2. A “Trilogia Involuntária”.....	14
1.3. O Lugar de <i>A Caverna</i> nas Obras de José Saramago.....	21
1.4. A Alegoria em <i>A Caverna</i> : bases teóricas.....	22

PARTE II

2. A Construção Alegórica na Narrativa de Saramago.....	32
2.1. A Forma de Abertura do Romance.....	34
2.2. A Fabricação das Louças de Barro.....	42
2.3. A Fabricação das Estatuetas de Barro.....	47
2.4. O Desfecho do Romance.....	53
3. As Personagens Principais e a Relação com o Alegórico.....	57
3.1. O Oleiro/Filósofo Cipriano Algor.....	59
3.2. Marta: A Filósofa do Tempo.....	67
3.3. Marçal Gacho e a Transição entre o Centro e a Olaria.....	75
3.4. O Cão Achado e seu Olhar Desautomatizador.....	85
3.5. A Constituição Alegórica dos Funcionários do Centro Comercial.....	98
4. O Centro Comercial: Ilusão e Modernidade.....	109
4.1. As Mensagens Publicitárias.....	124
5. A Olaria Algor: Tradição e Ruína.....	128



5.1. O Forno da Olaria Algor.....	132
5.2. Os Quatro Elementos da Natureza: A Terra, A Água, O Fogo e o Ar.....	135
5.3. Fabricação e Destruição: Paralelismo entre a Profissão e a Vida.....	147
5.4. No Centro da Olaria: A Amoreira Preta.....	157
6. Alegoria e Intertextualidade nas Malhas da Ficção Saramaguiana.....	163
6.1. A Alegoria de Platão em <i>A caverna</i> , de Saramago.....	164
Considerações Finais.....	183
Referências Bibliográficas.....	188

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Aquele que, “com parábolas portadoras de imaginação, compaixão e ironia, torna constantemente compreensível uma realidade fugidia”. Foi dessa forma que a Academia Sueca saudou o escritor português José Saramago na cerimônia do Nobel de Literatura em 1998.

Nesta saudação, o emprego do signo “parábola” faz despontar um aspecto crucial na obra de Saramago: a arte de escrever valendo-se de alegorias. Com efeito, ao lançarmos nosso olhar para as obras de Saramago, nos deparamos com uma linguagem, por vezes, alegórica, construída de maneira a exigir uma progressiva decifração interpretativa em busca de outros sentidos e significados cifrados no tecido textual.

Por esta razão, o objetivo desta dissertação é propor uma leitura do romance *A caverna* (2000), de José Saramago, sob o prisma da alegoria. Este romance se destaca por representar a aflitiva condição do homem no contexto contemporâneo, cuja trajetória vai, tanto num plano denotativo como num plano conotativo, do barro ao pó.

Desde Platão, a busca do conhecimento impregnou o processo decisório sobre as ações humanas. Por meio da imagem alegórica de uma caverna, o filósofo grego registrou, há mais de dois mil anos, sua teoria do conhecimento: homens encarcerados na escuridão da ignorância, contemplando imagens e sombras do que parece ser a verdade. Por conseguinte, a busca do conhecimento se pauta por um processo dialético e dinâmico, de modo a desestabilizar e reconstruir critérios e

parâmetros que regem esse processo de conhecimento. Desse modo, o conhecimento é visto como algo que está sendo continuamente revisto e reconstruído.

Em se tratando de literatura, esta busca pelo conhecimento também se torna presente. De diferentes maneiras, os textos de ficção produzem, com alta intensidade, uma realidade inventada, distorcida e/ou exagerada, que se torna, por isso mesmo algo paradoxalmente, mais real.

Na visão do crítico Eduardo Lourenço (1994, p. 11), “A literatura — a nossa própria existência como absoluta ficção — foi sempre um jogo, o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencer dentro da vida aquilo que no seu coração a esboroa: o tempo”.

Séculos depois de Platão, na virada do século XX para o XXI, o escritor José Saramago retoma a alegoria da caverna, de modo nada idealista, num texto ficcional, dando-lhe significações outras. Trata-se do romance *A caverna* (2000). Por essa razão, privilegiamos este romance de Saramago para nosso *corpus* de análise.

Para isto, nossa leitura da alegoria no texto de Saramago ancorou-se, particularmente, na perspectiva do filósofo alemão Walter Benjamin. A sua visão de alegoria, baseada nos estudos sobre o drama barroco alemão, tem como cerne uma moderna concepção da alegoria, que é vista não apenas como modo de representação de idéias, mas, também, como forma de conhecimento da história.

Diante da complexidade da escrita, por vezes alegórica, de Benjamin, postula Willi Bole (1994, p. 412): “os textos de Benjamin colocam um desafio para nós, seus leitores: decifrar a nossa época através dos textos dele”. Tal dificuldade deve-se, em parte, ao hábito crítico do filósofo de se nutrir alternadamente de diversas fontes teóricas, a saber: da teoria da literatura, do marxismo, da filosofia, da psicanálise, “da



mística hebraica, da hermenêutica talmúdica e da tradição cabalística” (MERQUIOR, 1969, p. 103). Apesar disso, a escolha por este viés de abordagem teórica se deu por acreditarmos que as idéias de Walter Benjamin sobre a alegoria poderiam contribuir para nossa leitura da alegoria no romance de José Saramago, tornando a teoria um complemento e não uma direção estabelecida *a priori* no desenvolvimento da leitura e da interpretação do romance.

Dessa forma, nossa dissertação está fundamentada em duas partes. Na primeira delas, será oferecida ao leitor uma abordagem sobre as principais obras de José Saramago, pontuando, paralelamente, alguns dados biográficos sobre o escritor e, também, aspectos da fortuna crítica de Saramago, destacando a presença da alegoria e a posição do narrador em alguns romances. Ao apresentarmos o escritor e sua obra, nosso propósito é situar o lugar do romance *A caverna* dentre as obras do escritor português e, também, verificar a posição desse romance dentro do que o autor denomina como “trilogia involuntária”.

Além disso, no último item desta parte, com um caráter apenas funcional, teceremos considerações teóricas sobre a alegoria, priorizando as que foram fundamentais para a nossa reflexão. Por isso, apresentaremos, nesta parte, os estudos de Benjamin (1984), Hansen (1986), Kothe (1986), Lopes (1986), Merquior (1969) e Scholes e Kellogg (1977), voltados para a abordagem e/ou o problema da alegoria.

A segunda parte do trabalho, que vai do segundo ao sexto capítulo, consistirá na identificação e na leitura das alegorias presentes no romance *A caverna*.

Desse modo, no capítulo “A construção alegórica na narrativa de Saramago”, focalizaremos quatro momentos da narrativa — a forma de abertura do romance, a fabricação das louças de barro, a fabricação das estatuetas de barro e o desfecho do



romance — que servirão como ponto de partida para as análises mais específicas. A opção pela divisão da obra em quatro partes permitiu-nos, num primeiro momento, identificar o vínculo que a alegoria estabelece com o narrador de *A caverna* e o tratamento conferido ao mito do eterno retorno.

Em “As personagens e a relação com o alegórico”, investigaremos a constituição alegórica e a trajetória realizada pelas personagens principais da narrativa.

Nos capítulos quatro e cinco, nosso propósito será mapear os dois principais espaços alegóricos no romance: O Centro Comercial e a Olaria, de modo a verificar as relações estruturais que eles possuem, bem como a função e o valor que exercem, alegoricamente, no romance.

Já no capítulo “Alegoria e intertextualidade nas malhas da ficção saramaguiana”, abordaremos, sob o prisma da alegoria, a relação entre a alegoria da caverna de Platão (*A república*, 2003, p. 210) e o romance *A caverna* de José Saramago. Para isto, dividimos a análise em duas partes: a primeira com a finalidade de traçar as semelhanças e diferenças entre tais obras num plano macroestrutural; depois, partiremos para a análise de algumas passagens específicas da narrativa de Saramago em que se estabelece o diálogo intertextual entre Saramago e Platão.

Nas “Considerações Finais”, serão apresentadas as conclusões de nossa pesquisa sobre a alegoria em *A caverna*, de Saramago, buscando destacar os traços característicos do projeto literário que o romance *A caverna* afirma pela articulação entre o sistema figurativo — alegórico — e o narrador.

Esperamos, com isso, contribuir para o estudo deste romance de Saramago, bem como para o estudo sobre a presença da alegoria no texto literário, cientes, no



entanto, de que a nossa leitura não esgota as possibilidades de leitura da alegoria no romance de Saramago.

1 JOSE SARAMAGO: OBRAS, CRÍTICA, TRILOGIA E ALEGORIA

Meus romances crescem como árvores, da raiz até a copa, cada um tem uma vocação (José Saramago, 2003).

1.1 DA RAIZ A COPA: OBRAS, BIOGRAFIA E CRÍTICA

A produção literária do escritor português José Saramago compreende crônicas, poesia, contos, textos dramáticos e, especialmente, romances.

Nascido numa pequena aldeia de Azinhaga, província de Ribatejo, em 16 de novembro de 1922, de uma pobre família de camponeses, Saramago tornou-se um dos mais importantes escritores em língua portuguesa do mundo.

Mudando-se com a família, em 1924, para Lisboa em busca de trabalho, Saramago abandona o curso secundário para estudar na Escola Industrial Aténio Henriques, onde recebe o diploma de serralheiro mecânico em 1939. Embora não tenha cursado a universidade, começa cedo sua carreira de escritor após trabalhar como mecânico em hospitais e, depois, como funcionário público em Lisboa. Nessa época, dois fatores marcam para sempre sua carreira: a paixão pelas letras, que o levava a frequentar, de maneira assídua, as bibliotecas públicas de Lisboa, e seu engajamento político com o Partido Comunista.

O interesse pela política deve-se, em parte, ao caos político que o então jovem escritor viveu de perto em seu país. Em maio de 1926, a Revolução Nacionalista,

PARTE I

1. JOSÉ SARAMAGO: OBRAS, CRÍTICA, TRILOGIA E ALEGORIA

Meus romances crescem como árvores, da raiz até a copa, cada um tem uma vocação (José Saramago, 2003).

1.1. DA RAIZ À COPA: OBRAS, BIOGRAFIA E CRÍTICA

A produção literária do escritor português José Saramago compreende crônica, poesia, contos, textos dramáticos e, especialmente, romances.

Nascido numa pequena aldeia de Azinhaga, província de Ribatejo, em 16 de novembro de 1922, de uma pobre família de camponeses, Saramago tornou-se um dos mais importantes escritores em língua portuguesa do mundo.

Mudando-se com a família, em 1924, para Lisboa em busca de trabalho, Saramago abandona o curso secundário para estudar na Escola Industrial Afonso Henriques, onde recebe o diploma de serralheiro mecânico em 1939. Embora não tenha cursado a universidade, começa cedo sua carreira de escritor após trabalhar como mecânico em hospitais e, depois, como funcionário público em Lisboa. Nessa época, dois fatores marcam para sempre sua carreira: a paixão pelas letras, que o levava a frequentar, de maneira assídua, as bibliotecas públicas de Lisboa, e seu engajamento político com o Partido Comunista.

O interesse pela política deve-se, em parte, ao caos político que o então jovem escritor viveu de perto em seu país. Em maio de 1926, a Revolução Nacionalista,

organizada por militares, marca o fim da Primeira-República e o nascimento de uma ditadura militar, chamada de O Estado Novo. É nessa época que Antonio de Oliveira Salazar, formado em Direito pela Universidade de Coimbra, é convidado a exercer o cargo de ministro das Finanças no governo do então Presidente da República, o General Antônio Oscar de Fragoso Casmona. É nesse período que Saramago publica seu primeiro livro, a novela *Terra de Pecado* (1947) e, também, tenta publicar seu primeiro romance, *Clarabóia* (1949), obra recusada pela editora.

Após o regime salazarista, que durou quatro décadas, Saramago, aos 44 anos, publica seu primeiro livro de poesia: *Os poemas impossíveis* (1959). Em 1969, ingressa formalmente no Partido Comunista Português e publica outro livro de poesia, *Provavelmente Alegria*, e uma coletânea de crônicas, *Deste mundo e do outro*. Em 1972, trabalha como editor de jornal, publicando, um ano depois, *A bagagem do viajante*, uma nova coletânea de crônicas.

Em 1974, após o movimento militar de 25 de Abril, o escritor trabalha no Ministério das Comunicações Sociais e é nomeado diretor-adjunto no *Diário de Notícias* de Lisboa, cargo que abandona durante a chamada contra-revolução em 1975. Foi nesse período que Saramago decide deixar o trabalho fixo e dedicar-se à profissão de escritor. Para isto, trabalha durante certo período como tradutor e publica outro livro de poesias, *O ano de 1993*, obra em que, segundo os críticos, já desponta o Saramago narrador (ARIAS, 2003, p. 14).

Sua primeira obra puramente ficcional, uma novela, aparece em 1977 com o título de *Manual de pintura e caligrafia*, seguida, um ano depois, do livro de contos *Objecto quase*. Em 1989, Saramago recebe o prêmio da Associação de Críticos



Portugueses pelo texto dramático *A noite*, considerada uma ácida crítica ao jornalismo conformista.

Todas as obras publicadas por José Saramago até esta época constituem “o período formativo” (COSTA, 1999, p. 138), fase em que o escritor se dedicou, como vimos, à poesia, à dramaturgia, à tradução, à crítica e à crônica. Em *José Saramago – O período formativo* (1997), Horácio Costa faz um estudo de tais obras, demonstrando aspectos no discurso ficcional de Saramago que permanecem, também, nas obras posteriores. No conto “A cadeira”, do livro *Objecto quase*, por exemplo, Costa “identifica quatro componentes fundamentais da escrita do mais recente Saramago [...]: a prosa barroca, o discurso cinematográfico, a tendência a digressões e a postura comprometida” (SCHWARTZ, 1998, p. 29).

A partir daí, em 1980, com a publicação do romance *Levantado do Chão* e de outra peça teatral *Que farei com este livro?*, a produção literária de José Saramago cresce cada vez mais e, ao mesmo tempo, sua linguagem romanesca passa a ter uma característica singular: o uso mínimo ou a abolição dos sinais gráficos de pontuação. Este procedimento, que gera um efeito de sentido capaz de aproximar mais o leitor do texto, provém, como explica o próprio Saramago, de um princípio básico:

Todo 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 tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausa, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos) suponho que me vêm de uma certa ideia de um discurso oral tomado como música (1997, p. 223).

Ora, se levarmos em consideração que o narrador é dos constituintes fundamentais da obra literária, visto que ele determina o ponto de vista do objeto literário, nos textos de José Saramago, a importância do narrador, com seu recurso singular, adquire maior ressonância.

Este procedimento que o escritor português utiliza para narrar, aproximando sua linguagem escrita da linguagem oral, dando a impressão de que o texto é mais para ser ouvido do que para ser lido, converge com a maneira tradicional de narração defendida por Walter Benjamin (1980, p. 57). Na visão do filósofo alemão, esta maneira consiste numa “arte de narrar”. Explica Benjamin: “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores. E, entre os que escreveram histórias, os grandes são aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1980, p. 58). A harmonia dos sons, a cadência das palavras, a sonoridade, o paralelismo e o ritmo, somados à presença constante de provérbios, ditos populares e máximas, marcam a linguagem do narrador/contador de histórias, José Saramago, de modo a provocar certa homologia com a narrativa oral.

José Guilherme Merquior, ao se referir ao texto *O narrador* (1980), de Walter Benjamin, afirma que esta maneira de narrar consiste em uma maneira de transmitir

“uma experiência vivida”, aquele “saber de uma experiência feito” [...] que justificam a narrativa como novidade e mistério — com a capacidade de tirar uma lição do narrado, uma regra de vida para si e para os ouvintes. Toda narração destila uma certa “sagesse”. “Sagesse”, para Benjamin, é “o aspecto épico da verdade” [...] uma forma por assim dizer artesanal de comunicação (MERQUIOR, 1969, p. 123-4).

Porém, na perspectiva de Eduardo Lourenço,

É neste sentido que as obras de Saramago assemelham-se a uma forma tradicional e, ao mesmo tempo, inusitada de narração; por estar relacionada à narrativa oral. Nelas se destaca um propósito de articular o vivido com o narrado de modo a manter vivo o laço que une, na narrativa, a comunicação de uma experiência que, partilhada, identifica o particular com o universal e, desse modo, *humaniza* o homem.

Além disso, com a publicação de *Levantado do chão*, Saramago inaugura um projeto narrativo que também mostra sua imersão no mundo restituído à história: seu discurso corrosivo do contexto sociopolítico. Desse modo, ao narrar a vida de uma família de camponeses do Alentejo, o romance também põe em foco a fome, o desemprego, o latifúndio, a polícia e a igreja. Tal obra é considerada, por alguns críticos, como neo-realista, rótulo que não pretendemos, aqui, discutir.

É, entretanto, com a publicação de *Memorial do convento* (1980), aos 58 anos, que o escritor começa a ganhar prêmios em Portugal e no exterior, aumentando, cada vez mais, sua popularidade, bem como o interesse internacional pelos seus romances.

Em 1987, Saramago retorna ao universo teatral e publica *A segunda vida de Francisco de Assis*, e em 1993 *In nomine dei*.

Após o *Memorial*, seguem os romances: *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de Pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

Como esses cinco romances abordam, geralmente, personagens, espaços e tempos passados, alguns críticos os enquadram na categoria de romances históricos. Porém, na perspectiva de Eduardo Lourenço,

A óptica de Saramago é inversa: é o Passado que é Presente. Mesmo quando retoma as cores do “romance histórico”, como no *Memorial*, a sua ficção é sempre em segundo grau, o de uma *narrativa* sobre a *História*, não uma fictícia ressurreição dela, como as de Walter Scott e de Alexandre Herculano. A sua ficção nasce de um propósito de *re-escrever* uma história que já está escrita, e que como tal se vive ou é vivida enquanto “verdade” de uma época ou de um mundo, ou da humanidade quando ela é a sua ficção não inocente. A realidade — no seu passado ou no presente — não é nunca acessível na sua opacidade ou transcendência, é sempre e já uma *narrativa* e é essa narrativa que devemos revisitar, recriar para ter acesso virtual ao *eterno presente* do sentido dela para nós, o centro para fora do tempo onde tudo conflui, de onde tudo refluí (1994, p. 187).

Na visão de Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 25), esse posicionamento do romancista frente à História está articulado com o conceito de “Nova História”¹ defendido por Georges Duby, em que “a subjectividade do discurso histórico nasce de um sonho que se apóia em esteios conscientes, que são as marcas deixadas pelo passado. Mas as lacunas, os silêncios, as fendas, passam a ser preenchidas pela matéria onírica”.

Saramago, em resposta à classificação de romance histórico, a respeito do *Memorial*, se posiciona: “O *Memorial* é uma reconstrução histórica a partir da ficção literária, porque toda a narração está fundamentada no passado para compreender o presente” (SARAMAGO *apud* CERDEIRA DA SILVA, 1989, p. 26). Desse modo, ao mesmo tempo em que se constitui como um projeto literário do autor, esta volta ao passado, não com a preocupação de revalorização histórica, mas no sentido de organizá-la pela matéria ficcional, também revela a preocupação política do escritor, pois, na perspectiva de Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1989, p. 35) no *Memorial do convento* Saramago constrói “um discurso contra-ideológico,

¹ Na visão do crítico Eduardo Lourenço (1994, p. 318), “A *nova história*, não é unidimensional como era ainda a de Voltaire, ou teológico-filosófica como a de Vico ou de Hegel, mas a história como redescoberta e conhecimento de épocas até então insuspeitadas, ampliação sensível do capital de memória dos homens, um saber que, à medida que progride [...] não nos faz penetrar como os astrónomos em novos espaços, mas em novos *tempos*, atlântidas inteiras insuspeitadas e redivivas.”

um discurso desalienante, que pretende destruir a idéia de que só o dominador é capaz de operar com símbolos, logo, de que só ele é capaz de pensar”.

Mas, além disso, o que já desponta nos romances publicados nessa época é o recurso à alegoria. Para exemplificar, no romance *Memorial do convento*, a alegoria pode ser interpretada de várias maneiras, como adverte Lourenço:

a fábula que une numa aventura comum o homem da Igreja, o sábio inspirado e temerário, a uma criatura de inumana-humana clarividência como Blimunda e um homem que não possui como arma senão o seu destemor, a força tranqüila do seu trabalho ingrato e doloroso iluminado pela confiança no sonho alheio e pela paixão, pelo mistério feito Mulher, o romance não perderia o seu encanto propriamente dito, fascínio que exerce como máquina de viajar com um guia um pouco indiscreto num outro espaço e num outro tempo que são alegoria, como sempre, em Saramago, daqueles que são ainda os nossos (1997, p. 181-2).

Segundo o crítico, a alegoria pode ser interpretada, por exemplo, se considerarmos todo o romance como uma grande fábula, ou então ao entendermos que o romance conduz o leitor a “outro espaço e num outro tempo”, por isso é que este romance não pode ser lido apenas do ponto de vista histórico.

João Adolfo Hansen (1998, p.23) afirma que no *Memorial* as alegorias estão presentes, à medida que se caracterize tal obra como moderna, isto é, “pela afirmação da utopia, à qual corresponde uma negação alegórica de um determinado estado de coisas”. A construção do convento de Mafra, por exemplo, pode ser lida, no presente, como ruínas do passado, portanto, uma obra humana construída pela vontade não humana e arbitrária do rei D. João V, sob o amparo da Igreja, no século XVIII.

Aliás, as críticas contra a Igreja, bem como a utilização da Bíblia como substrato para a construção de suas obras ficcionais, como é o caso de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, envolveram, e envolvem, o escritor português em polêmicas que o levaram a se exilar, em 1993, nas Ilhas Canárias, Espanha.

Esse outro tema de sua obra, a relação entre Deus e o Homem, enraizada profundamente de forma mítica e histórica em Portugal, é representado, também, alegoricamente nos textos:

À turvação das palavras corresponde a perturbação mais funda do pensamento confrontado com a questão das nossas relações com Deus como criador dos homens mas não menos criado por eles, inextricável novelo que, acaso, nem a ficção possa destrinçar, limitando-se à sua alegórica transposição (LOURENÇO, 1997, p. 188).

Por isso, a alegoria se presta a remeter o discurso a um outro patamar, tendo o narrador, com intensa ação, o manejo e o controle plenos de sua invenção literária, de forma a manipular as palavras como quiser, referindo-se, implícita ou explicitamente à Igreja, à política, ou à História de um modo crítico.

Após o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, em 1993 Saramago publica outra peça de teatro, *In nomine dei*, obra que “aborda o tema da intolerância, também no âmbito religioso” (ARIAS, 2003, p. 15); seguido do primeiro volume de *Cadernos de Lanzarote* (1994), obra de cunho autobiográfico sobre a qual o escritor publica, posteriormente, mais três volumes, em 1995, 1997 e o último em 1998, ano em que escreve também o *Conto da ilha desconhecida*.

No entanto, quanto aos romances, após o *Evangelho*, percebe-se outra mudança no projeto literário de Saramago. Ao deixar, em parte, as amarras do passado, o escritor parece dirigir seu foco de análise aos problemas contemporâneos, tendo o homem como personagem central, cuja existência implica um acentuado pólo de conflito consigo mesmo. Torna-se, portanto, o começo de uma nova fase.

1.2. A “TRILOGIA INVOLUNTÁRIA”

A guinada, principalmente do ponto de vista temático, inicia-se com a publicação de *Ensaio sobre a cegueira* (1995), apontada também por alguns críticos como uma grande fábula, e por outros como “uma das obras mais contundentes de Saramago, em que obriga a sociedade a fazer um exame de consciência no fim do século” (ARIAS, 2003, p. 15).

José Saramago, em suas entrevistas, confirma e expõe seu ponto de vista acerca desta mudança:

Eu estou percebendo que, depois de uma expressão bem mais barroca como é o caso do *Memorial do convento*, talvez por interferência do próprio século XVIII em que tudo acontece, estou me aproximando cada vez mais de uma narrativa seca, cada vez mais seca. Encontrei, outro dia uma fórmula que me parece boa, é como se durante todo esse tempo eu estivesse descrevendo uma estátua — o rosto, o nariz — e agora eu me interessasse muito mais pela pedra de que se faz a estátua. Quer dizer, já descrevi a estátua, tudo mundo já sabe que estátua é essa que eu estive descrevendo desde *Levantado do Chão* até o *Evangelho segundo Jesus Cristo*. A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, em *Todos os nomes* e no próximo romance, se o escrever, trato da pedra (SARAMAGO apud COSTA, 1998, p. 24).

Observa-se, portanto, uma preocupação maior por aquilo que ele considera, alegoricamente, a pedra, isto é, a matéria central de toda narrativa, as pessoas, só que tal preocupação parece estar voltada para os seguintes aspectos do homem: seu valor, sua função, sua identidade, seu trabalho, suas relações e condições humanas no mundo contemporâneo. Desse modo, com este novo “projeto literário” a crítica ao ser humano e, também, à abstração a que usualmente chamamos de “O Sistema” se tornam mais corrosiva.

Outra idéia que a alegoria da pedra representa, para aqui nos valermos da fala do escritor sobre sua obra, relaciona-se com uma nova mudança: suas outras três

narrativas, partindo do *Ensaio*, não fazem referências explícitas ao espaço onde se desenrola a história. Desse modo, há um deslocamento de contexto, ou apenas uma extensão de sentido da cidade de Lisboa e, conseqüentemente, de Portugal. Enfim, trata-se de um enfoque diferente, já que em seus romances anteriores, Portugal, com personagens dos mais variados momentos da História, constitui-se em alvo certo de uma profunda revisão histórica do país. Portanto, à medida que tais romances se tornam menos explícitos historicamente, esses textos assumem mais o caráter de alegoria ao permitir maior amplitude e universalidade.

Com esse novo propósito, Saramago publica, depois do *Ensaio sobre a cegueira*, outros dois romances, *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), os quais, juntos, encerram o que ele mesmo intitula, e a seguir explica, como “trilogia involuntária”:

É uma trilogia que não nasceu como tal. Normalmente, quando um escritor decide escrever uma trilogia, tem logo de entrada muito claro que quer escrever três livros, mas esse não foi o meu caso [...] O que há aí e que do ponto de vista do autor forma uma trilogia é uma visão de mundo tal como eu entendo (SARAMAGO *apud* CARREIRA, 2003, p. 6).

Como se vê, Saramago afirma que, a princípio, não tinha como propósito escrever três romances que tivessem uma certa identificação. No entanto, não hesita em confirmar que tais obras têm o mesmo ponto de vista e a mesma visão de mundo que a do escritor.

Aliás, a publicação das obras que compõem a trilogia provocou divergências de apreciação pela crítica. No Brasil, uma crítica contundente foi publicada por Álvaro Cardoso Gomes, num artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, assim que Saramago lançou *A caverna*. Vejamo-la:



A pena a que o leitor se condena, ao ler este romance, não só se dá por deparar o trivial pretensiosamente guindado à condição de sublime, mas também ao comprometimento ideológico e, por consequência direta disso, à pieguice que, em muitos momentos, chega a um ponto lamentável. Em outros romances de Saramago isso já era visível: seu entranhado amor ao homem do povo, ao trabalhador, levou-o a enredar-se num maniqueísmo que não disfarçava seu compromisso com o velho partidão. Contudo, a qualidade do processo imaginativo de livros como o *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, talvez seus romances mais bem acabados, acobertavam esse defeito primário. No caso de *A caverna* (e a exemplo dos mediocres *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa* e *Ensaio sobre a cegueira*), infelizmente o enredo é pobre, como consequência o narrador, além de controlar com mão de ferro a consciência dos personagens, chafurda no lugar-comum, perde-se em detalhes absolutamente inúteis e, o pior de tudo, cai no mais deslavado sentimentalismo.

Segundo o crítico, um dos problemas do romance é o vínculo nele estabelecido com a posição política do escritor. Ora, disso o próprio escritor nunca se esquivou, pelo contrário: desde seu “primeiro” romance, *Levantado do Chão*, tal posicionamento sempre esteve presente, de forma explícita, na matéria narrativa. Portanto, não foi *A caverna* que trouxe tal traço à tona. O mesmo ocorre com a crítica dirigida à ação controladora do narrador saramaguiano, narrador que em muitas obras desempenha a sua função constituindo e/ou reivindicando para si a condição de elemento que governa o enunciado e a enunciação.

Numa outra perspectiva, no que se refere à trilogia, André Bueno (2002, p. 43-5) afirma que com ela Saramago

dá um passo adiante na carreira criativa do autor, contrariando o senso comum [...] os relatos da *Trilogia* permanecem no meio da crise, sem indicar qualquer saída, sugerindo um ceticismo aplicado à própria condição humana como uma mistura de medo, ruindade e indiferença. O que não a recomenda, na curta e na longa duração histórica. Posição do narrador que, em certa medida, contrasta com a do cidadão José Saramago, sempre empenhado nas causas que apontem para uma paz fundada na justiça social [...].

O que se pode indicar, como contraste importante, é que os relatos da *Trilogia* involuntária de Saramago vão na contracorrente do pensamento que tende a preponderar nos debates acadêmicos que tratam de cultura e literatura. Ao invés de

alguma *morte do autor*, defende uma decidida presença do narrador no material narrado, no movimento da narrativa, nos conflitos que envolvem os personagens. Longe de uma técnica construtiva que dê forma apenas a fragmentos, soltos e isolados, à deriva, fazendo pastiches mais ou menos inócuos da tradição, clássica ou moderna, a forma dos relatos da *Trilogia* tem uma intenção crítica e aponta para as questões de fundo da condição humana, na curta e na longa duração. E busca força na difícil experiência de personagens postos em situações críticas.

Talvez não seja o caso de classificar a trilogia como um conjunto de romances que vão além, no sentido literário-criativo, de seus romances anteriores. Mesmo no caso da trilogia, houve uma grande manifestação positiva da crítica em relação ao *Ensaio sobre a cegueira*, porém, o mesmo não aconteceu com *Todos os nomes*, pois, comparado com outros romances do autor, poucos são os textos de crítica sobre este romance; marcado por um certo silêncio inquietante.

Entretanto, ao ser homenageado com o Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, vários textos críticos, em revistas, jornais e livros, são publicados, a maioria congratulando Saramago. No Brasil, escrito por renomados críticos literários, dois livros são publicados, contendo textos sobre diversos romances do escritor: *Saramago segundo terceiros* (1998) e *José Saramago: uma homenagem* (1999).

Nos três romances que compõem a trilogia transparece a tensão do homem com o seu meio social. Desse modo, há uma identidade no que se refere ao espaço romanesco: todos se passam em grandes centros urbanos, onde ocorre, também, o conflito dramático, seja na periferia, seja no centro dessas cidades anônimas.

O primeiro romance da trilogia, *Ensaio sobre a cegueira*, narra a história dos habitantes de uma grande cidade na qual um grupo composto por diversas pessoas vai perdendo a visão de forma misteriosa e, por isso, são isolados num manicômio desativado. Quando toda a cidade já está contaminada pela “cegueira branca”, o grupo consegue fugir do manicômio e, juntos, com o auxílio de uma única

personagem que não se contamina, “a mulher do médico”, tentam encontrar suas casas em meio ao caos disseminado nas ruas da grande cidade. No final, o grupo de cegos é levado pela protagonista à sua casa, onde, finalmente voltam a enxergar, apesar de a alegórica cegueira persistir: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

O romance intermediário, *Todos os Nomes*, traz à tona, em vez de um grupo, uma única personagem: o senhor José, um simples escriturário que trabalha há anos na “Conservatória do Registro Civil”, espécie de cartório repleto de papéis e registros de pessoas vivas e mortas. Em sua casa, anexada à Conservatória, o senhor José coleciona recortes de pessoas famosas. Certo dia, porém, tomado por uma forte curiosidade, ele decide usar os documentos de onde trabalha para pesquisar a vida de uma “Mulher Desconhecida”, arriscando-se, em suas investigações noturnas e diurnas, dentro da repartição e em outros locais da cidade moderna. Torna-se, dessa maneira, uma busca que o faz realizar inusitadas e, ao mesmo tempo, arriscadas experiências. Mas essa busca chega ao fim, quando, em seu próprio local de trabalho, descobre o certificado de óbito da tal mulher. Como no *Ensaio*, a história fica em aberto, pois, após a trágica descoberta, com uma “lanterna” e o “fio de Ariadne” atado ao tornozelo, o protagonista inicia outra busca, através da “escuridão” labiríntica da Conservatória (SARAMAGO, 1997, p. 278-9).

A caverna encerra a trilogia. Dessa vez, a cidade é mostrada por dois prismas diferentes: pelo oleiro Cipriano Algor, morador da periferia, e pelo moderno Centro Comercial e seus representantes. Após anos de relacionamento comercial entre os dois segmentos, o *shopping* cancela o contrato de compra dos produtos de barro, dando prioridade, a produtos de plástico, idênticos, mais resistentes e baratos. A

família do oleiro tenta fabricar, sem êxito, bonecos de barro. Para sobreviver, com a ajuda de um membro da família, os oleiros são obrigados a viver na moradia do *shopping*, espécie de transição entre um mundo da luz e um mundo das sombras. Ao desconfiar de uma descoberta em meio as escavações no subterrâneo do grande Centro Comercial, o protagonista vai até o local e se vê dentro da caverna de Platão, enterrada naquele lugar há milênios. No final, a família foge tanto do Centro como também da cidade em busca de uma vida melhor.

A semelhança, na trilogia, começa pelo espaço. Nos três romances esses espaços — labirinto, prisão, *shopping-center*, centralidade e periferia — são imagens alegóricas que representam, entre outras coisas, o moderno “progresso” econômico: a confusão, o confinamento, a ilusão e o contraste sócio-econômico.

Nesses espaços, há, também, outra identidade entre as narrativas: um constante jogo entre sombra e luz, posto lado a lado ao jogo alegórico “cegueira *versus* visão”. É nos espaços interiores, isto é, nas sombras, que as personagens geralmente são levadas a um profundo exame de consciência: seja no subterrâneo de um Centro Comercial, seja dentro de um manicômio, ou até mesmo, no caso de *Todos os nomes*, não apenas dentro do prédio do cartório civil, mas, inclusive, no interior de uma escola:

Deus, antes de se pôr a amassar o barro com que depois os fabricou, começou por desenhar com um pau de giz o homem e a mulher na superfície da primeira noite. daí é que nos veio a única certeza que temos, a de que fomos, somos e seremos pó, e que em uma noite tão profunda como aquela nos perderemos (SARAMAGO, 1997, p. 97).

Para Bueno (2002, p. 46), na trilogia, Saramago



dá forma estética à crise contemporânea do capitalismo avançado através de um estilo muito elaborado, fluente, pouco pontuado, livre dos entraves e convenções gráficas, como forma que aspira à música, ao romance como lugar de confluência de muitas vozes e discursos sociais, com uma estrutura barroca, circular, simétrica.

Quanto ao enredo e às personagens, o que se observa é a recorrência a tipos sociais comuns — oleiro, funcionário público, segurança, médico, prostituta, cabeleireiro — cujas vidas são levadas a um questionamento, principalmente com suas relações de trabalho. Desse modo, logo nas primeiras páginas, as personagens da trilogia são tomadas por um estado de choque que as leva a um processo gradativo de revisão interior.

Depois da trilogia, Saramago publica ainda mais dois romances: *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Neste último romance, curiosamente, Saramago retoma personagens, situações e reflexões abordadas no *Ensaio sobre a cegueira*, fazendo uso, mais uma vez, da alegoria, só que, dessa vez, representando a situação política de um país, pois, neste romance, a população de uma cidade inteira resolve votar em branco como forma de protesto político.

Por fim, sem abrir mão do teatro, o escritor lança a peça *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). Nesta obra, José Saramago coloca-se ao lado de Byron, Molière, Tirso de Molina e outros, ao retomar a história de uma insigne personagem que sempre conquista todas as mulheres: Don Juan, consagrado também por Mozart na ópera *Don Giovanni*.

Mas qual é, afinal, o lugar de *A caverna*, obra que constitui o *corpus* desta dissertação, dentro da trilogia saramaguiana? É o nosso próximo tópico.

1.3. O LUGAR DE *A CAVERNA* NAS OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO

A publicação do romance que fecha a trilogia, *A caverna*, marcou-se por uma grande expectativa de crítica e público, pois este foi o primeiro romance do escritor após ter recebido o Prêmio Nobel de Literatura.

Alguns críticos consideraram o romance como uma obra que marcou a virada do século, outros, entretanto, por meio de artigos de jornais, se decepcionaram com a narrativa.

Em Portugal, alguns críticos consideraram a obra como um “neo-realismo sofisticado [...] uma litania reaccionária contra a tecnologia e o progresso” (MEXIA, 2001, p. 28). A crítica sobre tal obra recaiu até sobre as personagens: “mesmo para um leitor mínimo de Saramago, perspectivam um modelo de ser e agir bastante previsível” (SOUSA, 2000, p. 5). Assim como no Brasil, a crítica portuguesa questionou, principalmente, a previsibilidade da obra, isto é, a história narrada.

Apesar disso, alguns críticos brasileiros apreciaram outros aspectos do romance, como é o caso de Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira (2001, p. 204): “se a efabulação não nos arrebatava, a reflexão ética sobre a sociedade de consumo nos ensina, e o manejo da linguagem nos deleita”. Ponto de vista semelhante ao de Bueno (2002, p. 57), que valoriza a obra pelo modo como a crise contemporânea é construída no romance:

A Trilogia de Saramago fecha uma narrativa que atualiza o mito platônico da caverna, trazendo-o para o lugar que nos é mais contemporâneo: *a sociedade do espetáculo na sua forma mais avançada, com suas formas de simular a vida, a experiência, a memória, a curta e longa duração da história. Como uma espécie de esquecimento contínuo, de presente vazio, que se repete*. Uma vez mais o narrador nos guia pela vida, muito comum e modesta, de pessoas que trabalham no campo, como oleiros.

A nosso ver, o romance *A caverna* se destaca, entre outros aspectos, porque nos mostra um dos pólos centrais de conflito para onde nossa cegueira nos arrasta, se dissemina e se fortalece: um mundo de sombras que resulta de uma articulação estrutural do capitalismo contemporâneo, pois, de um lado, a tecnologia impera e, de outro, a miséria, a pobreza e a falta de trabalho aumentam. Esta articulação encontra nas alegorias do romance *A caverna* a sua principal forma de representação. Dessa maneira, o irônico “retorno” de Saramago à caverna de Platão realiza, pelo prisma da alegoria, uma reflexão sobre a condição humana no Século XXI, herdeiro imediato das conquistas e dos problemas do século XX.

1.4. A ALEGORIA EM *A CAVERNA*: BASES TEÓRICAS

Sabemos que há um vasto arcabouço teórico existente a respeito da alegoria, mas para a análise do romance *A caverna*, de José Saramago, privilegiamos, em nossa dissertação, somente alguns textos que tratam do assunto. Durante as pesquisas sobre as diversas fontes e abordagens teóricas sobre a alegoria, procuramos utilizar os textos mais recentes que abordam, conceituam e discutem os problemas vinculados a essa figura.

Desse modo, destacamos, abaixo, as principais teorias do alegórico que contribuíram para o desenvolvimento de nossa leitura do romance.

Um dos principais estudiosos que faz um panorama histórico-crítico sobre a alegoria é João Adolfo Hansen (1987). Como ponto de partida, o crítico busca na raiz

etimológica da palavra o argumento de que ela pode ser classificada por dois diferentes, embora interligados, modos, pois, segundo ele, “o verbo grego *állegorein*, por exemplo, significa tanto ‘falar alegoricamente’ quanto ‘interpretar alegoricamente’”, nesse sentido, segundo Hansen (1987, p. 1), “não se pode falar simplesmente de *a* alegoria porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica” (1987, p. 1-2).

Desse modo, o crítico parte desta primeira distinção para examinar pormenorizadamente a alegoria, dividindo-a em dois principais feixes: a alegoria dos poetas e a alegoria dos teólogos. Por alegoria dos poetas², entende-se a alegoria utilizada como procedimento de ornamentação, ponto de vista defendido por Aristóteles, Cícero, Lausberg, Quintiliano, entre outros. De acordo com Hansen (1987, p. 13), a definição de alegoria dada por Quintiliano

inclui também a ironia, como tropo de oposição, uma vez que ela afirma para dizer outra coisa, isto é, para negar, e vice-versa. Nesta linha de definição, ainda, a paródia, transformada hoje no verossímil neo-anti-pós-moderno, é também alegórica, bastando pensar que ela é representativa sempre, mimética, fazendo falar o outro texto que vampiriza e nega.

Para Hansen, a alegoria dos poetas é recorrente, principalmente, na retórica antiga, em textos de Horácio e Virgílio. Além disso, este tipo de alegoria admite quatro subdivisões retóricas, “conforme o maior ou menor grau de clareza da relação *sentido figurado / sentido próprio*” (1987, p. 24). Desse modo, segundo Quintiliano, ela pode ser classificada como: a. *tota allegoria*, b. *permixta apertis allegoria*, c. *mala affectatio*, e d. alegoria transparente. Vejamo-las detalhadamente:

² Denominada também “Alegoria como expressão ou alegoria retórica” (HANSEN, 1987, p. 12).



- a. *Totta Allegoria* ou Alegoria perfeita ou Enigma: “É a alegoria totalmente fechada em si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado” (HANSEN, 1987, p. 24).
- b. *Permixa Apertis Allegoria* ou Alegoria Imperfeita: Para Hansen, “é a alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. Nela, [...] a mistura do próprio e do figurado está a serviço da clareza e, por isso, é tida como mais didática [...] muitas vezes se chama *parábola*, como as do *Novo Testamento*. Outra forma típica é a *fábula*, por vezes o *apólogo*” (1987, p. 30).
- c. *Mala Affectatio* ou *Inconsequentia Rerum* ou Incoerência: nela “ocorre uma espécie de contrariedade no gênero, não se respeitando as diferenças específicas que são condição de um conceito proporcionado ou da figuração ordenada. A *inconsequentia rerum* (inconseqüência das coisas) produz hibridismos ou monstros retóricos justapondo determinações distantes, inadequadas, heteróclitas [...]. Embora o procedimento de figuração seja posto a funcionar, não há especificação ou especificidade na combinação dos termos, o que embaraça ou mesmo impede a continuidade na compreensão do conceito representado” (HANSEN, 1987, p. 30).
- d. Alegoria Transparente: Pensada por meio da analogia, este é um tipo de “alegoria cristalina, totalmente aberta, principalmente no neoclasicismo. Ela é operada não como metáfora continuada, necessariamente, mas como simples translação” (HANSEN, 1987, p. 36).

Já a alegoria dos teólogos³ é vista como “uma técnica de interpretação. Decifra significações tidas como verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras, que revelam ‘um sentido espiritual’” (1987, p. 43). Para exemplificar, Hansen recorre ao textos de Santo Agostinho, Beda⁴, Santo Tomás de Aquino e Dante Alighieri.

No capítulo final do seu livro, intitulado “Alegoria de Renascimento”, Hansen focaliza as alegorias presentes em obras de artistas dos séculos XV, XVI e XVII, tais como: “Botticelli, Miguelângelo, Arcimboldo, Comanini, Tasso, Camões, Bembo” etc. Sobre esse tipo de alegoria, afirma Hansen (1987, p. 66):

Nos finais do século XV, humanistas [...] e eruditos florentinos patrocinados pelos Medici relêem a *Iliada* e a *Odisséia*, de Homero, as *Bucólicas* e a *Eneida*, de Virgílio, as *Metamorfoses*, de Ovídio, e outros textos da tradição greco-latina. Tratam-nos como se fossem uma outra Escritura, agora clássica. Seu instrumento privilegiado de trabalho é a alegoria, operada multiplamente: técnica da invenção e da interpretação de enigmas, ela se dá também como composição de emblema⁵, divisas e *rebus*⁶; como arte combinatória ‘mágica’; como ornamentação verbal e plástica; como transposição etc.

³ “Alegoria como interpretação ou alegoria hermenêutica” (HANSEN, 1987, p. 43).

⁴ “parece ter sido o primeiro a assimilar a interpretação tipológica da Bíblia a categorias retóricas da alegoria antiga” (HANSEN, 1987, p. 53). Interessa, contudo, a divisão que Beda faz da alegoria: *allegoria in verbis* (alegoria verbal) e *allegoria in factis* (alegoria factual). “A alegoria factual afirma uma similitude essencial, desejada e escrita por Deus, ao passo que a alegoria verbal é produto apenas da imaginação humana, como ficção [...]. Essa distinção será retomada cinco séculos após Beda por Santo Tomás de Aquino, que desprezará a alegoria verbal e, assim, a produção poética, hipervalorizando a alegoria factual como Escrita divina. [...] Dante Alighieri também utiliza a mesma distinção, mais tarde, quando teoriza sua arte poética no *Convivio*” (HANSEN, 1987, p. 55).

⁵ “Tanto a divisa quanto o emblema [...] montam-se como partes de imagens ou sinédoques — uma coluna pelo edifício, uma espada pelo guerreiro, um ramo pela árvore — que a alegoria da época prescreve como metáfora ou alegoria visual — ‘imagem’ — de um conceito: a coluna pela força, a espada pela oratória, o ramo pela vida etc. Ao mesmo tempo, emblema e divisa utilizam palavras relacionadas direta ou indiretamente com a imagem plástica, traduzindo-a ou remetendo-a para outro campo nocional. A alegoria se dá como alegoria de alegorias, como relação interpretante de imagem e sentença: é performativa, para o leitor/espectador supostamente capaz de fazer a relação de imagem e palavra e sua tradução” (HANSEN, p. 92). “A diferença entre emblema e divisa é que o emblema pode ser um corpo sem alma, isto é, apenas imagem, aproximando-se mais das artes plásticas do que da literatura” (p. 96).

⁶ “O *rebus* é uma variedade do enigma e consiste numa série ordenada de objetos figurados cuja identificação produz uma seqüência de sílabas ou palavras em determinada língua, constituindo-se uma frase, adágio, provérbio, sentença etc. Supondo-se o entendimento fácil das imagens, elas são traduzidas num enunciado fonético. [...] A tradição do *rebus* liga-se, certamente, ao hieróglifo egípcio cuja pictografia opera analogicamente por imagens de coisas. [...] Uma coisa soa, outra é significada:

Verifica-se, portanto, que o método alegórico florentino baseia-se na tradução figurada de um sentido próprio, dispositivo da invenção, tendo como matéria-prima o “pensamento religioso da Antigüidade, basicamente o greco-romano, a tradição persa do Zoroastrismo, o esoterismo judaico-alexandrino e os hieróglifos egípcios” (HANSEN, 1987, p. 67).

Outro estudioso, Edward Lopes (1986, p. 17-8), procura conceituar a alegoria, num primeiro momento, também, segundo a classificação da “Retórica Geral”. Desse modo, a alegoria é considerada uma figura retórica, ou metábole, que se articula com dois eixos: o primeiro, pertencendo ao eixo com desvio⁷ no plano do conteúdo (em oposição ao plano da expressão); o segundo eixo, com desvio no conteúdo, denominado figura lógica-semântica (oposta à sintática-morfológica). Além disso, na alegoria, esses dois eixos também se articulam com duas classes de desvios: desvio por adição e desvio por subtração.

Partindo desse quadro retórico, Lopes (1987, p. 42) relaciona, depois, a alegoria à metáfora, pois, segundo ele,

uma alegoria é um discurso metafórico que contém dois textos vinculados entre si pelo mesmo fundamento, que os associa num novo conjunto significante, um novo discurso, hierarquizando-os de tal modo que o texto figurativo funcionará nesse discurso como o plano de expressão manifestante de outro texto, o temático ou manifestado, que reporta sempre uma ‘história de gente’.

a alegoria se faz como trocadilho, na intersecção de duas séries significantes, explorando a homofonia” (HANSEN, p. 101-2).

⁷ Do ponto de vista adotado por Edward Lopes, “desvio pode ser entendido como o resultado da operação de comutação de um contexto pressuposto como ‘próprio’ (programado nas expectativas da competência do destinatário) por um contexto ‘impróprio’ (inesperado): suprime-se o contexto ‘próprio’ adicionando-se em seu lugar o contexto ‘impróprio’; o resultado pode ser interpretado quer como *erro* (desvio disfuncionalizante), quer como *licença* que dá origem às figuras retóricas ou tropos (desvio refuncionalizante)” (1986, p. 106).

Já para Scholes e Kellogg (1977, p. 75) a alegoria, assim como a sátira, é conceituada como uma forma extrema de narrativa didática⁸, resultado de uma aplicação de controle intelectual sobre formas estéticas como o romance e a lenda popular. Por esse prisma, a alegoria é mais empregada em narrativas ficcionais, nas quais desempenha um papel apenas ilustrativo ou imagetivamente simbólico. Em defesa de seus pontos de vista, os críticos citam os poetas narrativos Dante e Spencer como alguns dos poucos que “dominam a composição alegórica”, já que “deles podemos obter uma idéia do que é a essência da alegoria e quais as qualidades indispensáveis aos alegoristas”.

Mas os problemas relacionados às concepções e aos procedimentos metodológicos da alegoria surgem no desenlace da filosofia grega. No livro II d'*A República* (2003, p. 65-67), por exemplo, ao atribuir aos filósofos, também, o dever de educar os homens, Platão adverte que há dois tipos de literatura “uma verdadeira e outra falsa”, e que, por isso, os autores das fábulas de “deuses e heróis” utilizados na educação das crianças deveriam ser “vigiados”, uma vez que, para o filósofo, “quem é novo não é capaz de distinguir o que é alegórico do que o não é”. Dessa maneira, as críticas de Platão contra os poetas tinham por objetivo convencer de que a razão é o melhor instrumento para descobrir a verdade do que recorrer à alegoria. Todavia, o filósofo grego não deixa de fazer uso do alegórico para, talvez, exprimir melhor seus próprios pensamentos, como é o caso, por exemplo, da alegoria da caverna (livro VII) e da alegoria dos outros (livro X). Sobre o uso de alegorias por filósofos, Scholes e Kellogg (1977, p. 84) advertem que elas “não vão além de extensas figuras

⁸ Didática, para os autores, empregada não no sentido pejorativo ou puramente descritivo, mas, sim, referindo-se a “uma obra que salienta o potencial intelectual e ilustrativo da narrativa, incluindo todas as obras desta natureza, desde a simples fábula, que mostra uma óbvia moral, ao grande romance intelectual” (1977, p. 73-4).

retóricas, cujos significados são estipulados nos contextos em que ocorrem. [...] são um elemento poetizante no discurso filosófico”.

Além do problema da definição, outra dificuldade relacionada à alegoria surge quando se procura estabelecer precisamente suas fronteiras com outras formas de manifestação artística, tais como a metáfora e o símbolo.

No que se refere às diferenças entre símbolo e alegoria, polêmica maior, talvez, foi a posição marcante de alguns românticos (Goethe e Schelling), que, ao confrontarem alegoria e símbolo, colocam a primeira num plano inferior. A esse respeito, Hansen (1986, p. 6, 71) informa que os românticos entendiam a alegoria como uma

forma excessivamente ‘fria’, mediata e progressiva do conceito, *particular* para o geral. O símbolo romântico é teológico, principalmente quando a religião está ausente: a postulação de sua unicidade, totalidade e totalização imediatas pressupõe o Uno, expresso num átimo intuitivo pelo artista genial. [...] Assim, os românticos postularam que a alegoria é *exterior* ao pensamento pretendido, luxo discursivo que se permite dispendar signos inúteis para a economia do sentido.

Goethe (1986, p. 39).

Além de Goethe, alguns filósofos também irão se debruçar sobre a oposição símbolo *versus* alegoria, cujas posições caminham na mesma direção dos românticos. É o caso de Kant, Hegel e Schopenhauer.

Mas é na modernidade que outro filósofo retoma o problema, tomando, contudo, o partido da alegoria. Em seu importante estudo sobre o drama barroco alemão, Walter Benjamin (1984) propõe uma recuperação da alegoria ao afirmar que ela “não é frívola técnica de ilustração por imagens”, como postulam os românticos, “mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184). Baseando-se em argumentos de cunho sociológico, Benjamin afirma que, no caso do

drama barroco, a alegoria sugere uma “discussão dialética incontornável”, uma vez que

Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado (1986, p. 196-7).

Na visão de Benjamin, como podemos constatar, a alegoria representa as ruínas da história, e desse modo, alegoria e história se entrelaçam e se relacionam dialeticamente, de modo a fazer da leitura alegórica um instrumento de leitura crítica da realidade.

É nas páginas de Walter Benjamin que outro estudioso tem como principal suporte teórico/crítico o seu estudo sobre a alegoria. Desse modo, para Flávio R. Kothe (1986, p. 39),

O desvelamento da alegoria (aquele feito por ela e pelo próprio desvelamento dela) implica entender a resposta que ela arma no jogo de tensões entre as classes sociais, entre as contradições de grupos, camadas, ideologias etc. A alegoria é o palco petrificado de uma luta, de uma discórdia que busca não se mostrar nem como discórdia nem como luta. Mas só quando se consegue apreender a tensão de forças do paralelogramo que acabaram redundando em tal petrificação é que se passa a entendê-la como sinédoque do real. Por outro lado, o artista consegue constituir novas alegorias apenas quando sente e capta tais forças sociais e consegue canalizá-las para a figuração alegórica.

Tal perspectiva também é descrita por José Guilherme Merquior (1969, p. 105):

A alegoria manifesta uma atitude ambivalente em face da realidade. Dentro de um novo espírito, a arte moderna — exemplificada pelo estilo de Kafka, estudado por Benjamin — assimila a ambivalência psicológica do homem barroco ante o mundo profano, expressa nas tragédias seicentistas que são o tema das *Origens do Drama Barroco Alemão*.

Retomando o texto de Kothe (1986), no que diz respeito à distinção entre a alegoria e a fábula, encontra-se o seguinte:

A fábula é uma forma de alegoria, é uma alegoria desenvolvida. Através de elementos concretos procura-se expressar uma idéia “abstrata”. Que só é abstrata no sentido de escamotear suas raízes sociais e históricas para alcançar maior eficácia apresentando-se como a própria voz da transcendência.

A alegoria é comumente distinguida da metáfora por ser mais extensa e detalhada, enquanto a fábula é uma alegoria em forma de história curta e com uma conclusão moral (que pretende ser definitiva). Essa última pertence a um gênero que se supõe hoje inexistente: o didático.

Questionando, também, a classificação retórica da alegoria, Kothe (1986, p. 18) ressalta ainda a idéia de que se torna necessário fazer, num texto alegórico, uma leitura alegórica da própria alegoria, pois, desse modo, “a alegoria introduz uma inquietação inovadora, assim como se mostra um rico instrumento de expressão”, ponto de vista, como apontamos, baseado nos estudos do filósofo Walter Benjamin (1984).

Além da relação com o símbolo, a metáfora e a fábula, de acordo com Hansen (1987, p. 18), a alegoria também pode funcionar como metalinguagem em dois sentidos: primeiro, como uma espécie de “glosa que se integra ao texto, existindo apenas nele, em sua literalidade. Pensar assim implica ler a alegoria como convenção para o leitor”. Segundo, “como ornamentação de outro discurso implícito, subtexto que vai sendo produzido à medida que se lê. [...] Seu desconhecimento, sua obscuridade ou sua incoerência determinam alterações na recepção”. O crítico diz ainda que “em termos semióticos contemporâneos, a alegoria é uma metalinguagem



ou um interpretante da relação imagem plástica/discurso ‘imagem mental’ para o espectador leitor” (1987, p. 90).

Mas não é só com a metalinguagem que a alegoria é articulada. Na perspectiva de Lopes (1986, p. 45-6), a alegoria também funciona como intertextualidade, uma vez que “ela admite ao menos duas interpretações e dois textos: a interpretação literal produz o texto manifestante, enquanto a interpretação figurada, o texto manifestado”. Nesse sentido, a alegoria funciona como um discurso intertextual: “resultado da articulação de dois textos diferentes em um único contexto (*cum + textum*), produzindo uma mensagem que é necessariamente intertextual, e que passa a ser alegórica”.

Diante de tais informações, calcadas, sobretudo, nos críticos acima, é que nos baseamos para desenvolver nossas análises. Cumpre, portanto, investigar as alegorias presentes no romance *A caverna* (2000).

⁹ Empregaremos o termo “fábula” durante toda a análise desse capítulo no sentido de “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”, conforme Tomachevski (1973, p. 173).

¹⁰ Em *A jornada de Pedro* (1985, p. 16), Saramago também utiliza esta imagem de novelo e de linha, nas mãos da personagem Maria Guavira, no sentido alegórico de desconstruir o texto literário



PARTE II

2. A CONSTRUÇÃO ALEGÓRICA NA NARRATIVA DE SARAMAGO

Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse sempre a ponta visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra margem, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer nos romances e, se outra frase de efeito é permitida, nos romances da vida (SARAMAGO, 2000, p. 71).

Nossa leitura analítica em direção às alegorias tecidas no romance *A caverna*, de José Saramago, começa a partir da reflexão acima, elaborada pelo narrador. Ao intervir na fábula⁹ para tecer, de forma metalingüística, seu comentário, o narrador utiliza a metáfora do novelo¹⁰ para referir-se ao próprio modo de contar a história da fabricação das estatuetas. Com isso, dá um sentido alegórico ao verbo “desenredar”, uma vez que ele sugere não, somente, “desfazer o enredo de”, mas, primeiro, investigar o processo do próprio enredo (“novelo”), desconstruí-lo para recriar e, indo mais além, desenredar “os romances da vida”, decifrar os mistérios/problemas da vida. Isso no sentido, talvez, de fazer o leitor não, apenas, apreciar o conteúdo e a estrutura narrativa, mas que, diante do texto, ele corra, salte, erga a cabeça e torne a mergulhá-la (BARTHES, 2002, p. 18), construindo e desconstruindo — repensando

⁹ Empregaremos o termo “fábula” durante toda a análise desse capítulo no sentido de “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”, conforme Tomachevski (1978, p. 173).

¹⁰ Em *A jangada de pedra* (1988, p. 16), Saramago também utiliza essa imagem do novelo e da linha, nas mãos da personagem Maria Guavaira, no sentido alegórico de desmontagem do texto literário.

— a sua própria condição e situação no mundo. Desse modo, a decodificação do verbo “desenredar” revela que se trata de uma alegoria verbal, a qual, segundo Lopes (1986, p.49), figurativiza um valor de “metáfora expandida, construída pelo procedimento da metaforização continuada”.

Em *A caverna*, esta metáfora se expande por todo o romance, assumindo, portanto, um caráter alegórico. Isto porque ela surge em uma das principais passagens da narrativa, referindo-se tanto à desagregação dos princípios que regem a situação trabalhista, econômica e social do oleiro, após a ameaça de desemprego imposta pelo Centro Comercial, como o repensar das outras personagens, Marta, Marçal e Isaura, isto é, desenredar a história de vida de cada uma dessas personagens e, também, num plano alegórico maior, como dissemos anteriormente, desenredar no sentido de refletir sobre a situação do homem na contemporaneidade, envolvido nas teias de um grande centro econômico.

Dessa maneira, o fragmento serve de pista para a análise da alegoria no romance, pois é possível verificar a marcante presença do narrador como uma instância narrativa que agencia as alegorias no romance, técnica, esta, de direcionar o caminho que cada personagem deve percorrer e, ao mesmo tempo, interferir implícita ou explicitamente de várias formas na história narrada. Tanto isso é verdade que, neste fragmento que utilizamos como epígrafe, o narrador discorda e ironiza o que a personagem Marta declarou anteriormente: “Por onde começamos, perguntou [Cipriano], Por onde sempre há que começar, pelo princípio, respondeu Marta” (SARAMAGO, 2000, p. 69). Para o narrador, esta volta não possui a simplicidade da resposta elíptica “Pelo princípio” dada pela personagem, mas vai além, e, por isso, exige o “desenredar” de todo o processo de fabricação das estatuetas.



Portanto, atento às artimanhas do narrador desse romance, iniciamos nossa investigação das alegorias destacando, nesta parte, quatro momentos principais da narrativa: 1. A forma de abertura do romance; 2. A fabricação das louças de barro; 3. A fabricação das estatuetas de barro; e 4. O desfecho do romance. Esta divisão, a nosso ver, serve, a princípio, para demonstrar como a narrativa se organiza, e como tais passagens são pertinentes para analisar o romance como uma construção de linguagem, privilegiando, dessa maneira, o aspecto alegórico e, paralelamente, outros elementos importantes que se entrelaçam à alegoria.

2.1. A FORMA DE ABERTURA DO ROMANCE

Antes de iniciarmos as análises em que o barro também se faz presente, observemos a forma de abertura da narrativa, em que são apresentados aspectos importantes ao leitor, principalmente o espaço e as personagens, os quais servirão como trilha inicial para nossa investigação das alegorias e, também, para que possamos estabelecer uma correlação entre as duas pontas do novelo narrativo: o princípio e o fim do romance.

Após uma descrição inicial das personagens Cipriano e Marçal, que se encontram na furgoneta, o narrador situa o espaço onde os dois estão: uma viagem em direção ao Centro Comercial, a qual teve como ponto de partida a olaria.

Tal forma de abertura, aliás, chama-nos atenção em razão da cena em movimento — é a luta das personagens contra o tempo —, revelando, logo de

imediatamente, a aflitiva situação do homem contemporâneo em seu jogo com o tempo, na esteira da velocidade.¹¹

Esta viagem é marcada por um movimento horizontal, principalmente pelo protagonista, de idas e vindas, trajeto Olaria/Centro, Centro/Olaria, que se repete várias vezes ao longo do romance.

Os trajetos são constantes, isto porque, além das relações comerciais, o oleiro, também, é responsável por buscar e levar, a cada dez dias, o genro ao trabalho. Desse modo, percebe-se que é o oleiro quem protagoniza a relação entre o Centro e a olaria, potencializando as oposições binárias do conflito.

No entanto, a trajetória que interliga os dois principais espaços é demarcada por outros diferentes espaços — “Cintura Agrícola”, “Cintura Industrial”, “bairro dos barracos”, outro bairro denominado “terra de ninguém” e, por fim, o bairro dos “prédios” —, acentuando, desse modo, o contraste centralidade *versus* periferia existente entre o *shopping* e a olaria.

No romance, cada um dos espaços anteriores é percorrido pormenorizadamente. Para exemplificar, vejamos apenas dois fragmentos que focalizam os primeiros espaços: a Cintura Agrícola e a Cintura Industrial.

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, o 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, rectangulares, feitas de plástico de uma cor neutra que o

¹¹ Para Bueno (2002, p. 27), a corrida contra o tempo é uma das características da crise contemporânea, pois “diz respeito à aceleração, à velocidade, à compressão do espaço-tempo, à supressão da memória e ao esquecimento como formas ativas do conformismo e da aceitação da violência e da injustiça. Essa armadilha da velocidade tem consequências para a saúde física e emocional dos habitantes da cidade, submetidos a pressões muito intensas, que agredem o organismo e o equilíbrio afetivo e emocional. Daí não ser exagero associar um certo conjunto de doenças à maneira como se vive nas sociedades urbanas de massa criadas pelo capitalismo”.



tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo. Debaixo delas, fora dos olhares de quem passa, crescem plantas. (SARAMAGO, 2000, p. 12).

[...] Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada, agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações elétricas, rede de canalizações, condutos 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 [...] (p. 13).

No primeiro fragmento, o narrador faz uso da metalinguagem como artimanha para confundir o leitor ao afirmar “Alguém deu a estas enormes extensões [...] o nome técnico”. Ora, a primeira hipótese é que esse “alguém” seja o próprio narrador, pois nenhuma das personagens, ao longo do romance, nomeia tais espaços. No entanto, tal indefinição do pronome também sugere que o poder econômico vigente é que, embora abstratos, nomeou os espaços que o narrador descreve. Com isso, a ironia recai sobre o espaço narrado e, também, sobre o modo de narrar/nomear tal espaço. Compete ao narrador, portanto, a proposital construção desses espaços na narrativa, os quais pavimentam o caminho de Cipriano e Marçal e, paralelamente, contribuem para entrelaçar uma realidade contemporânea, marcada pelo excesso industrial, com as personagens de extração rural e condição suburbana.

Além disso, o narrador também joga com o espaço interior e o espaço exterior das estufas de plantas, sinal de sua onisciência. Por fora, a irônica Cintura Verde não apresenta nada de natural, pelo contrário, suas pálidas cores refletem a ação de dois fatores: “o tempo e as poeiras”. Quanto ao interior, o narrador revela apenas que “crescem plantas”, deixando em suspenso as cores, e o modo de produção das mesmas. Este jogo com a aparência e a essência, somado aos detalhes descritivos da Cintura, “grandes armações de tecto plano, rectangulares, feitas de plástico”,

constituem não apenas uma crítica à artificialidade desse “espaço rural”, mas, em conjunto, forma uma pequena alegoria que, de certo modo, ilustra, antecipando-a, uma alegoria maior no romance: O Centro Comercial que, por sua vez, também é extenso, retangular, possui o contraste aparência *versus* essência, e tem o plástico, em detrimento ao barro, como o novo e prático material a ser comercializado.

Assim A descrição da Cintura Industrial também é marcada por um viés crítico. A caótica imagem instiga os sentidos do leitor, produzindo apenas sensações negativas. Se, por um lado, a imagem representa a modernização, por outro esse aglomerado caótico, ou ruína, por assim dizer, provoca o desconforto visual, sonoro, gustativo e olfativo. Esse emprego de sinestésias, portanto, é a maneira de o narrador aproximar o leitor do texto, a fim de mostrar o descompasso tecnológico da modernidade, logo nas primeiras páginas do romance.

À medida que descreve cada espaço, da olaria ao *shopping*, o narrador, sob o crivo do irônico excesso de componentes industriais/poluentes, marca a linguagem por um viés crítico, uma vez que, alegoricamente, todos os espaços denunciam os maiores problemas da metrópole: as gritantes diferenças sociais, a poluição, o sufocante e devastador “progresso” econômico do Centro Comercial e, por fim, o domínio econômico de quem ocupa a posição central. Desse modo, à medida que as personagens se movimentam na narrativa, este movimento espacial é ilustrado por amplos espaços sociais.

Por outro lado, como o próprio nome, por si mesmo, já prefigura, as ditas “Cinturas” e todos os outros espaços que Cipriano percorre até chegar ao Centro funcionam como verdadeiros círculos ao redor do *shopping*, demarcando o aspecto circular que esta imagem constrói no romance. Semelhante, também, ao desenho de

uma pedra lançada na água, com suas cadeias circundantes, assim serão as voltas que o oleiro terá de dar, como viagens em torno do eu, até se conscientizar, ao final do romance, que este não é o local ideal para se viver.

Apesar de a trajetória desenvolvida por Cipriano até o Centro Comercial, diversas vezes, ser “horizontal”, este percurso não é, necessariamente, retilíneo. Assim como a linha do “novelo” citado no primeiro fragmento, o percurso, também, possui “estrangulamentos” que intensificam a dificuldade e os problemas de se chegar ao Centro, como, por exemplo, os assaltos constantes realizados na rodovia pelos moradores do bairro das barracas, cuja prática é justificada pelo narrador da seguinte maneira: “em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla” (SARAMAGO, 2000, p. 14).

Ao empregar o adjetivo “clássico” para o substantivo “axioma”, nota-se que o narrador não discorda da ação dos moradores, confirmando o sentido presente na máxima. Entretanto, ao mesmo tempo em que atribui, ao adjetivo, o sentido de verdadeiro, o narrador utiliza-o, também, de forma ambígua e com sutil ironia, no sentido de prática habitual. Logo, há um posicionamento, aí, a favor de quem realmente necessita de algo, dos que estão integrados à ordem exclusora que caracteriza a ordem econômica representada, como sinédoque, pelo Centro Comercial. Segundo Benjamin (1984, p. 220), muitas vezes uma máxima alegórica “tem a mesma função que o efeito luminoso na pintura: ela relampeja com uma luz penetrante na escuridão da complexidade alegórica”. Em *A caverna*, a máxima se torna emblemática no contexto do romance, porque um dos seus principais objetos de reflexão é o esvaziamento do poder político diante de um poder econômico absoluto, sem rosto, cuja efígie é “neutra e impessoal”.

Além disso, outro fator que corrobora a dificuldade da trajetória até o Centro é o percurso embaraçoso:

Já estavam na periferia da cidade, havia 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 (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Como é possível observar, a imagem representada no fragmento acima figura um labirinto, tornando o caminho tão emaranhado que faz o acesso ainda mais difícil, forçando o oleiro a traçar uma linha embaraçada, constituída por filamentos tortuosos, isto é, uma trajetória, aparentemente, arbitrária/horizontal. Mesmo assim, apesar dos tais “estrangulamentos”, Cipriano Algor e Marçal Gacho conseguem chegar ao Centro.

Portanto, todos esses fatores que dificultam o acesso ao Centro têm a função de bloquear o percurso, o que sinaliza, logo no início da narrativa, tanto para os condutores quanto para o leitor, que o problema maior estará mais adiante, no Centro Comercial. Por este prisma, a frase “numa praça a partir da qual se acabavam as dificuldades” possui um sentido inverso, pois será a partir dali que as dificuldades, realmente, iniciar-se-ão.

Aliás, o “labirinto” e a “linha recta” são dados espaciais que desempenham uma função alegórica no romance. O primeiro parece indicar que a periferia é caótica, pré-moderna em sua organização arquitetônica e urbana, remetendo às barracas, à Cintura Industrial e à Agrícola, isto é, à cidade medieval. O segundo evidencia a centralidade do Centro Comercial. Logo, a articulação dos dois dados espaciais remete ao labirinto como armadilha fatal, já que o Centro Comercial ocupa,

aí, a posição de algo devorador de vidas humanas que para ele ocorrem e/ou dele não podem escapar.

Por outro lado, a oposição espacial parece sugerir, também, temporalidades distintas, senão opostas: uma mais “primitiva”, marcada por uma experiência do tempo mais próxima dos ritmos naturais, dos ciclos da natureza; outra mais “sofisticada”, marcada por uma experiência do tempo avessa aos ritmos naturais, febril, veloz, artificial e, algo paradoxalmente, desumana. O problema se complica pelo fato de que a oposição rural *versus* urbano não é adequada mais para caracterizar o contraste. Isso, porque a cidade tomou conta de tudo, reduzindo todo o espaço circundante à condição de periferia, isto é, espaço urbano marginal e degradado.

O labirinto, por sua vez, remete-nos à própria linguagem saramaguiana. Em outras passagens do romance, como será exemplificado por meio do excerto abaixo, o leitor também se encontra, muitas vezes, num labirinto em razão do próprio modo como as vozes das personagens e do narrador se entrelaçam, resultando numa composição que tende a confundir e, por isso, exigir maior atenção durante o processo de leitura. Nesse sentido, o espaço traduz, de forma alegórica, a própria linguagem, fusão essa que prefigura o modo de construção singular da narrativa de José Saramago.

Para finalizar nossa investigação sobre o início romance, a primeira ponta do novelo, vale mencionar como a viagem das personagens — o capítulo inicial — termina. Quando chegam ao Centro, Marçal vai trabalhar e Cipriano dirige-se à fileira de caminhões para o descarregamento das mercadorias onde toma, por “sorte contrária”, o décimo terceiro lugar. A princípio, essa posição na fileira não lhe

incomoda. Porém, assim que surge um outro caminhoneiro, Cipriano cede seu lugar com a finalidade de ficar no décimo quarto lugar: “Agora sou o quatorze, disse, satisfeito com a sua astúcia” (SARAMAGO, 2000, p. 21). A narração sobre a troca de lugar é acompanhado de um monólogo interior, no qual a personagem reflete sobre o número treze, seguido de um sonho em que o treze também lhe assombra. Toda essa brincadeira com o número, por um lado, mostra a maneira de Saramago brincar com o que poderíamos considerar como o clichê do imaginário mí(s)tico-esotérico, da mesma forma como brinca, também, com os dados que remetem ao mito bíblico da criação, como o barro, por exemplo. Por outro lado, tais dados, por reforçarem esses lugares-comuns, denunciam tanto um propósito de universalização da acessibilidade à linguagem romanesca de Saramago, como uma ênfase didática e excessiva.

A fatalidade nada gratuita do décimo terceiro lugar está relacionada ao destino do protagonista. Chegada a vez de Cipriano, o chefe de compras reduz pela metade a compra da carga. Inconformado, o oleiro recorre ao subchefe da seção, que lhe explica o motivo do corte: “Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas” (p. 23). Dado o nó,¹² inicia-se o conflito dramático: caso o cancelamento de compra seja definitivo, como a família do oleiro sobreviverá?

¹² Um acontecimento que viola a imobilidade e o equilíbrio da situação inicial, conforme Tomachevski (1978, p. 173 e 178).



2.2. A FABRICAÇÃO DAS LOUÇAS DE BARRO

Os três quartos iniciais da narrativa põem em foco a vida “primitiva” da família Algor, ocasião em que todo o processo de fabricação das peças de barro é mostrado. É no espaço da olaria, que o barro, animado em torno dos outros três elementos essenciais da natureza — a água, o fogo e o ar — é mais recorrente no romance. Por isso, antes de analisarmos o desfecho, mostraremos a seguir dois momentos importantes: o primeiro se refere à fabricação das peças e o outro à fabricação das estatuetas.

A respeito da simbologia desse elemento na natureza, postula Bachelard (1989, p. 116): “O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila”. Nesse sentido, segundo o filósofo, o barro apresenta certo teor mítico, pois funciona como um elemento do inconsciente, que remonta sempre à experiência humana e, por isso, universal.

Essa mesma concepção, em que barro, natureza, ciclo e homem se articulam, assemelha-se às concepções sobre a “Teoria do Mythos” defendida por Frye: “a narração envolve movimento de uma estrutura para outra [...] A forma fundamental do processo é o movimento cíclico” (1973, p. 159). Ainda segundo o crítico, “[c]erto princípio de retorno parece fundamental a todas as obras de arte, e fala-se usualmente desse retorno como ritmo, quando se desenvolve no tempo, e desenho, quando se distribui no espaço” (FRYE, 1973, p. 81).

Nesse sentido, o romance poderia ser visto como um retorno mítico às origens, pois o barro, visto como um elemento recorrente no romance, reporta-nos ao aspecto cíclico presente na natureza.



Mas, a nosso ver, não parece ser este o tratamento conferido ao barro. Nas mãos do narrador, esse elemento simbólico é ironizado e desmitificado, maneira estratégica de moldar alegoricamente sua crítica específica à realidade social e econômica. Em vez de aderir ao mito, o narrador joga com sua estrutura cíclica para melhor criticá-lo, conforme demonstraremos a seguir.

Dessa maneira, a presença desse elemento mítico-simbólico em *A caverna*, o barro, possui um caráter alegórico, pois, diferentemente da abordagem simbólica, o barro corrobora o jogo alegórico estabelecido pelo narrador.

A representação simbólica, como destaca Merquior (1969, p. 105) a propósito das colocações de Goethe, implica:

- a) uma captação do Todo no particular; b) a coincidência entre o sujeito e o objeto;
- c) a harmonia entre o homem e a natureza; d) um defeito comunicativo direto, que prescinde de comentário decifrador; e) o amor ao aspecto sensível, concreto, do representado; e f) a revelação de algo em última análise inexprimível.

Visto por esse prisma, o símbolo possui uma natureza plástica, pois “é condensação imediata da idéia na forma adequada” (MERQUIOR, 1969, p. 104).

A alegoria, por sua vez,

é temporal, porque sempre exprime algo *diverso* do que se pretendia dizer com ela. Cifras do passado esquecido, as alegorias são as marcas da História vista como “Paixão do Mundo”: como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína (MERQUIOR, 1969, p. 104).

É com base nesses conceitos, calcados na revalorização da alegoria desenvolvida por Walter Benjamin (1984), que reafirmamos o caráter alegórico do barro no romance de Saramago, pois ali ele parece funcionar como um elemento de ligação entre pólos de conflito, porque, transformado em peças ou em estatuetas, o

barro é a matéria transformada em mercadoria que, até certa altura do romance, serve de elemento de comercialização entre a olaria e o Centro Comercial. Se, no passado, a ligação entre a olaria e o Centro era pacífica, no presente essa ligação se torna conflituosa, tendo em vista o aparecimento do plástico para não apenas substituí-lo, mas, também, arruiná-lo, bem como todo o sistema de produção a ele vinculado.

Após ter retornado do Centro, Cipriano Algor, em casa, mesmo em companhia da filha Marta, sente-se angustiado pela queda nas vendas das suas peças de barro. Apesar disso, ele não comenta nada com a filha. Mas, nesse instante, o oleiro se recorda de uma situação do ambiente familiar, na qual sua esposa ainda estava viva. Com o congelamento da cena, uma passagem ocorrida em outro tempo é trazida ao contexto, ou seja, deparamo-nos com uma anacronia.

Segundo Genette (s/d, p. 48), uma analepse¹³ “tem simplesmente por função completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele ‘antecedente’”. No texto de Saramago, essa anacronia,¹⁴ além de realçar o aspecto labiríntico da linguagem citado anteriormente, em razão da justaposição das falas das personagens e do narrador, aponta para outros aspectos importantes. Vejamos o fragmento em foco:

Marta levantou-se para mudar os pratos e servir a sopa, que era de costume da família comer depois. O pai seguia-a com os olhos e pensava. Estou a deixar complicar tudo com esta conversa, melhor seria contar-lhe já. Não o fez, subitamente a filha passara a ter oito anos, e ele dizia-lhe, Repara bem, é como quando a tua mãe amassa o pão. Fazia rolar o bloco de argila para frente e para trás, comprimia-o e alongava-o com a parte posterior da palma das mãos, batia-o com força sobre a mesa, calcava, apertava, voltava ao princípio, repetia toda a operação, uma vez, outra vez, outra ainda, Por que é que faz isso, perguntara-lhe a filha, Para não deixar ficar dentro do barro grumos e bolhas de ar, seria mau para o trabalho, No pão também, No pão só os grumos, as bolhas não têm importância. Punha de lado o cilindro compacto em que transformara a argila e começava a

¹³ Definida por Genette (s/d, p. 38) como “toda ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”.

¹⁴ Segundo Genette (s/d., p. 34), a anacronia é “Um dos recursos tradicionais da narrativa literária” em que há “discordância entre a ordem da história e da narrativa”.

amassar outro bloco, Já vai sendo tempo de aprenderes, dissera, mas depois arrependeu-se, Que estupidez, só tem oito anos, e emendou, Vai brincar lá para fora, vai, aqui está frio, mas a filha respondeu que não queria ir, estava a tentar modelar um boneco numa apara de barro que se lhe pegava aos dedos por ser demasiado mole, Esse não serve, experimenta antes com este, vais ver que conseguirá, disse o pai. Marta olhava-o inquieta, não eram manias de ele baixar assim a cabeça para comer [...] estará doente, vejo-o decaído, murcho, naquele dia a mãe disse-me, Tem cuidado, não puxes demasiado por ti, e eu respondi-lhe, Isto só quer força de braços e manejo de ombros, o resto do corpo assiste de palanque, Não mo venhas dizer a mim [...] É só porque tem andado um pouco mais cansada nestes últimos tempos, Ou será que estou a começar a ficar velha, Faça o favor de deixar-se dessas ideias, minha mãe, a senhora não tem nada de velha, mas [...] decorrido duas semanas, e já estava morta e enterrada, são as surpresas que a morte faz à vida, Em que pensa, meu pai. Cipriano Algor limpou a boca no guardanapo [...] (SARAMAGO, 2000, p. 32-33).

Primeiramente, a narração se vale do tempo presente, em que Marta e Cipriano preparam a refeição. Em seguida, há uma justaposição: passa-se à cena de Marta com oito anos de idade em companhia da mãe, Justa, e também do pai, que pede para que a filha vá brincar, mas ela não o obedece e continua a mexer no barro. É quando entra em cena a voz do pai, dizendo: “Esse não serve...”. Nesse instante, há um corte brusco, outra justaposição, em que o narrador passa a descrever não o que a Marta de oito anos sente ao observar o pai, mas, sim, a Marta adulta: “Marta olhava-o inquieta [...]”. Há, portanto, uma inversão. Não é mais Cipriano que tem a visão dos fatos, mas o foco é dado à Marta: a princípio, no presente e, depois, no passado, no qual ela dialoga com a mãe. Dessa maneira, tanto a inusitada construção do diálogo entre as personagens, em que a demarcação dos interlocutores é construída apenas pelas maiúsculas, como a mescla “passado *versus* presente” — temos as vozes de Cipriano, Marta, Justa, e do próprio narrador, gerando, com isso, ambigüidades —, fazem com que as margens do discurso dialógico sejam fragilizadas. Isso força o leitor, como dissemos, a percorrer, com atenção, a linguagem para recuperar as

margens específicas de cada fala de personagem, a percorrer pelos travessões submersos na corrente discursiva/labirintica.

Por isso, a operação por justaposição cria “áreas” de ambigüidade no texto cuja marca/função é tornar indistintos o passado e o presente no que se refere à ação, à fala, ao pensamento das personagens. Paradoxalmente, tal identidade entre uma cena do passado e outra do presente parece ser utilizada para enfatizar a distinção entre as situações dramáticas a que as cenas remetem. No passado, vida integrada e negócios pleno; no presente, vida marginalizada e negócios em falência.

No contexto narrativo, esta volta ao passado faz o protagonista tomar coragem e dizer para a filha sobre o cancelamento da venda das peças, uma vez que Cipriano se recorda da transitoriedade do barro e da vida: assim como a esposa, a qual se dedicara ao barro durante toda a vida e que terminara com uma morte inesperada, não valeria a pena continuar ocultando da filha o problema no Centro.

Ressalte-se, também, a “volta ao princípio”, mencionada pelo narrador ainda no fragmento, ao descrever o modo como Justa amassava o pão/argila após a sequência dos verbos “rolar, comprimir, alongar, bater, calcar e apertar”. A “volta” interliga-se à volta destacada na epígrafe deste capítulo — “começar pelo princípio” —, confirmando, desse modo, que o narrador faz uma utilização “enviesada” do mito bíblico a fim de compor uma alegoria da dominação do princípio econômico sobre todos os demais poderes da sociedade contemporânea. Nesse sentido, quando posteriormente Cipriano afirma que sua vida “não é mais diferente do que um barro diferente, feito de farinha, fermento e água” (SARAMAGO, 2002, p. 227), a linguagem desliza por esses sentidos míticos, no entanto, tudo é construído de modo a ironizar a substância mítica presente em concepções de raízes judaico-cristã.

2.3. A FABRICAÇÃO DAS ESTATUETAS DE BARRO

No excerto abaixo, que se refere ao momento em que os oleiros estão fabricando não mais as vasilhas, mas as estatuetas de barro, o narrador narra a situação dos oleiros e, ao mesmo tempo, com um teor metalingüístico, estabelece relações entre as palavras e o barro. Este, por sua vez, faz despontar o jogo com o mito do eterno retorno.

A Marta e Cipriano Algor não se lhes acabará tão cedo este esforço, parte do barro com que modelam agora uma figura provém de outras que tiveram de desprezar e amassar, assim é com todas as coisas deste mundo, as próprias palavras, que não são coisas, que só as designam o melhor que podem, e designando as modelam, mesmo se exemplarmente serviram, supondo que tal pôde suceder em alguma ocasião, são milhões de vezes usadas e atiradas fora outras tantas, e depois nós, humildes, de rabo entre as pernas, como o cão Achado quando a vergonha o encolhe, temos de ir buscá-las novamente, barro pisado que também elas são, amassado e mastigado, deglutido e restituído, o eterno retorno existe mesmo, sim senhor, mas não é esse, é este (SARAMAGO, 2000, p. 157).

Primeiramente, o narrador compara as palavras com o barro, elemento primordial para a fabricação das peças. Nesse caso, o barro serve, apenas, para amassar, modelar, usar e, posteriormente, ser atirado fora. O mesmo acontece com as palavras. Apesar de o narrador assinalar que “não são coisas”, elas estabelecem uma espécie de jogo metafórico ao serem comparadas com o barro. Além disso, as palavras e o barro estão inseridos no ciclo de um eterno retorno. O barro, associado à água e, depois, ao fogo, torna-se argila e, por fim, retorna à condição de barro. Da mesma maneira, as palavras são selecionadas, empregadas, “deglutidas” e, depois, o ciclo se repete, funcionando como uma espécie de jogo para quem as utiliza.

Entretanto, como a escrita ficcional de Saramago está marcada pelo viés irônico, por vezes sarcástico, como traço que singulariza seu projeto estético, é,

sempre, necessário perceber como essa componente vai “modelando” a matéria barrenta da linguagem. Desse modo, a discussão de teor metalingüístico desce de um patamar elevado ou formal para ceder ao cômico da banalização. Note-se, como exemplo, a utilização da expressão “de rabo entre as pernas” para se referir ao usuário das palavras ou à transgressão ou dessacralização do conhecido mito do eterno retorno, por meio do jogo verbal ao final do trecho citado. É “este”, afinal, o retorno que interessa, ou seja, aquele criado pela ótica desequilibrada do sujeito que manipula as palavras para modelá-las como quiser. Visto dessa forma, apesar de o narrador ter, a princípio, associado o barro e o trabalho na olaria com as palavras, espécie de tradução alegórica, a reposição do mito do eterno retorno, referindo-se mais especificamente ao barro, é invertido, deslocado e negado pelo narrador.

Tal inversão é observada, no todo do romance, na própria trajetória do protagonista. Cipriano passa do barro ao pó, mas sem perspectiva de redenção ou transcendência/resgate. Trata-se de uma irônica trajetória, pois ele, oleiro, vivia do ciclo inerente à sua atividade profissional: convertendo pó em barro e barro em pó num ciclo que se revela, no romance, finito — e que ele acreditava infinito, eterno. A substituição do barro pelo plástico introduz um dado não previsto e, portanto, infernal no ciclo: o plástico nega todo o ciclo a que Cipriano está vinculado, e o faz pela via da simulação. As peças de plástico imitam as de barro, com muito mais vantagens conforme afirma o chefe de compras. Essa substituição, que indica a substituição de um ciclo de produção por outro, fortalece o sistema econômico personificado pelo Centro Comercial. O simulacro, pois, domina a ponto de extinguir a cópia que imita.

Ademais, na relação binária palavra/barro, a metalinguagem sinaliza para um valor central no romance. De acordo com Chalhuh (1988, p. 47), a metalinguagem também assinala a modernidade de um texto: “é o desvendamento de um mistério, mostrando o desempenho do emissor na sua luta com o código”. Retomando as colocações de Walter Benjamin (1978), a autora se refere à dessacralização calcada em fatores históricos, isto é, a partir da Revolução Industrial, o objeto artístico perde seu valor aurático, produzindo, com isso, uma nova consciência de linguagem. Nesse sentido, a metalinguagem surge como efeito de desaturatização, pois “indica a perda da aura, uma vez que dessacraliza o mito da criação, colocando a nu o processo de produção da obra” (CHALHUB, 1988 p. 42). Dessa maneira, em *A caverna*, Saramago banaliza o mito do eterno retorno, por meio do jogo alegórico com o barro, para desnudar as potencialidades de sua escrita desestabilizadora. Conforme afirma Eduardo Lourenço (1994, p. 71), “não há obra moderna sem consciência crítica, no sentido de desconfiança em relação ao próprio projecto”. Desconfiança astuta, porém, de quem sabe manipular criticamente as rédeas da descrença.

Tais pressupostos servem de base para o texto de Saramago, pois, em *A caverna*, um dos temas centrais é a substituição do artesanato pelo produto fabricado em série, o plástico, assim como aconteceu na Revolução Industrial. Portanto, neste caso, a metalinguagem possui um valor associado ao barro: remete à dessacralização (traço moderno no texto) e, ao mesmo tempo, elucida o processo de transição entre o barro e o plástico.

Os estudos do filósofo Walter Benjamin sobre a alegoria na obra de Baudelaire confirmam o mesmo valor alegórico, no sentido de desmitificação, como se disse no parágrafo anterior. A esse respeito, postula Hansen (1987, p. 8):

Walter Benjamin demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido ao seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o outro da História.

Por meio de uma perspectiva alegórica e, também, política, Benjamin debruçou-se mais demoradamente sobre a obra de Baudelaire, razão pela qual esse poeta é, para Benjamin, único e ímpar na literatura de seu tempo. Na visão de Cantinho (2002, p. 95-96), a escolha do filósofo alemão pelo escritor francês se deve aos seguintes aspectos:

O lamento, o horror perante a decadência da tradição e dos valores, a urgência do pensar, perante a violência nihilista da experiência moderna, mas também a nostalgia baudelaireana relativamente às correspondências originárias, eis os aspectos que conduziram Walter Benjamin à partilha incondicional com a obra radical de Baudelaire.

Entender o gesto alegórico, o 'abismo' baudelariano — abismo do espaço, mas também, ele próprio, alegoria do abismo do tempo —, tentando pôr à vista a estrutura essencial de sua obra (obra que, em si mesma, quer deixar ver esse esqueleto, surgindo destinada ao olhar alegórico), tornou-se, por isso, um objectivo fundamental para Benjamin, que, acima de tudo, pretendia a revalorização desse procedimento estético.

Esta importância também compete, cremos, ao escritor português José Saramago no cenário contemporâneo, posto que sua obra articula alegoria e política, ao mesmo tempo em que põe a nu o processo de criação de sua linguagem de forma metalingüística, deixando as mãos do leitor repletas de caminhos por desbravar. Como pudemos observar no tratamento que o narrador dá ao barro, nos excertos anteriormente citados.

Além da metalinguagem, verifica-se, também, que a intertextualidade é empregada no romance a fim de validar o jogo alegórico do narrador com o mito do

eterno retorno e com o barro. Por isso, todo o processo de criação dos bonecos de barro é marcado por fortes relações intertextuais, principalmente, com a Bíblia e com a alegoria da caverna de Platão, ao qual também atentaremos no último item deste capítulo.

Retomando a relação entre alegoria e intertextualidade mencionada no capítulo teórico, a intertextualidade, muitas vezes, pode ser vista como alegoria (LOPES, 1986, p. 45-6). Dessa maneira, no último fragmento do romance anteriormente citado, observa-se, por exemplo, uma forte relação intertextual com o livro de *Jeremias* (XVIII, 1-6), do Antigo Testamento. Nessa passagem bíblica, querendo mostrar, de forma figurada, uma idéia, Deus pede ao profeta que vá à casa de um oleiro a fim de lhe mostrar o que Ele deseja. Relata o profeta:

Desci até a casa do oleiro e o encontrei fazendo um objeto no torno. O objeto se deformou, mas ele aproveitou o barro e fez outro objeto, conforme lhe pareceu melhor. Então veio a mim a palavra de Javé: Por acaso será que não posso fazer com vocês, ó casa de Israel, da mesma forma como agiu esse oleiro? Como barro nas mãos do oleiro, assim estão vocês em minhas mãos [...].

De acordo com a nota explicativa sobre tal passagem, “a atividade do oleiro sugere a Jeremias que Deus dirige a história, dando forma aos acontecimentos conforme lhe apraz” (p. 1030). Nesse sentido, o homem é comparado ao barro, ao passo que a Deus compete a função de oleiro: tem o poder de modelar e, ao mesmo tempo, remodelar o homem, bem como sua história. Esse tipo de alegoria pode ser comparado àquela que Hansen descreve como “Alegoria Hermenêutica ou Alegoria dos Teólogos” (1987, p. 43, 45), cuja função “é, entre outras, uma técnica de teatralizar uma idéia. Em outros termos, é sempre uma técnica retórica entre muitas”.

Retomando o fragmento de Saramago, quando o narrador diz que “o eterno retorno existe mesmo, sim senhor, mas não é esse, é este” (SARAMAGO, 2002, p. 157), o pronome “senhor”, cria um campo aberto de sugestões e ambigüidades. A nosso ver, ele parece apontar para o texto bíblico acima citado, para Deus, demonstrando que, contrariamente ao que ilustra a parábola bíblica, o eterno retorno existe com as palavras, e não com o barro, tendo em vista a substituição, na modernidade, do barro pelo plástico. Mais uma vez, o narrador ironiza o mito e, também, a Bíblia, colocando-se no lugar de Deus, isto é, o deus da narrativa, deixando, desse modo, suas marcas impressas na narrativa, “como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro” (BENJAMIN, 1980, p. 63), por meio de um retomar subversivo da narrativa bíblica obtido pelo narrador saramaguiano. Além do mais, a apropriação do texto bíblico é empregada no romance, também, de forma a compor, principalmente, toda a fase que abarca a fabricação das estatuetas, do quinto (p. 71) ao 18º (p. 296) capítulo. É nessa parte que o narrador elabora, com mais freqüência, a intertextualidade com o texto bíblico. Ora de forma mais explícita, ora de modo mais sutil, como no fragmento a seguir: “Nem todos os criadores se distraem das criaturas, sejam elas cachorros ou bonecos de barro” (SARAMAGO, p. 184). As sugestões inerentes ao vocábulo “criadores”, nesse caso, podem servir tanto para o próprio narrador, o criador do romance, como também para Deus, criador dos homens. Nos dois casos, a relação com o barro, como é sabido, é pertinente, porém, enquanto o criador do romance é enaltecido, o outro é ironizado, por se esquecer de suas criaturas. Dessa maneira, a relação intertextual com a Bíblia produz uma nova idéia: se os homens estão esquecidos por seu criador, as personagens criadas pelo narrador não estão. Idéia, esta, que se assemelha àquela que, segundo Benjamin, está no

centro do gênero romanesco: “O ‘sentido da vida’, [...], o centro em torno do qual o romance se move” (1980, p. 68).

2.4. O DESFECHO DO ROMANCE

Após essa parte da narrativa, a fabricação das estatuetas, que termina com o cancelamento do contrato entre a olaria e o Centro, o enredo caminha para o fim: as personagens Cipriano e Marta são obrigadas a viver no apartamento do Centro. Chegamos, portanto, ao desfecho do romance.

A descoberta da caverna de Platão no subsolo do Centro se dá por meio da desconfiança de Cipriano Algor sobre as escavações no subterrâneo do *shopping*.

Certa noite, tomado por forte curiosidade, o oleiro sai do apartamento, desce escadas, rampas e patamares até chegar à entrada da gruta, onde encontra o genro fazendo a guarda do local. Cipriano explica-lhe que veio ver o que ali se encontrava, e Marçal afirma ter entrado na gruta escura há alguns instantes e, por essa razão, o sogro deveria fazer a experiência sozinho. Apenas com uma lanterna, Cipriano entra na caverna, tateando as paredes. Ao chegar ao fundo, perplexo, encontra seis pessoas mortas: três homens e três mulheres, todos sentados num banco de pedra, todos com ataduras no pescoço e nas pernas. A cena atemorizadora, a princípio, faz com que relembre os sonhos que havia tido, tempos atrás, com o forno da olaria e, depois, perceba a verdade das coisas:

Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e

recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria [...] (SARAMAGO, 2000, p. 332).

Climax próximo ao desfecho, este é o momento epifânico do protagonista no contexto narrativo, pois é nessa passagem que ele desvenda o mistério, isto é, descobre o que estava investigando há dias dentro do Centro. É, também, nesse espaço — o interior de uma caverna que, por sua vez, encontra-se calcada no subterrâneo de outra caverna, o *shopping center* — que o oleiro faz a relação entre a vida dos seres humanos que vivem neste *shopping*, na cidade, ou ao redor dela, com a morte dos seres presentes na imagem alegórica dos cadáveres atados no banco de pedra.

Tal como os ciclos que Cipriano teve de atravessar no início do romance, na trajetória olaria/Centro, é durante outra trajetória cíclica “como um caminho circular de um calvário, que sempre irá encontrar um calvário adiante” (p. 333), que o protagonista, assim como o homem da caverna platônica, tem acesso à verdade, cuja metáfora, nos dois textos, é representada pela luz: luz proveniente do sol em Platão, luz da fraca lanterna em Saramago. Só que, ao articular a imagem alegórica de Platão no romance *A caverna*, o narrador inverte o local onde ocorre a epifania: Em Platão localiza-se fora da terra, no espaço exterior da gruta, ao passo que em Saramago tal espaço converge para um profundo interior: dentro da terra/gruta, que, por sua vez, encontra-se dentro de outra caverna, o Centro Comercial.

Cego pela escuridão da caverna, é que Cipriano, com a ajuda das mãos, atinge a revelação, consegue desvendar, de forma mais intensa, a realidade na qual vive. Logo, há uma outra inversão, irônica, no que diz respeito à cegueira, à visão, à luz. É

¹² Esse tipo de desfecho, a viagem dos cegos, também ocorre em *A viagem de volta* (1994) e *O centro da ilha desconhecida* (1978).

no escuro que Cipriano consegue ver em profundidade, penetrar no interior, de si, da caverna, para entender o exterior, a realidade, o mundo.

Iluminado pela experiência na gruta, a conclusão de Cipriano é a seguinte: “Essas pessoas somos nós, [...] eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 334-5). Desse modo, a imagem alegórica dos alienados prisioneiros de *A República* (2003, p. 210) transita do particular para o universal, pois a situação daquelas pessoas atadas à pedra representa não só a condição humana de Cipriano, Marta e Marçal, mas a condição das pessoas presentes no Centro Comercial, na cidade, no mundo.

Com isso, o protagonista decide se mudar do Centro e voltar para o vilarejo onde sua vizinha, agora companheira, Isaura Estudiosa, espera-o em companhia do cão Achado. Dias depois, Marçal e outros funcionários resolvem pedir demissão. O casal Marta e Marçal volta, também, para a olaria de Cipriano. Juntos, os casais decidem fazer “uma viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará” (SARAMAGO, 2000, p. 348).¹⁵ Com isso, nota-se que o caminho, ou saída, afirmado é o do abandono da cidade/espaco dominado pelo Centro Comercial.

Antes, porém, Cipriano Algor dispõe todas as estatuetas no chão da olaria para que, com a chuva, transformem-se em lama, a qual, por sua vez, com a luz do sol, retornará à condição de pó. Segundo o oleiro, assim como os bonecos, “esse é o destino de qualquer um de nós” (SARAMAGO, 2000, p. 349).

É possível afirmar, pois, que o barro, a princípio, possui um valor denotativo no romance — é a matéria-prima com que os oleiros trabalham — e um valor

¹⁵ Esse tipo de desfecho, a viagem dos casais, também ocorre em *A jangada de pedra* (1994) e *O conto da ilha desconhecida* (1998).

conotativo, possui uma função de figura, remetendo a um conjunto de conflitos que marca a intriga em *A caverna*, a saber: natureza *versus* cultura; mundo rural *versus* mundo urbano; universo da manufatura *versus* universo da indústria, trabalho artesanal *versus* produção industrial; criação *versus* reprodução; homem *versus* máquina; economia mercantil *versus* economia capitalista.

Pela última vez, com a viagem, a família traça percurso no sentido Olaria/Centro. Contudo, desvendados os segredos do Centro, a viagem continua, da mesma forma como se iniciou o enredo.

Desse modo, o sentido olaria/Centro que marca o início do romance, que vai do rural/artesanal ao urbano/fábrica, esgota-se. Uma vez esgotado, o sentido é Centro/olaria, o qual, por sua vez, também é abandonado e substituído pelo viajar para além de tal percurso. Observa-se, portanto, um percurso que caminha em direção à deriva: a substituição do barro pelo plástico, figurativizando, de forma alegórica, a substituição do homem pela tecnologia, o rompimento de um ciclo. Mas, por outro lado, o modelo de produção calcado na substituição da técnica por novas técnicas/tecnologias e matérias, radicalizado no capitalismo, se mantém como ciclo inexorável do eterno retorno. Ao mesmo tempo em que o valor figurativo da viagem ganha, no romance, uma afirmação no sentido de uma expulsão do homem do mundo que ele criou, isto é, criador reduzindo-se à condição de reprodutor — trabalhador alienado — e, depois, expulso, por sua própria criação, o trabalho, daquilo que criou.

3. AS PERSONAGENS PRINCIPAIS E A RELAÇÃO COM O ALEGÓRICO

[...] a alma humana é um poço infectado de contradições (SARAMAGO, 2000, p. 170)

Mesmo já abordadas no primeiro capítulo, pretende-se, nesta parte, desenvolver um estudo mais atento às personagens. Enfatizaremos, aqui, sua construção e o valor que, alegoricamente, exercem na prosa ficcional “por serem os personagens os principais veículos de significado na narrativa” (SCHOLLES; KELLOGG, 1977, p. 72). Desse modo, toda personagem, por ter um significado específico em qualquer narrativa, carrega consigo ou sugere abstrações ou idéias. Consideradas à luz da perspectiva de Tomachevski (1978, p. 174), essas abstrações e idéias estão enraizadas naquilo que o crítico classifica como “unidades temáticas” ou “motivo”:

Chama-se motivo, o a unidade temática que encontramos em diversas obras [...] Os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra [...] O desenvolvimento da fábula é habitualmente conduzido graças à presença de alguns personagens ou heróis ligados por interesses comuns ou outros motivos (TOMACHEVSKI, 1978, p. 174-6).

Neste sentido, na medida em que encarnam motivos — unidades temáticas mínimas e, portanto, abstrações e idéias — a personagem tem uma natureza alegórica, e por isso o estudo da motivação, num determinado texto, é, também, o estudo do jogo figurativo estabelecido entre as personagens, a ação, a intriga e seu desenvolvimento. Afirmar, pois, que as personagens têm valor/função alegórica é

uma extensão do reconhecimento de que encarnam valores e idéias abstratas, motivos/temas.

A respeito da conexão entre personagem e alegoria, Walter Benjamin (1984, p. 215) afirma que no caso do teatro, “Personagens alegóricas, são eles que a maioria das pessoas vê. As crianças são esperanças, as moças são desejos e preces”. Já no drama barroco alemão “As figuras se revestem como alegóricas na medida em que o enredo tem com a estranha moralidade dos personagens uma relação rara e hesitante”. Entretanto, tais exemplos não parecem ser a forma alegórica encontrada nas personagens de *A caverna*, visto que neste, elas se assemelham às personagens alegóricas de Shakespeare, cujos “traços alegóricos são recobertos, por assim dizer, por um manto de invisibilidade” (BENJAMIN, 1984, p. 215), exigindo, portanto, um olhar mais atento que seja capaz de percebê-las.

Além disso, gostaríamos de ressaltar que a concepção de personagem que adotamos aqui, bastante recorrente à literatura contemporânea, é calcada nas proposições de Santos e Oliveira (2001). Conforme essa concepção, a personagem é um ser de ficção que está subordinado à voz do narrador, ou seja, “é uma miragem projetada pelo olhar daquele que narra” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30). Os críticos recomendam ainda que, ao explorá-la, deve-se atentar para “o fato de que a personagem literária é um produto puramente verbal, um ser de papel a quem o narrador pode brincar de conceder autonomia” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30). Tal concepção de personagem assemelha-se àquela que Edward Morgan Forster classifica como plana com tendência à redonda, pois elas sempre estão presas às “mãos destros e vigorosas do seu criador” (1998, p. 70).

Como vimos no capítulo anterior, sob a ótica do narrador, *A caverna* tem como forma de abertura uma descrição minuciosa do espaço, a contextualização da narrativa, apesar de não haver uma precisa localização temporal da trama. Mas, antes disso, o narrador, nas duas primeiras páginas, começa a construir as três personagens principais. Portanto, a prioridade do narrador recai sobre as personagens. Para Candido (2002, p. 23), “[...] É geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não fictício) do texto”. Desse modo, utilizando-se da narração em terceira pessoa, que predomina em quase todo o romance, sobretudo nas duas primeiras páginas, o narrador põe em cena, de imediato, Cipriano Algor, Marçal Gacho, Marta, construindo, dessa maneira, seu universo ficcional. Para isto, a narração vale-se da descrição, detalhes minuciosamente focalizados, para ir compondo as personagens e, ao mesmo tempo, revelar pequenas diferenças capazes de gerar contrastes significativos entre uma personagem e outra.

Com a finalidade de iniciarmos nossa trilha analítica a respeito de cada uma das personagens principais da narrativa em foco, tomamos a figura do protagonista como ponto de partida para, depois, analisarmos mais atentamente as outras personagens que, a nosso ver, também gozam de fortes pontos de intensidade luminosa nesse romance de Saramago e, por isso, são vistas aqui como principais.

3.1. O OLEIRO/FILÓSOFO CIPRIANO ALGOR

Mesmo jogando com a idade ao dizer que “nem sempre a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe” (SARAMAGO, 2000, p. 14), em vários de

seus romances, José Saramago procura dar destaque às personagens não tão jovens,¹⁶ como é o caso, também, do protagonista de *A caverna*, Cipriano Algor. Com seus 64 anos, “posto que à vista pareça menos idoso” (SARAMAGO, 2000, p. 11), ele é proprietário e administrador da antiga Olaria Algor. Num primeiro momento, talvez, poderíamos dizer que se trata de uma personagem tipo, tomando por base sua descrição e, principalmente, sua situação social e profissional. No entanto, Cipriano não representa, somente, o oleiro, personagem marginal, que é engolido pelo sistema capitalista representado pelo Centro Comercial. Mais do que isso, no desenrolar da narrativa, ele ilustra significados outros, os quais procuraremos desvendar a seguir.

Tomando, por ponto de partida, o sobrenome desta personagem, o narrador explica ao leitor o significado de “algor”, dando a primeira amostra de sua onisciência, pois mostra que ele sabe mas, em contrapartida, a personagem desconhece a “origem, significado e motivo” do sobrenome. (p. 11). Em seguida, o narrador explica o significado de algor: “frio intenso do corpo, prenunciador de febre” (p. 11), deixando para o leitor a iniciativa de descobrir o sentido alegórico aí contido, que interliga a vida do oleiro ao significado do sobrenome, questão à qual retomaremos mais adiante.

Apesar de o narrador preocupar-se em descrever, logo na primeira página, as vestimentas de Cipriano de modo a caracterizá-lo, talvez, o pormenor que, para nós, merece mais atenção é a contraposição estabelecida entre as “mãos grandes e fortes, de camponês”, o que é justificado pelo contato com as maciezas da argila, com o caráter marcado pela “sensibilidade” do oleiro (p. 11). Com isso, a função

¹⁶ Como é o caso do senhor José de *Todos os nomes* (1997), ou de Raimundo Silva e Maria Sara da *História do cerco de Lisboa* (2003), e também do professor Tertuliano Máximo Afonso d’*O homem duplicado* (2002) e do médico e sua esposa no *Ensaio sobre a cegueira* (1995), embora haja uma diferença acentuada de idade entre as personagens dos dois primeiros romances e a dos dois últimos.



metonímica das rústicas mãos tem seu valor invertido nessa passagem, pois significa que a personagem é dotada de sensibilidade, está atento às pequenas coisas, conforme o exige o trabalho com a argila. E é, exatamente, com as mãos que a personagem vai tomar contato mais profundo tanto com sua vida como, também, com a realidade que a cerca. Por meio delas, o oleiro descobrirá, entre outras coisas, o amor pela viúva Isaura e aprimorará sua relação com o genro. Verificará, também, que sua vida, assim como sua profissão, está ultrapassada em relação ao presente em que vive. Isso acontecerá, principalmente quando descobrir, com o toque das mãos, a caverna soterrada nas profundezas do Centro Comercial no desfecho da narrativa.

Este e outros traços de sua personalidade fazem de Cipriano a personagem central do romance. Por isso, o narrador vincula todo o desenvolvimento do enredo à vida dessa personagem. A esse respeito, Scholes e Kellogg (1977, p. 72) afirmam que “À medida que os personagens se movimentam num enredo narrativo seus significados mudam, da mesma forma como o significado das palavras muda em diferentes situações gramaticais e diferentes contextos”. Nesse sentido é possível afirmar que *A caverna* resume-se, talvez, a uma parte da história de vida do oleiro Cipriano e das pessoas com as quais ele se relaciona. Entretanto, o que lhe confere o papel principal da história é, certamente, sua visão dos fatos, sua sensibilidade em relação às pessoas e às coisas, seu relacionamento moldado ao longo da narrativa.

Ao contrário da visão que os representantes do Centro comercial possuem, Cipriano sabe fazer a distinção entre as pessoas e as coisas. Note-se, por exemplo, a declaração que ele faz a esse respeito quando está com a sua furgoneta na fileira dos caminhões de descarga e, de repente, percebe que tomou o décimo terceiro lugar da fila. Embora essa posição na fileira o incomode, para Cipriano

era um despropósito, um disparate preocupar-se com algo que não tem existência na realidade, sim, era certo, nunca tinha pensado nisso antes. de facto os números não existem na realidade, às coisas é indiferente o número que lhes dermos, tanto faz dizermos delas que são o treze como o quarenta e quatro, o mínimo que se pode concluir é que não tomam conhecimento do lugar em que calhou ficarem. As pessoas não são coisas (SARAMAGO, 2000, p. 20-1)

Utilizando-se de um conhecimento em nível de senso comum presente no número treze, este serve de transição de um plano a outro, do diegético para o alegórico, pois a personagem procura, a princípio, desprezar a crença popular de sorte adversa ou a desgraça que o número, em particular, representa para depois separar claramente as pessoas e os números, isto é, os seres humanos e as coisas, diferentemente do Centro Comercial, que submete todos os que tomam lugar na fila em número.

Por outro lado, se enumerar, assim como nomear, são ações humanas por excelência, elas indicam que o homem molda a sua história. Mas, nesse romance de Saramago, por ironia, molda-se uma história cujo motor é um sistema para além do humano, uma história que, por fim, expulsa o homem de si, submetendo-o às abstrações de um único poder: o econômico — representado alegoricamente pelo Centro Comercial que, como uma célula cancerosa, expande-se, anexando para si, e seus termos, toda a sociedade. Portanto, logo no início do romance, ao refletir sobre o treze, o protagonista dá mostras de notar o poder ameaçador exercido pelo Centro.

Apesar de Cipriano portar uma visão maior sobre os fatos, não é assim que acontece em toda a narrativa. A partir do momento em que suas peças são rejeitadas pelo Centro Comercial, o oleiro inicia todo um processo de melancolia, que parece deixá-lo somente a partir do momento em que ele se muda da olaria. Antes de se mudar, porém, o oleiro parece ter perdido o estímulo de viver e tem uma visão mais

pessimista dos fatos. Mesmo assim, suas opiniões acabam, realmente, tomando forma no desenvolvimento da narrativa. É o caso, por exemplo, de quando sua filha, Marta, lhe propõe a fabricação das estatuetas de barro, para substituir as vasilhas. A resposta dada pelo oleiro, apesar de possuir um tom pessimista — “É uma aventura que vai acabar mal” (SARAMAGO, 2000, p. 69) —, acaba prevalecendo posteriormente.

Nos ásperos diálogos que Cipriano trava com os representantes do Centro Comercial, também é possível notar a consciência que ele tem acerca dos representantes do Centro e de suas respectivas intenções. Esse é o caso do fragmento abaixo, quando Cipriano é comunicado pelo chefe de compras de que o contrato do Centro com a olaria fora rompido, ainda que tal perspectiva esteja entrelaçada com a voz e a perspectiva do narrador:

pergunta-se se valeria a pena estar aqui a passar por esta vergonha, ser tratado como um inhenho, um coisa-nenhuma, e ainda por cima ter de reconhecer que a razão está do lado deles, que para o Centro não têm importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírio de barbas, nenhuma importância, nada, zero, É isto o que somos para eles, zero (SARAMAGO, 2000, p. 99).

Mais adiante, em outro diálogo, com o subchefe, o narrador reitera a opinião que Cipriano tem a respeito do Centro e seus empregados:

De súbito, Cipriano Algor detestou o homem que se encontrava na sua frente, este subchefe simpático e cordial, quase afectuoso, com quem no outro dia tinha podido conversar praticamente de igual para igual, salvadas, claro está, as diferenças de idade e condição social, nenhuma delas, porém, ao que havia parecido então, impeditores de uma relação fundada no respeito mútuo (SARAMAGO, 2000, p. 256).

Por isso, é possível afirmar que o oleiro sabe fazer outras leituras do discurso utilizado, de modo persuasivo, pelos funcionários do Centro.

Mesmo tendo consciência dos fatos, o oleiro não desiste de continuar o seu trabalho com o barro. Parece não querer admitir a própria cegueira, embora reconheça tal condição ao ilustrar, de modo alegórico, a situação pela qual ele e a filha atravessam: “que será que nos reserva o dia de amanhã. Disse ele, É como se estivéssemos a caminhar na escuridão, o passo seguinte tanto poderá ser para avançar como para cair, [...] será como estar a desfolhar um malmequer a ver no que dá” (SARAMAGO, 2000, p. 167).

Mas, quando a família, com a promoção de Marçal, muda-se da olaria, Cipriano Algor passa a investigar curiosamente o funcionamento do Centro e de suas respectivas atrações. A partir daí, desperta, ainda mais, seu caráter curioso e ousado, apesar da constante vigilância por parte dos funcionários, uma vez que, segundo as regras do Centro, qualquer pessoa que o frequente “tem de aprender a não ser curiosa, a passar de largo, a não meter o nariz onde não foi chamada” (p. 311). Burlando as normas, o oleiro insiste em sua busca para encontrar o que realmente estaria escondido nas raízes do *shopping center*, a “andar nas suas explorações de criança curiosa, à procura dos sentidos das coisas e com astúcia suficiente para os encontrar por mais escondidos que estivessem” (p. 318). Note-se que o narrador emprega a criança como alegoria da curiosidade, ilustrando que, apesar de adulto, é preciso tal comportamento para descobrir o outro “sentido das coisas”, de modo a não permanecer, apenas, no primeiro e literal sentido, mas ir além disso. Desse modo, ele se diferencia não só dos frequentadores e moradores do Centro, mas, também, de Marta e de Marçal, porque não se deixa enganar pelas inúmeras

aparentes fantasias ali presentes. É o caso do fragmento abaixo, quando o narrador, com um tom irônico, narra o momento em que o protagonista desiste de conhecer uma cópia do rio Amazonas para permanecer em sua ousada investigação pelos corredores do *shopping*: “Amanhã deixaria tranquilo o rio Amazonas com índios e dedicar-se-ia a percorrer o Centro de uma ponta à outra a ouvir as conversas da gente” (SARAMAGO, 2000, p. 321). Mais do que a simples aparência ou do que a inútil cópia, a ele interessa, sobretudo, a opinião das pessoas ali presentes.

Tomado pelo fluxo radiante da intuição, Cipriano resolve desvelar as profundezas do subterrâneo: “de súbito, com a fulgurância e a instantaneidade do relâmpago, um outro pensamento lhe cruzou a cabeça, Descer, descer até lá. Sim, descer lá” (p. 325). Mesmo tendo sido descoberta, apenas, nas páginas finais do romance, após este instante de luz, metáfora da consciência e do acesso à verdade, a desconfiança de Cipriano Algor em relação ao Centro tem início antes mesmo de ele passar a viver lá dentro, como citamos anteriormente.

É em virtude da perspicácia atribuída à personagem principal que se pode enxergá-la, também, como uma alegoria do filósofo, caso estabeleçamos uma correlação entre o romance e a alegoria da caverna de Platão. Por conseguinte, Cipriano encarna o filósofo quase que à revelia de sua práxis, visto que ele só se conscientiza realmente no momento em que entra na gruta/caverna dentro do Centro, isto é, depois que é posto à margem da relação alienada de trabalho que mantinha com o Centro Comercial. Isto posto, não deixa de ser irônico que um oleiro seja elevado, no romance, à condição de filósofo.

Além da semelhança com a personagem platônica, em cujo texto o narrador é Sócrates, a função e o valor do protagonista de *A caverna* também possui

características semelhantes às aquelas concebidas pelo crítico e alegorista Walter Benjamin, em seu texto-chave sobre alegoria, a respeito da tarefa do filósofo:

o filósofo assume uma posição mediadora entre a do investigador e a do artista, e mais elevada que ambas. O artista produz imagens em miniaturas do mundo das idéias, que se tornam definitivas, porque ele as concebe como cópias. O investigador organiza o mundo visando à sua dispersão no reino das idéias, dividindo esse mundo, de dentro, em conceitos (1984, p. 54).

Nesse sentido, considerando-se que em *A caverna* as personagens funcionam como uma “miragem projetada pelo olhar daquele que narra” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 30), de acordo com as colocações de Walter Benjamin acima citadas, pode-se afirmar que o narrador desse romance reivindica para si, também, a condição de filósofo, basta considerarmos as inúmeras digressões do romance.

Cipriano, por sua vez, torna-se o herói não, apenas, por descobrir e penetrar no interior da caverna escondida no *shopping*, mas por entender os outros significados (prisão, domínio, manipulação, alienação) que ela porta naquele espaço alegórico representado pelo Centro no contexto de uma grande cidade contemporânea, assim como, em Platão, o filósofo percebeu a verdadeira realidade no plano superior e retornou à caverna para instruir os homens que ali permaneceram. Se, em Platão, o filósofo não foi compreendido pelos habitantes da caverna, em Saramago a ação de Cipriano ao final do romance faz despertar a consciência das outras personagens e, dessa forma, o oleiro molda, também, a idéia da verdade representada na gruta subterrânea.

Sob o prisma da alegoria, verifica-se que por trás da história de Cipriano, por trás de sua trajetória narrativa, há outras histórias, como, por exemplo, uma paródia da relação entre o artista e o mercado de trabalho, ou do trabalhador oprimido que é

descartado pelo poder econômico, de modo que a alegoria parece funcionar como uma espécie de palimpsesto: feito o palimpsesto, a leitura alegórica, chega-se a outros sentidos e representações.

A fim de mapear outras alegorias presentes no romance, lançar-nos-emos a investigar não apenas a figura de Cipriano, mas, também, outras personagens principais e suas relações com o contexto narrativo.

3.2. MARTA: A FILÓSOFA DO TEMPO

As modulações sofridas por Cipriano Algor na narrativa relacionam-se, em grande parte, às relações entre ele e as demais personagens.

Podemos verificar em várias passagens do romance, os valores que o narrador de Saramago sustenta no ambiente familiar protagonizado pelo pai e pela filha, marcado por conflitos, opiniões pessoais, questionamentos, discussões, prontidão, respeito e amor.

Em termos gerais, Marta não tem apenas o papel de filha de Cipriano, mas também o de mulher à espera de um filho, o de mulher que, indiretamente, sofre as normas do Centro, já que seu esposo a vê só de dez em dez dias. Além disso, ela tanto contribui para estreitar a relação do pai com a viúva Isaura, como avalia seu próprio relacionamento com Marçal. Valendo-se dessas relações é que Marta tem papel singular na história de Cipriano Algor.

No fragmento abaixo, é significativo, por exemplo, o comportamento dessa personagem, que se encontra em meio a um dilema provocado por uma discussão

com o pai sobre a possibilidade de ele ir morar no Centro junto com ela e o esposo. Ressalta-se, ainda, a técnica narrativa, pautada pelo monólogo interior, à medida que o narrador focaliza a mente atormentada da personagem de forma tal que o curso da linguagem deságua em outros significados.

Devo ser mais compreensiva, devo pôr-me no seu lugar, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, da vida. Repetiu as últimas palavras em voz alta, Da vida, ao mesmo tempo que subitamente a vista se lhe turvou, tinha-se posto no lugar do pai e sofreu como ele estava sofrendo. Olhou em redor e reparou pela primeira vez que tudo ali estava como coberto de barro, não sujo de barro, somente da cor que ele tem, da cor de todas as cores com que saiu da barreira, o que foi sendo deixado por três gerações que todos os dias mancharam as mãos no pó e na água do barro, e também, lá fora, a cor de cinza viva do forno, a derradeira e esmorecente mornidão de quando o deixaram vazio, como uma casa donde saíram os donos e que se deixa ficar, paciente, à espera, e amanhã, se tudo isto não se acabou já para sempre, outra vez a primeira chama da lenha, o primeiro bafo quente que vai rodear como uma carícia a argila seca, e depois, aos poucos e poucos, a tremulina do ar, uma cintilação rápida de brasa, o alvorecer do esplendor, a irrupção deslumbrante do fogo pleno. Nunca mais verei isto quando nos formos daqui, disse Marta, e angustiou-se-lhe o coração como se estivesse a despedir-se da pessoa a quem mais amasse (SARAMAGO, 2000, p. 35).

Essa cena enaltece o forte amor que há entre Marta e o pai, à medida que ela, procurando ser compreensiva, tenta enxergar a realidade com os olhos do pai, num gesto de empatia e compaixão.

Na sequência das palavras “trabalho, casa, olaria, forno e vida”, as quais vão se desdobrando em contextos maiores e mais amplos, Marta passa a ver com os olhos do pai, a enxergar o espaço de outra forma, apesar de ser o mesmo. A repetição “em voz alta, Da vida” abarca o significado de todas as outras palavras, pois, para Cipriano, todo o sentido de sua existência está presente naquele espaço, é ali que o oleiro se humaniza, é seu local de trabalho, sua moradia, seu estabelecimento comercial, sua “caverna”, enfim, representa sua Vida. Daí o seguinte pressuposto: o

outro espaço significa Morte. Sair dali seria a ruína de Cipriano Algor. Dessa maneira, vida e morte estão presentes na passagem citada de forma alegórica.

O aspecto alegórico de vida, que ilustra a visão que Cipriano tem da olaria, se faz presente por meio do caráter de vivacidade dado à cor do barro. Note como o narrador chama a atenção para isto ao dizer “não sujo de barro”. As cores simbolizam cada geração que deixou sua marca na matéria barrenta, ao mesmo tempo em que “mancharam as mãos no pó e na água do barro”, numa espécie de relacionamento mútuo entre o mineral e o humano. Depois, em sintonia com a cor do barro, o forno, também, reflete a vida, as gerações que passaram por ali. Por isso, a cor cinzenta do forno não representa mortificação ou desgaste, pelo contrário, assim como a casa, figurativiza uma espécie de hospedeiro à espera que o habitem. Acrescente-se à alegórica euforia vívida da cena o “bafo quente” do forno, o adjetivo “carícia” dado ao cozimento da argila, os movimentos do ar, o qual toca a brasa, reforçado pelo substantivo “tremulina”, assim como os verbos cintilar, alvorecer e irromper, metaforizados pelo “fogo pleno”. Dessa maneira, os olhos de Marta vêem o espaço como algo vivo, presente desde suas remotas gerações, em que tanto o barro como o forno foram incorporados à vida do pai, numa espécie de fusão com todos esses quatro elementos essenciais da natureza: o barro (terra), a água, a luz e o ar.

Por outro lado, os olhos de Marta parecem enxergar a morte, a ruína: a perda de tudo isso — casa, olaria, trabalho, forno e vida — no horizonte da experiência após a ruptura com o Centro Comercial. Desse modo, tanto a presença dos quatro elementos essenciais da natureza, como também do forno, da cor cinza, do pó e a figura da casa vazia, produzem o seguinte efeito de sugestão: a alusão ao mito da fênix, que é, também, um mito cíclico, que morre e renasce das cinzas. No entanto,

tal mito é aludido para iluminar a esperança perdida e, portanto, para ser negado. No ciclo de contínua superação a que o modelo de produção econômica, personificado pelo Centro Comercial, submete tudo e todos, a vida do oleiro é descartada, reduzida a pó sem esperança possível de renascimento. Logo, a saída é a deriva, que advém com a marginalização.

Além disso, a passagem também serve para ilustrar a maneira como Marta se relaciona com o pai, ou seja, embora exista discordância entre eles, prevalece o amor da filha pelo pai. Ela passa a sentir a mesma angústia, sofrimento e pressão que o Centro Comercial exerce sobre o pai, isto é, a difícil decisão de abandonar a olaria, que é, por sua vez, o centro da vida de Cipriano. Essa é, aliás, a maneira como o trecho é finalizado, pois o espaço é personificado: “como se estivesse a despedir-se da pessoa a quem mais amasse”, de forma a representar, alegoricamente, a simbiose espaço e vida.

Assim como Cipriano, Marta consegue perceber que a olaria já não é mais o espaço ideal para se viver, que o trabalho com o barro já não serve mais, e que eles necessitam do Centro para sobreviver. Por isso, muitas vezes ela se desespera ao ver o aniquilamento de seu trabalho e a absoluta dominação econômica do Centro na vida das pessoas: “Que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar louça se são os gostos do Centro que determinam os gostos de toda a gente” (SARAMAGO, 2000, p. 42).

Mas, além de Marta ser caracterizada na narrativa pela apresentação dos processos de seu pensamento, ela é também uma personagem ilustrativa que pende para a alegorização. Principalmente, se levarmos em conta o problema explicitado no excerto do parágrafo anterior: o desemprego, que é, essencialmente, um problema

social, funcionando como mola principal à caracterização alegórica dessa personagem. Ao analisar personagens clássicas da literatura e suas relações com o alegórico, Scholes e Kellogg (1977, p. 70) afirmam que “a caracterização por situação sociológica envolve um inevitável processo de generalização; abre o caminho para a caracterização ilustrativa e a alegoria”. Nesse sentido, seria fácil enxergá-la como a artesã, ou como a mulher prestes a se tornar uma mãe desempregada. Entretanto, mesmo com todas as dificuldades, Marta almeja dias melhores, da mesma forma que espera pelo nascimento do filho que traz em seu ventre. Aliás, esse fator serve ainda como marca temporal no romance, pois, desde o primeiro capítulo, o narrador nos informa da sua gravidez, só que o romance termina, e ela continua a esperar tanto pelo filho quanto por um local melhor para viver e trabalhar. Nesse sentido, a idéia abstrata — alegórica — que, talvez, possa traduzir o sentido de Marta na história é a Esperança: não em um único aspecto, mas esperança esta que se abre como um leque de possibilidades: a busca de uma vida melhor, de um relacionamento mais sólido com Marçal, de esperança no amor do pai com Isaura, de esperança na venda dos bonecos de barro, de um mundo melhor para o nascimento do filho que traz em seu ventre/caverna. Enfim, esperança que tem a cor do céu, como Marta bem o sabe:

Sim, é certo, por mais espessas e negras que estejam as nuvens sobre as nossas cabeças, o céu lá por cima estará permanentemente azul, mas a chuva, o granizo e os coriscos é sempre para baixo que vêm, em verdade não sabe uma pessoa o que pensar quando tem de fazer-se entender com ciências destas (SARAMAGO, 2000, p. 108).

Essa imagem reporta-nos à raiz etimológica da alegoria, à duplicação do discurso, na qual se postula que ela “diz *b* para significar *a*” (HANSEN, 1986, p. 1),

por isso, em certos momentos da narrativa a personagem consegue enxergar mais além, atravessar a nuvem e ver o outro lado, ir além do literal. Ela sabe, por exemplo, que é preciso sair da olaria, que o pai e a viúva Isaura deveriam assumir o sentimento que há entre eles. Mas, quanto à mudança para o Centro, ela só consegue perceber que lá não é o lugar ideal para morar quando está dentro dele e, por isso, ela participa muito pouco do desfecho, como se o Centro tivesse provocado um certo esvaziamento na personagem, pois, antes, a esperança, para quem nada tinha, era o que restava, era o que dava sentido à vida de Marta.

Em certa altura do romance (SARAMAGO, 2000, p. 52), o narrador afirma que, embora ela tenha tido a oportunidade de estudar na cidade, outras circunstâncias a fizeram permanecer na olaria, a saber: a vocação de modeladora, o fato de ela não ter tido irmãos e, por fim, o amor pelo pai. Sobre este último motivo, o excerto a seguir ilustra a idéia do amor e da solidariedade representados na relação existente entre pai e filha:

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 o não fossem, Vais fazer-me chorar, olha que nesta idade as lágrimas começam a ser traiçoeiras, Sabe que faria tudo para o ver feliz (p. 67).

Além disso, aos olhos de Cipriano, Marta é vista, alegoricamente, como a “filósofa do tempo” em razão dos pensamentos que ela expõe ao pai em seus constantes diálogos:

Os dias são todos iguais, as horas é que não, quando os dias chegam ao fim têm sempre as suas vinte e quatro horas completas, mesmo quando elas não tiveram nada dentro, mas esse não é o caso nem das suas horas nem dos seus dias, Marta filósofa do tempo, disse o pai, e deu-lhe um beijo na testa (p. 52).

[...] A véspera é o que trazemos a cada dia que vamos vivendo. a vida é acarretar vésperas como quem acarreta pedras, quando já não podemos com a carga acabou-se a transportação, o último dia é o único a que não se pode chamar de véspera (SARAMAGO, 2000, p. 76).

Desse modo, suas idéias sobre o tempo reforçam a esperança de uma vida melhor, bem como portam um teor negativo, como é o caso do último fragmento. Por outro lado, verifica-se que o discurso dela é marcado por clichês, como é caso da repetição sobre a noção de tempo, e por elementos que ficam no limite entre o achado poético e o clichê, de tal forma que o narrador parece posicionar-lhe num perigoso limite entre o achado poético e a constatação do lugar-comum. Assim, ao olhar irônico do narrador, Marta tem uma qualidade inerente à esperança, que é uma certa acomodação.

À medida que a personagem espera pelo nascimento do filho, outro fator que ilustra a forte relação da vida com o tempo, ela também aguarda ansiosa por uma promoção de Marçal no Centro, pois a mudança para o Centro, para ela, significa, ao menos, sobrevivência, já que a olaria não oferece mais tal certeza. Já em outros momentos, esse deslocamento para o Centro não significa uma transformação, porque, em certa, altura ela ressalta que seria o mesmo que “despirmo-nos de uma roupa para vestir outra, uma espécie de carnaval mascarado” (SARAMAGO, 2000, p. 282). Isso demonstra que, por vezes, ela percebe a pressão econômica dentro e fora do Centro Comercial, ponto de vista, este, que difere do de seu esposo. Por isso, após a promoção de Marçal, ao visitar, pela primeira vez, o apartamento em que passará a viver, o narrador revela-nos que ela “não suportaria viver ali dentro para o resto da sua vida (p. 286)”, assim como ter seu filho enquanto vivesse no Centro Comercial.

3.3. M Quando Cipriano se muda do apartamento, logo que descobre a caverna, ele telefona, dias depois, para a filha. Apesar da alegria ao saber que, finalmente, o pai tinha assumido o relacionamento com Isaura, Marta, confinada no Centro, explica-lhe como ela e Marçal se sentem morando ali: “o presente acabou para nós [...] Nem eu estou bem nem está bem o Marçal, Porquê, Se aí [na olaria] não há futuro, também não o haverá aqui” (SARAMAGO, 2000, p. 344). Ou, ainda: “[...] O Marçal e eu vamos procurar nossa vida longe daqui, está decidido, o Centro acabou, a olaria já tinha acabado, de uma hora para outra passámos a ser como estranhos neste mundo” (p. 347).

Se, antes, a mudança para o Centro era, na visão de Marta, sinônimo de sobrevivência, com a descoberta da caverna, essa mudança representa apenas mais uma pedra a carregar, ou muitas pedras a carregar, como ela havia afirmado anteriormente, a respeito do tempo. No entanto, se, por um lado, sair do Centro significa libertar-se de um futuro aniquilador, por outro, de acordo com a personagem, a sensação de desnorreamento permanece, lançando-os a uma constante busca, à esperança (utópica) de um lugar melhor. Confirma-se, desse modo, a visão que ela tinha antes, quando afirmara que mudar para o Centro seria o mesmo que mudar a roupagem.

3.3. MARÇAL GACHO E A TRANSIÇÃO ENTRE O CENTRO E A OLARIA

Quando o narrador, logo na primeira página do romance, apresenta-nos o protagonista, outra personagem também é lançada em cena, servindo, desde o início, de contraponto, sobretudo, para Cipriano Algor. Trata-se do guarda Marçal Gacho.

As características atribuídas a Marçal são as seguintes: Idade: “não chegou aos trinta”; o sobrenome: “gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga”; e a vestimenta: “O mais novo veste uniforme, mas não está armado” (SARAMAGO, 2000, p. 11). Desse modo, a princípio podemos estabelecer algumas contraposições entre Marçal e Cipriano. Primeiramente, a diferença de idade: Marçal tem menos do que a metade da idade de Cipriano; depois, é com relação às roupas: é uma personagem uniformizada, ao passo que o outro traja roupas “mais ou menos a condizer, [...] camisa [...] sem gravata” (p. 11), e ainda a diferença nos sobrenomes: enquanto Algor serve apenas como prenunciador de algo (febre, mas que terá um outro sentido no desenrolar da narrativa) que irá acontecer posteriormente, Gacho, segundo o narrador, denota uma espécie de jugo que une uma junta de bois. Desse modo, enquanto o significado do primeiro corresponde a algo que ainda não aconteceu, no segundo, o apelido funciona como um qualificador. Ou seja, ele já está marcado por um signo que corresponde a um objeto utilizado em animais, um signo de submissão, como se trouxesse, no corpo, algo que o condiciona, que o aprisiona, fazendo com que o narrador o conduza, facilmente, para onde e como quiser.

Um aspecto que corrobora o caráter submisso de Marçal diz respeito à cicatriz que ele carrega nas costas da mão esquerda: “uma cicatriz com aspecto de

queimadura, uma marca em diagonal que vai da base do polegar à base do dedo mínimo” (SARAMAGO, 2000, p. 11). Na descrição feita pelo narrador, em que nada nos é contado de forma gratuita, nota-se que esta marca, ao ir de um ponto a outro da mão, forma o desenho da letra alfabética C, o qual, por efeito de sugestão, relaciona-se com as iniciais dos signos caverna ou Centro. Dessa maneira, Marçal traz em seu próprio corpo a marca do Centro Comercial, local onde trabalha uniformizado como guarda. Como se não bastassem apenas o uniforme ilustrativo — alegórico — nem suas ações no desenvolvimento romance. Enquanto o sogro traz, no sobrenome, algo que, ainda, consumir-se-á (a febre), o genro porta, na mão, algo que já se realizou, o fogo que passou pelo seu corpo, deixando um sinal. Nesse sentido, o fogo simboliza o Centro, que, ao passar, simbolicamente, pela mão do rapaz, deixou, ali, os resquícios, uma marca de uma ideologia que parece impedir a personagem de enxergar as coisas verdadeiramente como são.

Todavia, o contorno do símbolo “C” não está, somente, no corpo de Marçal, mas o encontramos figurativizado em outros momentos do romance. Semelhante à marca na mão de Marçal é o movimento que Cipriano Algor é obrigado a fazer quando está a caminho do Centro Comercial, logo na primeira viagem focalizada no romance. Ao chegar próximo ao *shopping*, a rua que teria de percorrer em linha reta encontra-se bloqueada para o trânsito, porque funcionários do *shopping* estavam demolindo um quarteirão ao lado, demarcando, desse modo, seu processo de expansão. Por isso, o oleiro é

[...] obrigado a passar por trás do quarteirão em demolição, rodeá-lo, seguir depois em frente, a porta a que teria de ir bater estava na esquina mais distante. precisamente, em relação ao ponto em que se encontrava, no outro extremo de uma recta imaginária que atravessasse obliquamente o edificio onde Marçal Gacho entrara, Em diagonal, precisou mentalmente o oleiro para abreviar a explicação.

Quando daqui a dez dias vier recolher o genro não haverá qualquer vestígio destes prédios, terá assentado a pocira da destruição que agora paira no ar, e poderá até suceder que já esteja a ser escavado o grande fosso onde serão abertos os cavoucos e implantados os fundamentos da nova construção (SARAMAGO, 2000, p. 18-19).

Na trajetória feita por Cipriano, é possível notar a semelhança com o sinal da queimadura na mão de Marçal. Nos dois casos, têm-se a reta oblíqua “em diagonal”, conforme observa Cipriano ao fazer o movimento ao redor das demolições.

Em busca de outros significados, a cicatriz de Marçal, como observamos num primeiro momento, indica que ele já está marcado, ou está nas rédeas, por assim dizer, do Centro Comercial, assim como o significado do seu sobrenome caracteriza-o como prisioneiro. No caso do fragmento acima, o Centro determina o ato de percorrer esse espaço, acentuando seu poder de manipular, inclusive, o caminho das personagens. O paralelo entre as duas retas diagonais é estabelecido tendo, por base, a revelação feita pelo narrador sobre o que Cipriano pensava ao fazer o movimento: “Em diagonal, precisou mentalmente o oleiro para abreviar a explicação”. Mas, neste caso, a revelação de que o caminho fosse diagonal não tem um caráter, apenas, explicativo, como assinala o narrador. Mais do que isso, desconfiando de tais palavras, o traçado diagonal faz surgir outros sentidos e relações na narrativa: a relação de domínio exercido pelo Centro e a estigmatização no corpo de Marçal, a qual sinaliza a própria vida da personagem, ou seja, a vida oblíqua, torta e dúbia (Centro ou olaria?) inerentes à sua existência, uma vez que ele é a única personagem do romance que fica entre os dois espaços mais alegóricos do romance: o Centro comercial e a olaria. Dessa maneira, por vezes ele parece funcionar, alegoricamente,

como uma sinédoque¹⁷ do *shopping*, mas, por outro lado, Cipriano e Marta tentam fazê-lo enxergar as coisas de outra maneira.

No fragmento anterior, há, além disso, vestígios de que se fundará, ali, uma nova construção. Confirmando o aspecto expansionista comentado no segundo capítulo, a imagem desenhada aí é de caos e ruína. E tal movimento em diagonal obriga as personagens a não passarem por dentro, mas ao lado dessa cena de degradação, a margeá-la totalmente. Ação, esta, que se confirmará também no desenrolar da vida de Cipriano Algor em especial. Ou seja, ele também terá de passar por todo esse caos para, enfim, descobrir o “grande fosso”; a própria caverna presente no subterrâneo do Centro, cujas iniciais, [C]entro e [C]averna, já estão figuradas na [C]icatriz da mão do genro, ou como diz o narrador: “abertos os [C]avoucos e implantados os fundamentos da nova [C]onstrução” (SARAMAGO, 2000, p. 19).

Dessa forma, Marçal Gacho possui uma relação fundamental na trajetória de vida de Cipriano, uma vez que, ao ser promovido a guarda residente do Centro, o oleiro, sem saída, é obrigado a passar a viver no *shopping center* junto com o genro.

Desde o princípio da história, o genro comunica à família Algor que, em breve, será promovido e, com essa previsão, passa a convidar o sogro a ir morar com ele e a esposa no Centro. Mas isto faz Cipriano Algor sentir-se angustiado e, ao mesmo tempo, com que aumente seus pequenos desentendimentos com o genro. A esse respeito, revela-nos o narrador:

¹⁷ Hansen (1987, p. 16), ao descrever a Alegoria dos poetas, explica a relação entre a alegoria e a sinédoque nos seguintes termos: “A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através de ilusão e substituição. Isso é possível desde que uma sinédoque — (parte pelo todo) — obtida a partir de um conjunto maior tem a extensão de seu campo nocional diminuída ou mesmo apagada.”

Conhecesse-a Marçal Gacho, que talvez fizesse valer perante o sogro a autoridade que a farda lhe conferia, conhecesse-a Cipriano Algor, que talvez passasse a falar ao genro com menos irônica condescendência (SARAMAGO, 2000, p. 14).

Por quase toda a narrativa, Cipriano trata o genro com certa ironia, pois, na maioria das vezes, o oleiro tem outra visão, por sua vez mais perspicaz, sobre os fatos e, principalmente, sobre as opiniões em relação ao Centro Comercial. Por isso, o sentido alegórico da farda sob a ótica de Cipriano é parcial, pois ela não representa poder e autoridade, mas submissão.

Para o guarda, a mudança definitiva da família para o Centro significa “mais comodidades, melhores condições de vida” (SARAMAGO, 2000, p. 17). Em contrapartida, na perspectiva do oleiro, “não é uma idéia que entusiasme” (p. 17). Em outra passagem, dialogando, novamente, sobre o Centro, as diferentes visões que os dois têm ficam mais acentuadas, pois, nesta, o juízo que Marçal faz do Centro é o de apenas “considerá-lo como uma cidade dentro de outra cidade” (p. 258). Para Cipriano, “a verdade [contida naquela premissa] não pode ser tão simples”, já que ele vê o Centro como algo “maior do que a cidade [...] provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros” (p. 259). Mais do que o simples fato de ser considerado como uma cidade, chama a atenção do protagonista a implacável ação destruidora do Centro em relação às ruas, às praças e aos quarteirões. Imagem, por sua vez, que figurativiza alegoricamente um duplo movimento em relação às coisas que estão ao redor do *shopping*: ele atrai para si e expande-se para além de seus limites, isto é, o Centro exerce uma ação centrífuga de expansão por anexação e uma ação centrípeta de atração por absorção/domínio. Desse modo, Cipriano é capaz de decifrar o sentido de poder alegórico dessas ações,

notando a dominação feroz do Centro que se alastra por várias direções, ao passo que Marçal vê apenas com bons olhos a ação expansiva, comportando-se, portanto, como um cego, pois não consegue ver “as coisas doutra maneira” (SARAMAGO, 2000, p. 106).

Diversas razões somam-se a essa imagem de Marçal, a saber: ser empregado do Centro Comercial, estar uniformizado sempre, não ser capaz de “perceber as sutilezas” (p. 13), além do fato de vir de uma família à qual não fora bem vindo desde seu nascimento. Sobre esse último aspecto, em certo momento da narrativa, Marçal confessa a Marta que seus pais estavam bêbados quando o conceberam. Portanto, desde o princípio, o narrador constrói a personagem Marçal, conferindo-lhe um caráter negativo e uma trajetória de degradação.

Apesar da diferença entre Marçal e Cipriano, aquele considera este como se fosse seu próprio pai, o chama de pai e procura ajudá-lo nos deveres da olaria.

No caso específico da alegoria representada pelo uniforme, às vezes, esta lhe impõe ares de autoridade, no Centro Comercial principalmente, pois, como citamos anteriormente, a personagem, enquanto alegoria está submetida à alegoria maior representada pelo Centro. Exemplo disso é sua promoção a guarda residente, devido a seu bom comportamento e ao “fermento de ambição” (SARAMAGO, 2000, p. 40) que possui. No entanto, na primeira vez em que Marçal se encontra com o cão Achado, por estar uniformizado, ele é atacado pelo cão. Revoltado pela agressão, ele desabafa: “A mim não me conhecem nem os cães” (p. 111). E o narrador acrescenta: “estas palavras terríveis saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis cada uma delas” (p. 111). Se, por um lado, a farda lhe confere autoridade e perspectiva de um futuro promissor, por outro, é sinônimo de

estranhamento e motivo para não o reconhecerem realmente, pois ela o despersonaliza e o aliena com o sentido de mostrar a que ele foi reduzido. Mas não é apenas quando ele está fardado que não é reconhecido. No momento em que vai ajudar o sogro a retirar as louças do estoque do Centro Comercial, nenhum dos funcionários do departamento de compras o reconhece em razão “da boina e dos óculos escuros, mas também da cara por barbear” (SARAMAGO, 2000, p. 175). Desse modo, podemos verificar que o uniforme dá a Marçal a identidade do Centro. Essa operação é típica da sinédoque: o uniforme (parte) representa o Centro (todo). Por sua vez, o Centro corporifica o sistema econômico abstrato, a alegoria maior.

Por outro prisma, essa despersonalização se assemelha às características das peças de plástico: uniformidade, ausência de identidade e descarte, de modo que Marçal possa ser visto como mais uma manipulável peça de plástico nas mãos do Centro Comercial.

Em *A caverna*, o sétimo capítulo é dedicado, quase inteiramente, à personagem Marçal. Aí, o destaque conferido ao guarda tem, como mola propulsora, uma discussão dele com o sogro quando retornam do Centro. O desentendimento termina com um pedido de desculpas de Cipriano ao genro, e, por isso, como gesto de reconciliação. Marçal, por sua vez, sem palavras, apenas, coloca a mão esquerda sobre o ombro do sogro. Ao direcionar seu olhar para a mão de Marçal, o oleiro “engoliu seco”, pois viu “[...] a cicatriz torcida e oblíqua que dilacerava a pele de um lado a outro, marca última de uma queimadura brutal” (p. 107). A partir daí, o narrador, “avivado pelo escrúpulo” (p. 105), isto é, de muitas vezes fazer menção a cada detalhe da narrativa, intercala um recorte do passado ao fluxo da narração, uma analepse, com a finalidade primeira de contar como Marçal se queimou. O narrador

afirma que tudo começou quando Marçal principiou o namoro com Marta. Preocupado em fazer “boa figura perante a rapariga [...], talvez mais perante o pai dela” (SARAMAGO, 2000, p. 107), certo dia, ele resolve ajudá-los, na olaria, a pôr lenha no forno. “Inexperiente, inábil [...]” o jovem não esperava que fosse, segundo o narrador, receber um “supremo prêmio”, pois, no momento em que os ajudava,

de súbito, sem que se chegasse a perceber porquê, considerando que, de memória de oleiros, nunca tal havia sucedido antes, uma labareda delgada, rápida e sinuosa como a língua de uma cobra irrompeu rosnando da boca da fornalha e foi morder cruelmente a mão do rapaz, próxima, inocente, desprevenida (SARAMAGO, 2000, p. 107).

A atribuição dos adjetivos pelo narrador à personagem procura justificar o acidente que culminou na queimadura de Marçal. A princípio, nota-se o uso dos adjetivos “inexperiente e inábil”, fazendo conexão com a idade do rapaz, pois o narrador diz que ele “mal acabara de sair da adolescência”. Depois, ao final do trecho citado, têm-se os adjetivos “inocente e desprevenida”, referindo-se à mão que fora vítima da “queimadura brutal”. Dessa maneira, o narrador procura fundamentar a queimadura, mostrando, ao leitor, que Marçal era inexperiente no trabalho que se dispôs a fazer. Sua mão era “inocente” e “desprevenida” para tal ação, contrariamente às habilidosas mãos de Cipriano; maneira metonímica de se referir às personagens.

Contudo, a figura mais digna de análise no trecho acima é a da cobra. Mais uma vez, com os olhos voltados para a linguagem do narrador, o adjetivo “supremo”, referindo-se ao prêmio (queimadura), chama-nos atenção. A rigor, sabe-se que esse adjetivo nos remete a algo positivo. Nesse sentido, a ambígua expressão “supremo prêmio” torna-se irônica, visto que o presente divino remete-se por associação à

picada de uma cobra, isto é, o prêmio é uma desgraça. Ao inverter a posição do adjetivo, o efeito é totalmente diferente do que dizer, por exemplo, “prêmio supremo”, pois, da forma como está empregado no texto, o “supremo” pode fazer referência a Deus, como “Ente supremo”, aquele que está acima de tudo e tem poder absoluto por ocupar tal posição. Aquele que manipula e é autoritário ao utilizar seu poder com o propósito de punir e fazer com que o animal “domine” o homem. Dessa maneira, a função da cobra é invertida no romance, uma vez que ela está a serviço de Deus, contrariamente, portanto, ao tratamento que esse animal recebe no *Gênesis*: o castigo do eterno rastejar justamente por ter seduzido a mulher a comer o fruto da árvore proibida. Daí, a inversão: na Bíblia a cobra figura a raiz de tudo o mal, ao passo que em *A caverna*, a cobra está a serviço de um Ente supremo.

Além disso, ainda que a queimadura seja um acaso significativo, a expressão talvez remeta a um superior poder econômico que se “divinizou”: onipresente e onipotente. Dessa maneira, por meio de uma linguagem alegórica, as forças supremas são ironizadas por representarem figuradamente uma ligeira e malévola cobra. A alegoria, nesse caso, se presta a ironizar tanto o mito da criação, bem como o atual modelo econômico em vigor: tanto um como o outro promovem a ruína do homem.

O aspecto fônico da linguagem do narrador também é significativo. Trata-se da abertura dos signos utilizados para qualificar a labareda: “delgada”, “rápida e sinuosa”, cuja abertura final dos fonemas de cada adjetivo sugere a abertura da picada da cobra, ou “a boca da fornalha”, de modo que o próprio forno pode figurativizar a cobra. Já o signo “rosnando” e “morder” sugere um ruído animal e ameaçador.

Ainda no que se refere à queimadura, ou melhor, ao fogo, quando o narrador afirma que “a alma humana é um poço infectado de contradições” (SARAMAGO, 2000, p. 170), epígrafe que utilizamos para iniciar as análises das personagens, tal afirmação se relaciona, facilmente, com a vida de Marçal. Como vimos, sua presença, por toda a narrativa, oscila, assim como suas vestes, entre luzes e sombras, ilustrando, alegoricamente, uma personagem impregnada de ambigüidades, mas que muitas vezes não tem consciência delas. Embora tal afirmação não se limite à personagem Marçal, mas se estenda as outras personagens, ao leitor, enfim, ao homem, enquanto traço fundamental que confere a imperfeição.

Na alegoria da caverna de Platão, o fogo é um elemento importante porque é responsável pela projeção das sombras dos transeuntes no fundo da caverna. Ele “é a fonte de toda a ilusão” (KOTHE, 2000, p. 109), funcionando, portanto, como um elemento que produz a alienação nos acorrentados que ali habitam, isto é, tal elemento possui, também, um aspecto negativo. Da mesma forma, como se verifica no último fragmento do texto em apreço, o fogo também espalha seu veneno pernicioso: Marçal é a primeira vítima, marcado com a letra C, que sentirá os efeitos de diversas maneiras. Não apenas ao ser atacado pelo cão — aliás, a segunda mordida que ele recebe de um animal — ou pelas palavras do protagonista ao longo da história e na complexa relação que tem com os próprios pais, mas, principalmente, por funcionar, na narrativa, de forma alegórica ao representar, em parte, os ideais e a lógica de um sistema econômico capaz não, somente, de morder as pessoas, bem como de engolir uma cidade inteira:

ao admitir a possibilidade num dia futuro, por imparável adsorção territorial, os campos que a furgoneta agora vai atravessando, o guarda interno Marçal Gacho



estaria a sublinhar, por sua própria conta, e a aplaudir no seu foro íntimo, a potência expansiva, tanto no espaço como no tempo, da empresa que lhe paga os modestos serviços (SARAMAGO, 2000, p. 110).

Apesar disso, não é possível classificar a personagem como uma figura que possui, apenas, uma face hostil. Desde o princípio, ele parece ser vítima dos diversos problemas que lhe são atribuídos e, por essa razão, permanece cego até o momento em que descobre a caverna de Platão. Contudo, nos momentos em que não está fardado, o guarda tem uma relação intensa de respeito e carinho com a família Algor. Para metaforizar a figura de Marçal, o narrador assemelha-o a uma flor que não floresceu ainda, “não passa de uma pequena promessa em botão” (SARAMAGO, 2000, p. 110), servindo de contraponto, mas, paralelamente, justificando, mais uma vez, sua cegueira, inexperiência e, principalmente, sua imaturidade perante a experiência e a perspicácia do velho e sábio “filósofo”, o oleiro Cipriano Algor.

3.4. O CÃO ACHADO E SEU OLHAR DESAUTOMATIZADOR

Se rastrearmos os vários romances de José Saramago, é possível encontrar uma personagem recorrente em alguns deles. Não se trata, entretanto, de uma personagem humana. Ao contrário, é uma figura animal, especificamente, um cão, que surpreende as demais personagens e, conseqüentemente, o leitor em razão das suas atitudes humanas e características psicológicas. Trata-se, portanto, de uma estratégia ficcional que contribui para “sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 172). Isso ocorre em romances como *Ensaio*

sobre a cegueira (1995), *A Jangada de Pedra* (1994) e, de maneira especial, em *A caverna* (2000), romance que apresenta um cão de nome Achado.

Tomachevski (1978, p. 174) menciona que “Os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra”. Seguindo o raciocínio do crítico, pode-se dizer que desde o momento em que a personagem canina de *A caverna* é inserida na história, ela alegoriza motivos que se articulam com outras personagens na trama e no desenvolvimento da intriga, por vezes estreitando complexos relacionamentos entre as outras personagens, ou confortando Marta e Cipriano nos momentos de melancolia ou, simplesmente, proporcionado prazer e alegria às pessoas com as quais se relaciona. Mas, além disso, na análise específica dessa personagem, é possível observar que o narrador faz longos comentários sobre ela.

A luz lançada sobre Achado desde o seu aparecimento na história reflete em várias passagens da narrativa, sendo o quarto capítulo, no qual ele surge, dedicado de forma quase que exclusiva ao cão. Por isso, seria impossível, aqui, citarmos cada passagem em que ele entra em cena. Escolhemos, em nossa opinião, as mais representativas e alegóricas dessa narrativa.

Sob a luz tênue da lanterna de Cipriano Algor, em meio à sombra negra da amoreira-preta, a cena da aparição do cão é matizada, desse modo, por meio de um jogo de sombras e luzes. Na ocasião, o cachorro surge no quintal de Cipriano, numa “escura casota” (SARAMAGO, 2000, p. 48), anterior abrigo do último cão, de nome Constante,¹⁸ que ali habitou tempos atrás. Desse modo, este jogo lúdico manifesta-se, de maneira especial, nas pequenas passagens da cena, por meio dos quais somos levados a estabelecer comparações com a alegoria da caverna de Platão. Para

¹⁸ Nome. aliás. do cão-personagem de outra obra de Saramago, *A jangada de pedra* (1994).



exemplificar, citamos os seguintes excertos: “Na entrada escura da casota moveu-se uma cintilação e desapareceu logo. [...] A escuridão lá dentro era total. Compreendeu que estava a tapar com o corpo a luz da lanterna e desviou o corpo para o lado” (SARAMAGO, 2000, p. 48). Mais adiante, ansioso, Cipriano acorda no meio da noite com o propósito de averiguar se o cão permanecia na casota: “acendeu a lanterna e apontou o foco para a casota. A luz não era suficientemente forte para poder ver-se o que estava dentro, mas [...] duas cintilações lhe bastariam, dois olhos, e eles lá estavam” (p. 53). Apesar da escuridão do espaço, resplandecem os olhos do animal, mostrando, desde o princípio, que ele não é cego, visão oposta dos habitantes da caverna de Platão e, também, de outras personagens da narrativa, como Marçal, por exemplo. É pelo prisma desses dois olhos brilhantes que, por efeito de deslocamento, em diversas passagens o leitor é instigado a ler o texto/mundo ficcional de Saramago. Desse modo, o leitor é conduzido a ver “pela percepção emprestada ao animal”, como postula V. CHKLOVSKI (1973, p. 46) a respeito de uma personagem animal em *Kholstomer*.

Nota-se, por outro lado, uma certa semelhança da passagem acima citada com o momento em que Cipriano desce na gruta do *shopping* e, apenas com uma lanterna, explora tal gruta. Nesse sentido, Achado faz referência, por antecipação, a outro achado: a caverna de Platão no subsolo do Centro Comercial, momento crucial da narrativa. Em razão disso, é possível afirmar que a princípio o cão assume fundamental importância, uma vez que representa o “grande Achado” de Cipriano Algor.

Além do mais, da mesma forma que Marçal tem uma marca no corpo, o animal também possui uma marca física. Entretanto, enquanto aquele traz a letra “C”



estigmatizada pelo fogo do forno, este traz, entre sua pelagem negra, uma “estreita mancha branca que lhe divide o peito e que parece uma gravata” (SARAMAGO, 2000, p. 57). Assim, o jogo das luzes está incorporado na pele do cão (preto/branco), mas o desenho semelhante a uma gravata branca lhe confere ares de superioridade, de que, realmente, trata-se de um cão diferente, uma vez que traz em seu corpo um acessório humano: a gravata, uma figura que, não obstante, ainda “desce pelo peito do animal até ao começo do ventre” (p. 56). A cor branca, então, nasce ou termina no ventre do animal, primeiro abrigo (caverna) humano ou animal. Olhos cintilantes, gravata branca, mancha branca que nasce no ventre. Por certo, ele é um cão purificado e especial, como iremos confirmar também por meio de suas ações.

Outros elementos são associados para moldar a passagem da aparição de Achado na história, conferindo uma espécie de ritual místico para o recebimento do novo integrante na humilde família dos Alcores. O elemento fundamental é a água, que se faz presente por meio da chuva, a qual se funde com a terra do quintal, provoca poeira (ar) e transforma-se em lama. Para encerrar os quatro elementos essenciais da natureza, integra-se à cena a figura do forno, remetendo-nos à idéia de fogo. A articulação de todos esses elementos na linguagem da cena beira o maravilhoso, tendo a água como veículo motor, geradora do movimento entre passado e futuro:

A chuva tinha voltado a cair, era o mesmo enganador chove-não-molha, a mesma poerinha de água a bailar e a confundir as distâncias, incluso a figura alvacenta do forno parecia decidida a ir-se para outras paragens, e a furgoneta, essa, tinha mais o aspecto de carroça fantasma que de um veículo moderno de motor de explosão, ainda que não de modelo recente, como sabemos. Debaixo da amoreira-preta, a água escorregava das folhas em gotas grossas e esparsas, agora uma, outra depois, ao acaso, como se as leis da hidráulica e da dinâmica dos líquidos, ainda reinantes fora do precário guarda-chuva da árvore, não tivessem aplicação ali (SARAMAGO, 2000, p. 49-50).

Num espaço onde vários elementos e a própria ação da natureza parecem reinar, a chuva que cai ganha a forma de uma névoa, uma cortina translúcida que suprime as distâncias entre presente e passado das coisas, do sistema de vida e de produção, revelando na furgoneta uma carroça fantasma e deslocando o forno para outras paragens. Essa supressão de distância se dá no plano da imagem, no jogo de luz e sombra, afirmando o presente como ruína do passado e a presença do passado num presente arruinado. A furgoneta é ruína em relação aos veículos modernos que a superaram do mesmo modo que ela superou, arruinando, a carroça. Dessa maneira, ao compará-la como uma velha carroça fantasma, o narrador ironiza e ridiculariza a furgoneta, que é um dos objetos primitivos da casa de Cipriano. A amoreira preta, outro elemento da olaria que investigaremos adiante, também é alvo certo do irônico narrador quando este descreve o percurso da chuva na superfície do “precário guarda-chuva da árvore”, onde as leis da dinâmica não têm serventia, de forma a contrastar o arcaico com o moderno.

Por mais que Cipriano queira acolher o cão “de uma maneira menos humana” (SARAMAGO, 2000, p. 57), na verdade, todo o tratamento conferido ao bicho é muito semelhante à natureza humana. Além da preocupação em demasia por parte do oleiro na primeira noite em que Achado permaneceu na casa, evidência, esta, de amor pelo animal, corroboram tal constatação o momento em que pai e filha dão nome ao cão:

Não lhe chamarei Constante, foi o nome de um cão que não voltará à sua dona, e que não a encontraria se voltasse, talvez a este chame Perdido, o nome assenta-lhe bem, Há outro que ainda lhe assentaria melhor, Qual, Achado, Achado não é nome de cão, Nem Perdido o seria, Sim, parece-me uma ideia, estava perdido e foi achado, esse será o nome (SARAMAGO, 2000, p. 53).

[...] O cão deu o passo que faltava, Achado, Achado, disse Cipriano Algor, não sei que nome tinhas antes, a partir de agora o teu nome é Achado. Foi só neste momento que reparou que o animal não levava coleira e que o pêlo não era só cinzento, estava sujo de lama e de detritos vegetais, sobretudo as pernas e o ventre. [...] Marta tinha-se aproximado, trazia o prato com um pouco de comida [...] apenas para confirmar o encontro e celebrar o baptismo (SARAMAGO, 2000, p. 58).

O jogo lingüístico com os signos Achado/Perdido cria um efeito alegórico. Tais idéias reportam-se às demais personagens da narrativa. No caso do signo “Perdido”, ele é atribuído a todas as personagens que estão perdidas ou confusas na escura condição de dominados economicamente pelo Centro, ao passo que o cão Achado parece figurativizar, alegoricamente, uma nova idéia, uma luz, ainda que tenha surgido da lama e esteja manchado de detritos vegetais. Além do mais, esses elementos parecem conferir um aspecto mítico ao cão se lembramos do mito da criação, no qual o homem também surgiu da mesma matéria. Nesse sentido, pode-se dizer que há um retomar paródico do texto bíblico.

Logo, por meio do nome do animal, somando-se às suas ações, sutilmente o narrador inverte as posições e características do homem e do animal, humanizando o cão e animalizando o homem.

Na manhã seguinte, após sua aparição, o primeiro encontro de Achado com Marta e Cipriano confirma aspectos do ritual, ou batismo, como afirma o narrador. Depois da comida, Marta alimenta o cão por meio de “um malga grande de barro cheio de água limpa” (SARAMAGO, 2000, p. 59). Assim, as vasilhas de barro que o Centro descartou ainda têm serventia para o cão, de forma talvez a ilustrar que, ao contrário do homem, o cão se contenta com a simplicidade e a rusticidade do barro. Enquanto isso, o narrador vai articulando o texto com seus comentários irônicos, ora ressaltando que Achado não faz “parte dos reinos mineral e vegetal” (p. 58), ora

comparando os pensamentos do cão aos dos humanos — “como tantas vezes sucede nos cérebros humanos” (SARAMAGO, 2000, p. 59). Em outras vezes, o narrador também confunde o leitor ao afirmar, de forma metalingüística, que os comentários sobre as atitudes e pensamentos do cão não são relativos a seres humanos: “se estivéssemos a falar de sentimentos de gente” (p. 59). Mas, no tratamento dado ao cão pelo narrador, o que se observa é o contrário, como, por exemplo, a primeira vez em que ele entra na casa de Cipriano Algor:

Achado estava estendido no capacho, meio atravessado no limiar, com o focinho virado para a entrada [...] Cipriano começou a fechar a porta, Está a olhar para mim, disse [...] Que faço, [...] se entra, entra para sempre, [...] Abriu a porta completamente e fez um gesto, Entra. Sem apartar os olhos do dono, Achado deu um passo tímido, depois, como para mostrar que não tinha a certeza de haver compreendido a ordem, deteve-a. Entra, insistiu o oleiro. O cão avançou devagar e parou no meio da cozinha. Bem-vindo sejas ao lar, disse Marta (SARAMAGO, 2000, p. 78-79).

Marta faz várias recomendações quanto ao comportamento do cão dentro de casa, e o narrador observa que ele “não podia entender o que Marta queria dele, mas o seu pequeno cérebro de cão compreendia que para saber há que olhar e escutar” (p. 79). São esses pequenos gestos que fazem do cão um animal especial, possuidor de “virtudes morais” (p. 60), servindo de contraponto a outras personagens, as quais, embora humanas, não têm a sensibilidade e o comportamento atribuídos ao cachorro. É como se o cão passasse por um processo de humanização, ao passo que os chefes do Centro, por exemplo, por suas respectivas atitudes, se tornassem cada vez mais desumanos, como veremos na análise dessas personagens a seguir.

Por outro lado, Achado também serve, na estória, de motivação para que Cipriano se encontre com Isaura pela segunda vez. O oleiro vai até à casa dela e de outros vizinhos com a finalidade de descobrir de quem é o cão que aparecera em sua

casa. Mas Isaura o convence a parar com a busca e ficar com o cão, pois, para ela, “este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo, [...] por me parecer tão diferente dos cães de agora” (SARAMAGO, 2000, p. 63), comentário que reforça o teor maravilhoso do animal. Portanto, Achado parece funcionar de maneira ilustrativa na narrativa, representando, alegoricamente, certos valores humanos no contexto do romance, maneira, esta, que Saramago utiliza para satirizar e ridicularizar o homem.

Em certa altura, o narrador afirma que Achado não é “dotado do humano dom da palavra” (p. 64). No entanto, talvez nem fosse preciso, visto que por meio da focalização interna o próprio narrador se encarrega de nos transmitir os “pensamentos” do cão. O excerto a seguir, momento em que Cipriano vai limpar o forno da olaria em companhia do cão, exemplifica tal aspecto:

Vou limpar o forno, disse Cipriano Algor quando chegou a casa. As experiências anteriores do cão Achado fizeram-no pensar que o dono se dispunha a sentar-se outra vez no banco das 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 experiência (SARAMAGO, 2000, p. 178).

Podemos verificar aí uma fusão das perspectivas do cão e do narrador. Na verdade, o narrador toma como ponto de partida o “pensamento” o cão a fim de emitir os seus pensamentos e opiniões, e não os do cão, demonstrando, mais uma vez, domínio total sobre a narrativa. Por um momento, o narrador põe em primeiro

plano as percepções, o pensamento e as sensações da personagem. Logo a seguir, retoma a voz de modo exclusivo.

Achado é humanizado porque é, talvez, o único a ter um olhar compassivo para com as outras personagens. Esse olhar é um olhar que, de algum modo, humaniza o que olha e o que é olhado. Assim, a ironia está no fato de que se trata de um cão. Além disso, o narrador compara o homem e o cão, afirmando com ironia que é próprio do homem acreditar que é medida de todas as coisas. Daí, sua cegueira.

Quanto ao forno, as atitudes, bem como “os pensamentos do cão”, nos permitem constatar que Achado, diferentemente de Cipriano, tem outra visão sobre tal objeto: “O forno tinha deixado de atrair a atenção do cão Achado. Era uma construção velha e bruta de alvenaria, com uma porta alta e estreita, de finalidade desconhecida e onde ninguém vivia” (SARAMAGO, 2000, p. 179). Aos olhos do animal, o forno é algo arcaico, desinteressante e sem vida, aspectos que Cipriano não observa, ou talvez olha mas não vê. Neste sentido, as percepções do cão justificam-se por meio de suas ações ante o forno, já que, primeiramente, ele passa a ladrar ao ver “a figura do dono [...] desvair-se na última penumbra do forno” (p. 179); em seguida, opta por não entrar no forno quando Cipriano lá se encontrava. Somente após a saída do dono, ele decide entrar e, ao sair, “não deixou marcado de urina o novo sítio” (p. 180), como se aquele não fosse território seu, ou então, como se tal espaço não fosse digno de seus excrementos. Depois, ele resolve desafogar “a melancolia e a retenção da bexiga no banco de pedra” (p. 181). Mais à frente, ao ver e cheirar os manipanços que estavam secando ao sol, Achado, como fez com o forno, “logo se desinteressou deles” (p. 184).

Não podemos deixar de mencionar a diferença na relação estabelecida em dois casos: do cão Achado com o forno e, por outro lado, na alegoria da caverna de Platão, dos habitantes com a caverna. No primeiro caso, como vimos, o animal faz uso dos sentidos (visão e olfato) para fazer suas “conclusões” em relação ao forno. Em contrapartida, em *A República* (2003), Platão condena os homens que estão acorrentados na caverna exatamente porque utilizam os sentidos para perceber a realidade.¹⁹ Nesse sentido, Saramago ironiza o pensador grego ao atribuir a perspicácia ao cão, o qual, por sua vez, ao empregar visão e olfato, é capaz de perceber mais do que a personagem humana (Cipriano) a realidade que o cerca. No excerto abaixo, o narrador dá voz ao cão assim após ter sido agredido pelo dono por ter se aproximado das estatuetas:

como poderá ele explicar que não ia fazer mal nenhum aos bonecos, que apenas os queria ver melhor e cheirar, que não foi justo teres-me batido por tão pouco, parece que não sabes que os cães não se servem só dos olhos da cara para indagar o mundo exterior, o nariz é como um olho complementar, vê o que cheira (SARAMAGO, 2000, p. 184).

Aí está o protagonista sendo contestado mais uma vez pelas ações que pratica. Como estratégia, o narrador assume a perspectiva do cão e, nesse sentido, empresta a sua voz para a expressão da experiência do animal. Ao proceder dessa maneira, o narrador ridiculariza Cipriano por não compreender o comportamento do cão, ao mesmo tempo em que o cão fica acima do humano, ao afirmar que aquele possui três olhos, que, numa espécie de sintonia perceptiva e questionadora, indagam o mundo exterior; o que não acontece com Cipriano. Portanto, como Achado possui um olhar

¹⁹ Conforme postula Sócrates, em diálogos com Glauco: “Pessoas nessas condições [que utilizam os sentidos] não pensavam que a realidade fosse senão a sombra dos objetos” (PLATÃO, 2003, p. 211).

mais penetrante, já que “tem um olho a mais que o dono”, pode-se inferir que ele sabia que as estatuetas não teriam um futuro promissor, logo, ela já as vê como ruína.

Ora, o próprio fato de ultrapassar o sentido primeiro, ou literal, para se atingir um outro nível, reporta-nos, novamente, à teoria do alegórico. Nesse sentido, parece que o narrador deseja mostrar que Achado “sabe ler” as coisas de outra maneira, e por isso o cão tem seu papel exaltado na obra de Saramago, enquanto Cipriano permanece, muitas vezes, cego para várias coisas, não conseguindo transpassar o sentido literal. Aliás, essa percepção mais rigorosa do cão assemelha-se à personagem Blimunda, do romance *Memorial do convento* (1993), de José Saramago, personagem cuja visão em relação às outras personagens atravessa os limites do exterior, do superficial, e chega ao interior, à essência. Entretanto, quanto ao Achado, não é possível afirmar que ele sabe ler alegoricamente, mas o que se nota, o que ele faz, como personagem, é constituir-se em elemento por meio do qual uma leitura alegórica agenciada pelo narrador se manifesta no texto.

A esse respeito, veja-se o exemplo da página 141 a 145, do qual citamos apenas uma parte, ocasião em que o cão repara o estado melancólico do protagonista e, pela voz onisciente e intrusa, o narrador tece as seguintes considerações:

O que o cão Achado quer saber é aonde irá o dono quando se determinar a sair da imobilidade meio absorta em que o vê. [...] Como Cipriano, logo a seguir, começou a andar em direção ao forno, o espírito animal, que, por muito que se preste, é o mais lógico de quantos espíritos se encontram no mundo, levou Achado a concluir que na vida dos humanos uma vez não basta (SARAMAGO, 2000, p. 142).

[...] Na verdade, nunca lograremos imaginar a profundidade abissal que pode alcançar a introspecção de um animal destes quando se põe a olhar para nós, cuidamos que ele está a fazer simplesmente isso, a olhar, e não nos apercebemos de que só parece estar a olhar-nos, quando o certo é que nos viu e depois de nos ter visto se foi embora, deixou-nos a esbracejar como idiotas à superfície de nós próprios, a salpicar de explicações falaciosas e inúteis o mundo (p.142-3).

No primeiro excerto, a crítica presente na expressão “uma vez não basta” recai sobre a insistência do oleiro em utilizar o forno, bem como ter de morar em outro forno, este, representado na figura alegórica do Centro Comercial. Achado, por sua vez, entra apenas uma vez no forno, conforme citado anteriormente, e nenhuma vez no Centro. Já no segundo trecho, mais uma vez, invertendo as qualidades boas e más atribuídas ao homem e ao animal, o narrador confirma o olhar desautomatizador do cão, o qual perfaz, na narrativa, a função de restaurar as qualidades humanas das personagens, que vão se desintegrando cada vez mais na contemporaneidade em razão da dominação econômica do Centro e pela ausência de identidade. É o olhar visto por um ângulo diferente a respeito do qual somos levados a inferir que ele “é criado conscientemente para libertar a percepção”, como destaca CHKLOVSKI (1973, p. 54) em “A arte como procedimento”; aspecto, aliás, defendido pelo crítico como um dos elementos fulcrais da obra de arte (1973, p. 45).

Em outros casos, no que se refere à “relação entre as personagens humanas e as personagens caninas” (SARAMAGO, p. 141), a figura do cão Achado também se presta à alegoria do amor fraterno. Nas passagens destacadas abaixo, a nosso ver mais representativas dessa alegoria, é possível comprovar isso:

não há quem consiga compreender estes bichos, batem e vão logo acariciar aquele a quem bateram, batem-lhes e vão logo beijar a mão que lhes bateu (SARAMAGO, 2000, p. 184-185).²⁰

[...] O cão Achado partilhou do que havia para comer, depois deitou-se aos pés de Marta [...] o que o Achado pensava era que nunca tinha estado assim, aos pés de duas pessoas a quem entregara para sempre o seu amor de cão (p. 188).

[...] O que realmente não foi nenhuma novidade, porque já tinha sucedido outra vez na história das fábulas e dos prodígios da gente canina, foi ter-se chegado o Achado a Cipriano Algor para lhe lambe as lágrimas, gesto de consolação

²⁰ Um dos postulados básicos da teologia bíblico-cristã.



suprema que, em todo caso, por muito comovente que nos pareça, capaz até de tocar os corações menos propensos a manifestações de sensibilidade (p. 263).

[...] Decerto por estar no tenro verdor da mocidade, Achado não teve ainda tempo de adquirir opiniões formadas, claras e definitivas sobre a necessidade e o significado das lágrimas no ser humano, no entanto, considerando que esses humores líquidos persistem em manifestar-se no estranho caldo do sentimento, razão e crueldade de que o dito ser humano é feito, pensou que talvez não fosse desacerto grave chegar-se à chorosa dona e pousar-lhe docemente a cabeça nos joelhos (p. 87).

Não contente em deixar que apenas as ações, os gestos e as demonstrações de amor do cão falem por si mesmas, o narrador não hesita em ressaltar as características e qualidades humanas, sobretudo, do animal. Ao mesmo tempo, o narrador constrói sua perspectiva irônica a partir de clichês, como podemos verificar no exemplo: “tenro verdor da mocidade”.

No desfecho do romance, com a saída da família para buscar outro lugar para viver, o narrador encerra sua narração a respeito do animal valendo-se, mais uma vez, de uma ironia ao declarar que o “Achado é um cão consciente, sensível, quase humano” (p. 349).

Em suma, o cão encarna qualidades humanas superiores às outras personagens, servindo, como vimos, de contraponto ao chefe de compras e aos demais freqüentadores do *shopping*, a Cipriano, a Marçal e a Marta. Ou também de modo a desempenhar outras motivações nas relações entre as personagens. Por outro lado, valendo-se, muitas vezes, do recurso do fluxo de consciência, a voz do cão “funde-se” com a voz do narrador, caso em que o narrador emprega o recurso irônico para ridicularizar as personagens e, conseqüentemente, o leitor.

Além disso, do mesmo modo como inesperadamente surge no meio da narrativa, o cão parece funcionar como um verdadeiro “Achado” para as outras personagens, visto que sua presença na história fortalece a moldagem, a união, e

principalmente a definição do caráter de tais personagens. Dessa maneira, o cão também serve de pista para o leitor fazer a análise do romance, ou, inversamente, o leitor pode ser o “Achado” do romance: aquele que não se deixa levar pelas artimanhas do Centro, do mito, enfim, aquele que consegue “desautomatizar” as pessoas, o espaço, as relações, os pólos de conflito, ou mesmo desenredar a história.

3.5. A CONSTITUIÇÃO ALEGÓRICA DOS FUNCIONÁRIOS DO CENTRO COMERCIAL

Se, como vimos, em linhas gerais Cipriano Algor e Marçal portam alegorias que oscilam entre luzes e sombras, à medida que Marta representa a esperança e Achado porta ações humanas, a constituição alegórica dos funcionários do Centro Comercial em *A caverna* está diretamente relacionada ao espaço ao qual pertencem/trabalham. Por essa razão, o primeiro recurso presente em tais personagens concerne à fusão entre identidade e profissão que elas exercem, visto que, nelas, a profissão que desempenham vem mais à tona do que a própria identidade. Talvez, por isso, em momento algum da narrativa são revelados os nomes dessas personagens. O narrador lhes atribui apenas uma profissão e, isto posto, cumpre observar a representatividade alegórica na narrativa.

Esse tipo de personagem, aliás, encontra-se com maior destaque no romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), em que nenhuma personagem possui nome próprio. Já em *Todos os nomes* (1997), José é o único nomeado. No caso da primeira narrativa, segundo Eduardo Calbucci (1999, p. 88), “Essa ausência de nomes cria um

efeito universalizante, constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos”. Já em *Todos os nomes*, o fato de uma única personagem carregar um nome simples, na visão de Berrini (1999, p. 180), “trata-se de um nome comum, digno, não tendo diante de si um destino excepcional. O próprio texto alude à ‘insignificância da personagem’”.

Convém notar que esses dois romances, juntamente com *A caverna*, encerram a “trilogia involuntária”, conforme mencionamos no primeiro capítulo. Esse aspecto, talvez, peculiar de um projeto estético saramaguiano quando comparamos somente esses três romances. Porém, este recurso também aparece em outra obra do escritor, mas que tem a forma literária de conto, como é o caso das personagens de *O conto da ilha desconhecida* (1988).

Ainda no que diz respeito a esse anonimato, quanto ao *Ensaio sobre a cegueira*, Shirley de Souza Gomes Carreira sustenta que essa

supressão da identidade a partir do nome está associada à cegueira que se espalha. As personagens são identificadas por outros meios: pelas profissões que exerciam antes de ficarem cegas, pelas relações de parentesco ou por traços físicos marcantes. Ao assumirem que os nomes são desnecessários ao seu relacionamento no manicômio, as personagens deixam implícita a trajetória que terão que seguir, na descoberta dolorosa do eu e do outro (2002, p. 03).

Tal afirmação é a que talvez possa identificar-se melhor com as personagens anônimas de *A caverna*, levando-se em consideração que o que as distingue é o lugar/função na ordem e no sistema de trabalho, marcado por um substantivo (chefe, subchefe, guarda).

De acordo com Kothe (1986, p. 5), “na poesia, um sinal de que se pode ter deparado uma alegoria é o aparecimento de um substantivo com inicial maiúscula [...]. A estranheza logo precisa estender-se às alegorias, [...] idéias abstratas a

aparecerem concretamente nesse texto”. Embora seja apenas mais um meio de o leitor identificar as alegorias presentes no texto literário, o que o crítico indica também serve de base para se fazer uma leitura alegórica das personagens “sem nome” de *A caverna*. Da mesma forma como sugere Kothe, elas, com seus respectivos substantivos, parecem representar idéias abstratas que, juntas, servem para montar uma estrutura econômica caracterizada pelo capitalismo, causando um certo estranhamento no leitor, aspecto que reforça, desse modo, o teor alegórico que representam.

O chefe e o subchefe do departamento de compras, bem como os demais empregados do Centro, são as personagens-alvo desse tipo de diferenciação nominal dada pelo narrador. O fato de o narrador não nomeá-las sugere a despersonalização, o automatismo e a desumanização. Nesse sentido, eles possuem no romance a função de sinédoques do Centro Comercial. Por meio delas, mas também das demais personagens, à exceção do Achado — que, como vimos no item anterior, apesar de aparecer na história no anonimato, é consagrado com um ritual batismal a fim de nomeá-lo —, o romance afirma que o Centro Comercial está em toda a parte, isto é, domina completamente o centro e a periferia da sociedade, da economia, da cultura.

Por outro lado, apesar de o narrador dar um tratamento diferenciado ao protagonista, a Marçal e à Marta, os quais têm seus nomes não só informados, mas explicados nas duas primeiras páginas do romance, não se pode ignorar, no entanto, que essas personagens que têm nomes sofrem, também, um processo de despersonalização e desumanização, pois, para o Centro e seus representantes elas não são nada, logo, não tem senão uma identidade abstrata, o que equivale a não ter nome.



T. 1403/05

O narrador descreve uma hierarquia de funções profissionais que, articulada, constitui um sistema econômico e de trabalho. Ao Chefe do departamento de compras, por exemplo, compete tanto as decisões a serem tomadas como também a sobreposição de sua voz à dos demais. Portanto, o chefe é o principal porta-voz do Centro Comercial, ainda que o primeiro a aparecer e a comunicar a Cipriano a respeito da queda nas vendas seja o subchefe da recepção. Nesta passagem, ele declara ao oleiro sua subordinação: “eu só cumpro as ordens que recebi” (SARAMAGO, 2000, p. 22), ao mesmo tempo em que sua linguagem expressa frieza e indiferença humanas, ausentando-se de qualquer responsabilidade perante o oleiro: “Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores e esses são cada vez menos” (p. 22).

Enquanto o narrador qualifica o cão Achado como um animal “dotado de superior humanidade” (p. 93), o mesmo não sucede com o chefe de compras, cuja função profissional no Centro é, entre outras coisas, decidir quais mercadorias o *shopping* deve adquirir. Por isso, à medida que Cipriano realiza seus diálogos e relações comerciais com o chefe, o narrador onisciente e intruso não hesita em disparar suas críticas e conclusões a respeito dos representantes do Centro, fazendo uso dos pensamentos do protagonista:

O empregado levou o requerimento verbal [...]. Tiveram de passar dez minutos antes que aparecesse finalmente, não o chefe requerido, mas um dos subchefes. A Cipriano Algor não agradou ter de contar a sua história a alguém que, em geral, não tem outra utilidade no organigrama e na prática que servir de antepara a quem hierarquicamente estiver por cima. Valeu-lhe que a meio da explicação o próprio subchefe tivesse percebido que levar ele o assunto até ao fim só lhe daria trabalhos, e que, de uma maneira ou outra, a decisão sempre teria de ser tomada por quem para isso mesmo estava e que, por isso mesmo, ganhava o que ganhava. O subchefe, como facilmente se conclui deste tipo de comportamento, é um descontente social (SARAMAGO, 2000, p. 94).

A crítica mais aguda recai sobre o sistema burocrático de uma sociedade capitalista, que o Centro alegoriza. Apesar de toda a organização social, o narrador finaliza a passagem com uma notação irônica ao dizer que há descontentes sociais, ou seja, nessa estrutura de organização, há, na verdade, funções/pessoas inúteis.

No que tange à burocracia, tal crítica pode ser identificada também n'*O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago:

Então, o primeiro-secretário chamava o segundo-secretário, este chamava o terceiro, que mandava o primeiro-ajudante, que por sua vez mandava o segundo, e assim por aí fora até chegar à mulher da limpeza, a qual, não tendo ninguém em quem mandar, entreabria a porta das petições e perguntava pela frincha, Que é que tu queres (SARAMAGO, 1998, p. 6).

À procura de um simples barco que o levasse à ilha desconhecida, o homem/protagonista tem, como primeiro obstáculo, tanto a manifestação concreta da burocracia, as funções dos vários empregados, quanto a confusão das diversas portas existentes na casa do rei; caso semelhante à dificuldade de Cipriano Algor, no excerto anterior, de chegar até o chefe de compras. Nesse sentido, nos dois textos as personagens, do Centro e da Repartição Pública, obedecem cegamente a rotinas e formalismos do espaço onde trabalham. A comparação entre os dois textos parece apontar para um dado estruturalmente semelhante: é o aproveitamento de uma estrutura para, com ela, construir outra.

Apesar do impasse burocrático, em *A caverna* Cipriano Algor enfrenta outro ainda mais complicado: o diálogo com o chefe de compras. Por isso, os diálogos transformam-se no jogo do “dize-tu-direi-eu [...] eu afirmo, tu negas, eu protesto, tu contestas” (SARAMAGO, 2000, p. 97). Afinal, como ressalta o chefe, os dois estão

“no terreno dos fatos comerciais” (SARAMAGO, 2000, p. 97), espécie de jogo capitalista em que

no fim de contas, ou desde o princípio delas, era sempre o chefe de departamento quem decidia as regras da partida, e agora o que se está a jogar aqui é um jogo desigual, em que as cartas foram todas para o mesmo lado e em que, se preciso for, os valores dos naipes variarão consoante a vontade de quem tiver a mão, caso em que o rei poderá valer mais do que o ás e menos do que a dama, ou o valete tanto como o duque, e este mais do que toda a casa real (p. 96).

Este tipo de jogo, portanto, assume um caráter metafórico no cotejo com os diálogos, mas, por tomar uma dimensão maior, implica uma alegoria, em que a representação do poder é figurativizada em cartas sob o domínio do chefe. Não importa o quanto as tais cartas valem, mas em que mão elas estão. Porque não se trata de um jogo qualquer, mas, acima de tudo, tem-se um jogo de poderes, cuja desigualdade, partindo da área econômica, vai se disseminando para as esferas políticas e sociais. Logo, o texto sugere que o “jogo” é literalmente de azar, porque o poder econômico tornou-se absoluto e está concentrado em poucas mãos.

No excerto acima, ao valer-se, mais uma vez, de uma imagem, o narrador transita da visão onisciente sobre o íntimo da personagem à expansão de sua autoridade e de seu amplo conhecimento da trama. Isso é reiterado a partir da afirmação “o que se está a jogar aqui é um jogo desigual”, cujo advérbio “aqui” pode-se referir tanto a este instante da narrativa como, também, remeter à totalidade da história, e, ampliando ainda mais o horizonte dessa leitura, à contemporaneidade. Assim, além do advérbio indicar a princípio a situação concreta da história narrada, indica tanto Portugal como o mundo todo. Nesse sentido, quer seja para ilustrar o embaraçoso diálogo de Cipriano com o chefe, quer seja para ilustrar, de modo geral,

a narrativa, a imagem alegórica oferece outros níveis de leitura, tanto do particular como do geral.

Ainda no que concerne ao comportamento desses personagens, vale destacar aqui a escarnekedora estratégia empregada pelo narrador para ironizá-los. Trata-se de uma referência a uns tais “manuais de psicologia aplicada, capítulo comportamentos” (SARAMAGO, 2000, p.176). Em algumas passagens do romance, o narrador recorre a esses “manuais”, como se tirasse dali os argumentos básicos para avaliar os comportamentos dessas personagens. Referindo-se, por exemplo, à atitude hostil do subchefe de compras ao tratar Cipriano, o narrador relata que, nesse caso, os tais manuais dizem “que as pessoas de mau caráter são com muita frequência cobardes, por isso não deverá surpreender-nos que o temor de ser desautorizado em público tenha feito mudar de um instante para o outro a atitude do subchefe” (p. 176). Ao tentar impedir Cipriano de carregar o estoque do Centro, Cipriano reclama de todas as maneiras com o subchefe, e, este, diante disso, acovarda-se. Ardilosamente, o narrador emprega o manual para usar o adjetivo para o subchefe. O narrador onisciente intruso, portanto, se vale do manual para externar uma posição: ironizar as personagens do Centro.

Por fim, ainda com relação aos funcionários do Centro, o último aspecto a ser destacado aqui é o inusitado argumento utilizado, dessa vez, pelo “educado e atento” (SARAMAGO, 2000, p. 239) subchefe de compras em mais outro confronto verbal com o oleiro, quando este vai comunicar aquele sobre a entrega das primeiras trezentas estatuetas. Tal argumento refere-se ao “segredo da abelha”, o qual o subchefe, em nome do Centro Comercial, afirma saber qual é. Curioso, Cipriano pergunta-lhe que segredo é este, mas o subchefe responde:



Meu caro senhor, suponho que não está à espera de que eu lhe vá descobrir 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 (SARAMAGO, 2000, p. 239).

No contexto da narrativa, este argumento foi empregado para justificar as pesquisas que o Centro fez com os clientes, com a finalidade de saber se o valor de uso destas mercadorias “se situa demasiado abaixo ou demasiado acima do valor de troca” (p. 239).

Num primeiro momento, Cipriano Algor não entende o significado do tal segredo e, por isso, sai do Centro Comercial com a sensação de ter “sido vítima de uma agressão inesperada” (p. 239-240), e, portanto, vai de lá até a olaria tentando “desenredar a sibilina frase do subchefe sorridente” (p. 241). Depois, chega a uma conclusão: a de que

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 retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua 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, p. 240).

Em contraposição às outras personagens da narrativa, Cipriano Algor demonstra enxergar mais além, decifrando, inclusive, a hermética expressão, “o segredo da abelha”, utilizada pelos empregados do Centro. Ele percebe o processo de despersonalização a que todas os freqüentadores, moradores e funcionários estão submetidos.

Além do mais, esse “segredo” permite que façamos duas outras leituras. A primeira diz respeito ao sistema expressamente organizado representado pelas abelhas. Assim, a colméia pode ser vista como o Centro Comercial: aparelho regido por uma organicidade que busca a perfeição mediante suas próprias convicções e interesses, agrupando um grande número de pessoas; já as abelhas, portando seus respectivos ferrões, podem significar todos os seus representantes do Centro que funcionam como pequenas e indistinguíveis partículas capazes de envolver e iludir os outros à sua artificial habitação, a fim de que experimentem o mel da ilusão, enquanto sutilmente ferroa-lhes com o veneno da alienação.

Outra leitura é possível se considerarmos o próprio texto de Saramago como uma colméia. Por conseguinte, cabe ao leitor desvendar o segredo, isto é, decifrar os enigmas presentes e disfarçados no texto: as alegorias, as ironias as trapaças, enfim, a construção de linguagem arditamente organizada no novelo narrativo.

Voltando à passagem, por não ter a plena certeza de ter sido capaz de decifrar o segredo da abelha, apesar de ter raciocinado muito bem sobre a lógica do sistema de dominação exercida pelo Centro, conseqüentemente Cipriano Algor, como se tivesse acabado de levar uma ferroada, se vê perdido num mundo de sombras e aparências, que lhe causa uma vontade súbita de suicidar-se:

a obscena frase do subchefe havia feito desaparecer o que restava de 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 com a furgoneta contra o muro, pensou (SARAMAGO, 2000, p. 241-242).

Por conseguir, às vezes, enxergar mais além; por sentir, de todas as formas, a falácia e a crueldade manifestadas por efeito da ação do Centro Comercial; o

protagonista sofre de modo mais agudo as consequências de tais artimanhas e encontra-se perdido num mundo de sombras em que sua própria existência torna-se vazia e inútil porque ele é descartado do sistema de produção ao qual estava ligado. À medida que Algor vai desvendando as artimanhas do Centro, ele começa a notar que o mundo exterior também não é muito diferente, de modo talvez a tomar consciência de sua própria cegueira diante das pessoas e das coisas que o circundam, ao passo que os funcionários do Centro não apresentam nenhuma transformação ou mudança ao longo da narrativa.

Em resumo, apesar das diferenças e contrastes existentes entre as personagens, verifica-se que todas são tipos definidos quase que exclusivamente por suas funções profissionais e seu lugar no espaço e na produção, seu lugar na estrutura da ordem e do sistema econômico. Essa característica, a tipificação, destaca, mais uma vez, o fato de que é o narrador quem agencia as “peças” com as quais constrói a história narrada e o sistema figurativo que ele encerra.

Além disso, à medida que se afirma que as personagens do Centro Comercial possuem a função de sinédoques, uma vez que funcionam como pequenas células do Centro, pode-se considerar o próprio *shopping* como uma personagem, já que ele encarna o poder econômico que, sem face, mas de modo evidente e brutal, age na história e afeta a vida de todas as demais personagens, subordinando-as às suas diretrizes e interesses.

Quanto à Marta e Cipriano Algor, tais personagens vão literalmente do barro ao pó no trabalho, já que, descartadas pelo Centro Comercial, passam da periferia para a marginalidade absoluta. Suas vidas, pois, sofrem um processo de pulverização,



ainda que essa utópica ação de fugir da cidade e da olaria funcione como um “não” ao poder vigente.

No presente capítulo, focalizamos nossas análises nas personagens, objetivando investigar, com certa fixidez, a constituição alegórica que elas assumem no romance, uma vez que, retomando Scholes e Kellogg (1977, p. 72), as personagens são “os principais veículos de significado na narrativa”. Nos dois próximos capítulos, discutiremos as relações que tais personagens estabelecem com objetos, bem como as ações por elas desempenhadas na narrativa, pois, como destacam os mesmos críticos, “Objetos e ações também podem ter significado ilustrativo ou representativo e podem ser apresentados simbólica ou mimeticamente ou das duas maneiras” (1977, p. 72). É com essa preocupação, portanto, que nos lançaremos para o próximo tópico.



4. O CENTRO COMERCIAL: ILUSÃO E MODERNIDADE

No Centro não admitem cães. É certo, não admitem cães no Centro, nem gatos, apenas aves de gaiola ou peixes de aquário, e mesmo estes usam-se cada vez menos desde que foram inventados os aquários virtuais, sem peixes que tenham cheiro de peixe nem água que seja preciso mudar. Lá dentro nadam graciosamente cinquenta exemplares de dez espécies diferentes que, para não morrerem, terão de ser cuidados e alimentados como se fossem seres vivos [...] não só o fundo do aquário poderá ser decorado com vários tipos de rochas e de plantas, como o feliz possuidor desta maravilha terá ao seu dispor uma gama de sons que lhe permitirá, enquanto contempla os seus peixes sem tripas e sem espinhas, rodear-se de ambientes sonoros tão diversos como uma praia caribenha, uma selva tropical ou uma tormenta no mar. (SARAMAGO, 2000, p. 233-4)

Ao abordar a alegoria na contemporaneidade, Kothe (1986, p. 52) destaca que “a leitura alegórica da alegoria é palco do conflito de interesses inerente à luta de classes”. Na sequência, o crítico aponta que

À medida que a alegoria “diz o outro”, essa busca de alteridade semântica (impulsionada pela realidade) acaba se contrapondo à sua convencionalidade. E sendo “ex-pressão do econômico” aquilo que se costuma chamar de “cultura” (afloramento ideativo da dominante que resulta do contraditório paralelogramo das forças vigentes na sociedade), a cultura é então algo essencialmente alegórico (KOTHE, 1986, p. 52).

No intuito de verificar os elementos alegóricos presentes no Centro Comercial, tomamos essas colocações como referência, pois, em *A caverna*, o espaço do *shopping* é o mais detalhadamente descrito e, por isso, o mais representativo no romance.

Quanto ao aspecto cultural, no sentido de representação alegórica como diz Kothe, o *shopping* não reflete, apenas, a pulverizada cultura contemporânea das pessoas que ali habitam ou freqüentam,²¹ mas representa, sobretudo, o universo do consumo, isto é, um espaço no qual a caverna platônica ganhou contornos e signos de *marketing*, da publicidade e, essencialmente, da ideologia capitalista²².

Observemos, primeiramente, os aspectos exteriores do Centro para, depois, investigarmos os seus constituintes interiores.

Estabelecendo, inevitavelmente, um espaço que, também, funciona por oposição ao meio rural, nas primeiras páginas do romance, o narrador, sob uma perspectiva exterior, descreve as características físicas do Centro Comercial, como se estivesse a nos revelar a visão que as personagens têm desse mega espaço, apesar das relações comerciais entre a olaria e o *shopping* se manterem há algumas gerações. Mas, com o desenrolar da narrativa, Cipriano, Marta e, por último, Marçal passam a ter uma outra visão do que se passa ali, cada um a seu tempo e à sua maneira, como vimos no capítulo anterior.

No excerto abaixo, vejamos um pouco mais sobre a maneira como o narrador, como se brincasse de faz de conta, apresenta-nos o Centro:

²¹ Para o escritor José Saramago, o *shopping center* é, atualmente, “o espaço público que nos resta, o único lugar onde a paz reina, é lá que as nossas mentalidades são formadas, e não mais nas catedrais, como ocorreu por muito tempo” (SARAMAGO *apud* SEREZA, 2000, p. 1).

²² Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, realizada por Sereza (2000, p. 3), José Saramago comenta sobre o processo de criação do romance. Para o escritor português, a versão contemporânea da caverna surgiu quando ele soube, por meio de uma eminente propaganda numa rua de Lisboa, da construção de um *shopping center*: “O livro nasceu quando vi, em Lisboa, um grande anúncio de um centro comercial que seria inaugurado. Percebi que o centro comercial era algo que me servia para expressar umas quantas idéias e umas quantas preocupações. Mas foi só no dia seguinte, conversando com o meu editor em Lisboa e explicando a idéia que, de repente, ocorreu-me isto: de certa maneira, o centro comercial, o chamado *shopping center*, é também uma caverna. Entra-se nele como se entra numa caverna, não há janelas para o exterior, é um espaço fechado”.

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 (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Chama-nos atenção a linguagem hiperbólica utilizada para descrevê-lo, destacando-se as expressões “muro altíssimo”, “muito mais alto do que o mais alto” (aqui, o exagero torna-se cômico), “ruas que [...] prosseguiram ao longo do muro”, “uma construção enorme, um edifício gigantesco”. O narrador não titubeia em lançar mão dos adjetivos e superlativos, os quais demonstram o exagerado prédio cujo tamanho, em comparação com os demais, é desproporcional e monstruoso. A hipérbole corporifica-se na própria figura alegórica do Centro Comercial, uma vez que ele tende a dissimular a idéia que aparenta ser em relação àquilo que realmente é.

Horácio Costa (*apud* BERRINI, 1999, p. 130), a respeito da representação das cidades nos romances de Saramago, afirma: “O teatro urbano é, por assim dizer, distorcido para converter-se em teatro do poder e em sua analogia perfeita”. Em *A caverna*, as correções que o narrador faz das próprias afirmações traçadas a respeito do Centro — “Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica”, “muro não era, mas sim...” — é articulada com a hipérbole para que o narrador registre as impressões e sensações que a visão do Centro Comercial projeta. Desse modo, visto por fora o Centro aparenta uma coisa, mas é outra, criando, desde o princípio, certas ilusões.

Além disso, o altíssimo muro de cor escura, que envolve tal espaço, parece funcionar como um véu aos olhos de quem o vê e, ao mesmo tempo, proteger aquilo que se encontra do outro lado dessa cortina negra: o altivo e imponente *shopping*

center, em cujo espaço, devido à ausência de janelas, a luz solar não adentra. Portanto, não é antecipação alguma afirmar que esse espaço que se descreve reporta-nos à outra idéia: trata-se do mundo das sombras.

Ainda com relação aos aspectos exteriores, como vimos no capítulo 2, a posição que o Centro ocupa, como seu próprio nome revela, é o de centralidade e, por isso, o de comando e domínio. E, “à gula de espaço” (SARAMAGO, 2000, p. 28), amplia-se tanto vertical quanto horizontalmente, destruindo o espaço do qual deseja tomar posse por meio de explosivos ou máquinas, que causam o mesmo efeito. É desse modo, por conseguinte, que ao fazer uso de artifícios modernos a expansão implanta e constrói um outro espaço, por sua vez, ultramoderno, cujo movimento cria um efeito de algo vivo, ou seja, personificado, como esta outra passagem confirma: “desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros” (p. 259). A metáfora aí construída é a do monstro, da célula que se expande, anexando tudo à sua volta e espalhando-se como que por “metástase”, por assim dizer.

Ainda mais moderno do que os *shoppings centers* da atualidade, nele, encontram-se não apenas lojas e galerias à disposição dos consumidores, mas, inclusive, uma parte habitada, isto é, apenas um modo de dizer que o Centro Comercial anexou a cidade, incorporando-a a si. A descrição pormenorizada desse espaço, mais uma vez, compete ao narrador:

Exceptuando as portas que abrem para o exterior, em nenhuma das restantes frontarias há aberturas, são impenetráveis panos de muralha onde os painéis suspensos que prometem segurança não podem ser responsabilizados por tapar a luz e roubar o ar a quem dentro delas vive. Ao contrário dessas fachadas lisas, centenas e centenas de janelas, milhares de janelas, sempre fechadas por causa do condicionamento da atmosfera interna. [...] O edifício do Centro não é nem tão pequeno nem tão grande, satisfaz-se com exibir quarenta e oito andares acima do

nível da rua e esconder dez pisos abaixo dela. [...] incluindo os dez pisos subterrâneos, uma altura total de cento e setenta e quatro metros [...] um volume de nove milhões cento e trinta mil metros cúbicos, mais palmo menos palmo, mais ponto menos vírgula (SARAMAGO, 2000, p. 100-101).

Observando com minúcia cada detalhe, a descrição termina com o cômico jogo matemático do mais e do menos, vencendo a maior quantidade de pontos nos números em vez da vírgula. Trata-se de uma maneira diferente de mostrar que nem a linguagem é capaz de descrever todos os pormenores, pois, certamente, sufocaria o leitor com o exagerado número de dados físicos e matemáticos.

Nesta segunda descrição, que ainda pontua aspectos exteriores, verifica-se que o narrador reafirma a ausência de luz e acrescenta que o ar externo não entra. Logo abaixo do excerto supracitado, Cipriano Algor afirma que o motivo pelos quais as janelas são mantidas fechadas não se deve ao condicionamento do ar, “mas a verdade é outra, as pessoas podem suicidar-se” (p. 101). Ao demonstrar, mais uma vez, sua perspicácia, Cipriano procura desmascarar a publicidade negativa formulada pelo Centro.

Com o desenrolar da intriga, a família passa ver o Centro de uma outra perspectiva: do lado de dentro. Todavia, o único que passa a observá-lo melhor e a investigá-lo é Cipriano Algor, já que Marta, talvez em razão da gravidez, em momento algum sai do apartamento.

Quando se focaliza o interior do Centro, o narrador, entre outros detalhes, narra a rotina de trabalho noturno do guarda Marçal. Por permanecer muito tempo dentro do Centro, como se verifica no fragmento abaixo, o genro de Cipriano é influenciado pelo espaço onde trabalha, uma vez que ele demonstra, na aparência, uma

confusa sensação de perdimento que se apoderava dele de cada vez que regressava ao Centro depois da folga, sobretudo durante as rondas noturnas com a iluminação reduzida, percorrendo as galerias desertas, descendo e subindo nos elevadores, como se vigiasse o nada para que continuasse a ser nada. No interior de uma grande catedral vazia, se levantarmos os olhos para as abóbadas, para as obras superiores, temos a impressão de que ela é mais alta do que a altura que vemos o céu num campo aberto (SARAMAGO, 2000, p. 259).

O homem/filósofo da alegoria da caverna Platão, ao libertar-se, tem a visão ofuscada pela luz da fogueira e, depois, pela luz do sol. Em *A caverna*, Marçal também sofre uma sensação de perdimento, principalmente ao entrar no Centro após sua folga, isto é, numa ordem inversa à da personagem de Platão: quando vai da luz à sombra, pois, devido à escassa iluminação da noite, parece não conseguir enxergar o que realmente vê. O efeito de ilusão é comparado à catedral vazia, quem sabe, um outro tipo de caverna, em que o espaço exerce, igualmente, uma falsa aparência aos olhos do observador.

Essa última observação implica, sobretudo, talvez, o pior dos efeitos em Marçal, como se constata no fragmento: “vigiasse o nada para que continuasse a ser nada”. Trata-se da alienação, pois o guarda torna-se uma sinédoque, um escravo do Centro Comercial, já que este, por sua vez, alegoriza uma redução do poder político ao poder econômico. Absolutizado, o poder econômico que caracteriza a economia de mercado sob o capitalismo atual esmaga os demais poderes — o político, por exemplo — e converte-se em pura ideologia, desestabilizando a usual relação entre valor de uso e valor de troca com a conversão deste último em fetiche absoluto e, portanto, consumo da aparência. Esse estado de espírito, pautado pela alienação, é, ao que parece, semelhante ao de algumas personagens de outras obras de Saramago, como os trabalhadores do convento de Mafra retratados no *Memorial do convento* (1993), ou, ainda, os soldados da *História do cerco de Lisboa* (2003).

Por serem os senhores proprietários do “segredo da abelha”, conforme mencionado no capítulo anterior, o Centro e todo o seu aparelho comercial conseguem impulsionar nas pessoas o desejo do consumo excessivo, e, desse modo, ali, tudo se torna mercadoria descartável. Isso porque, para o *shopping*, interessa apenas a venda e a satisfação do cliente para que este passe a consumir e a depender cada vez mais, como afirma o chefe de compras: “Para o Centro, senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação dos nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, se compram e continuam a comprar, nós também o estaremos” (SARAMAGO, 2000, p.130). Desse modo, os produtos que o Centro comercializa com os fornecedores e, conseqüentemente, a relação com os produtores não duram para sempre, pois “mercadorias que interessavam e deixaram de interessar é quase uma rotina diária no Centro” (p. 65), como aconteceu com as louças de Cipriano Algor.

Seguindo essa lógica, cuja finalidade única é o consumo, isso não se restringe à esfera dos produtos. As pessoas também se tornam mercadorias, como se verifica nesse diálogo do chefe com Cipriano:

mais tarde ou mais cedo, como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exactlymente, incluindo as pessoas, eu próprio seria atirado fora quando já não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima há outros juizes, O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal e não conheço outro mais implacável (SARAMAGO, 2000, p. 130).

Nota-se, portanto, um cumulativo processo de degradação ao qual Cipriano é submetido, tornando-se, como dissemos anteriormente, algo que, para o Centro, não tem mais valor ou função. Ele sofre, portanto, um processo de coisificação, que culmina no rompimento definitivo do contrato entre ambos.

Além do mais, nem o próprio chefe, como ele mesmo relata, está a salvo desse destino perverso, por assim dizer, e, por isso, compara o Centro com um “implacável tribunal”.

Ao longo da narrativa, várias comparações são feitas com o Centro, mas a que, a nosso ver, mais se destaca é a abaixo citada, referente ao momento em que o protagonista, em outro diálogo, comunica ao chefe que irá morar num dos apartamentos do Centro. Vejamo-la:

Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede de tirar com uma mão, logo acode a compensar com 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 vai dar praticamente no mesmo, não exagerarei nada afirmando que o Centro, como perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou de gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que, ainda que isto possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino, Também se distribuem lá 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 pôde 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 (SARAMAGO, 2000, p. 292).

Outro recurso recorrente nas obras de José Saramago, o excerto se inicia pela citação de um ditado popular, cuja voz pertence ao chefe de compras, o qual faz uma alteração no sujeito do ditado: não é mais Deus, dos cristãos, que escreve direito por linhas tortas, mas, sim, o Centro, a quem é concedido, desse modo, uma autoridade suprema: ser absoluto e único. Sempre jogando com questões religiosas (nesse caso, ao empregar o tal ditado), despontam dois sentidos: usá-lo como estratégia argumentativa e, por outro lado, construir uma nova alegoria do Centro Comercial. A comparação, além de imprimir mais autoridade ao argumento do chefe, sugere que o Centro possui o absoluto do poder divino, pois o ditado citado remete ao tema do

destino. Esse poder, aliás, vai se difundindo cada vez mais, atingindo “milhões e milhões de pessoas”, e, por outro lado, deixando seus adversários, os “detractores”, cada vez menos ofensivos e “cegos” para o que é denominado “lado espiritual”, que é, na verdade, o consumo.

Ao final do trecho, o chefe ainda inverte a relação do Centro com as pessoas ao asseverar que são elas que dependem dele, e não o contrário. Ao mesmo tempo, coloca-as numa posição inferior e de degradação, já que, segundo ele, antes de frequentar o *shopping* tais pessoas eram “infelizes, frustradas, desamparadas”. Ironicamente, ainda afirma que o novo sentido dado às pessoas não foi com base no dinheiro, na matéria vil, mas em algo sublime.

Embora a comparação do Centro com Deus pareça-nos ousada, em outras passagens do romance, é possível confirmar a intenção de certas personagens no que se refere ao consumo ou à possibilidade de mudança para as dependências do Centro Comercial, funcionando como uma espécie de religião que, ao passar das horas, abarca um número cada vez maior de pessoas tomadas pelo consumo e pela aparente realidade dos serviços ali prestados. Como o próprio chefe confessa a Cipriano: “toda a gente vai comprar ao Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro” (SARAMAGO, 2000, p. 34). Exemplo disto é o propósito de Marçal e de seus pais, com quem o guarda chega a ter sérios problemas quando é promovido a guarda residente.

Ainda quanto à parte externa e interna do Centro, no barroco alemão, as ruínas — fachadas partidas, colunas despedaçadas — “aparecem como o último legado de uma Antiguidade que no solo moderno só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de escombros” (BORINSKI *apud* BENJAMIN, 1984, p. 200). Essa

leitura das ruínas corresponde, em parte, ao conceito de ruína alegórica desenvolvida por Benjamin. Para ele “não se trata de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200). Já no romance de Saramago, as ruínas não estão presentes nas fachadas exteriores do Centro Comercial, mas soterradas na base dessa construção. Como num palimpsesto, a caverna de Platão vem à tona à medida que o *shopping* decide expandir-se verticalmente, visando desfazer uma camada para construir outra, mas que, depois, ironicamente acaba resultando numa erigida sobre outra caverna.

Na parte interna do Centro, podemos verificar que se manifestam veementes as formas da alienação, aspecto que, por sua vez, é talvez a principal causa da cegueira humana, social e econômica. É lá dentro que o prazer e a vontade compulsiva pelo consumo se manifestam em grande escala, num local em que “livres”, as pessoas ficam fascinadas pelas atrações e pelo espetáculo dessa “realidade”, aspectos que podemos constatar nos seguintes fragmentos, que são observações da família da Algor: “as pessoas não se cansam do espetáculo, sobretudo as mais idosas” (SARAMAGO, 2000, p. 276); “não é um desterro, as pessoas não estão lá encarceradas, são livres de sair quando quiserem, passar o dia todo na cidade ou no campo e voltar à cidade” (p. 284). Como podemos verificar, os interesses dessas personagens dirigem-se exclusivamente para o Centro. Desse modo, por vezes Saramago explora esse aspecto de modo bem realista no seu romance, reforçando, dessa maneira, o mimetismo de sua linguagem ficcional ao produzir um texto que representa a realidade como um espelho das condições reais do homem.

Quanto ao fascínio que o Centro exerce nas pessoas, o principal eixo é a vasta opção de serviços e atrações que ele presta, cuja descrição pormenorizada, no texto em apreço, citamos abaixo. O ângulo dessa descrição é atribuído ao trio Marta, Marçal e Cipriano quando, pela primeira vez, estão subindo pelo elevador envidraçado para o vigésimo andar do prédio da moradia do Centro. Ao subirem, os três iam atravessando

vagarosamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um casino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um ciclorana, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso (SARAMAGO, 2000, p. 277).

Desde o início do texto até “gabinetes de provas”, podemos dizer que a descrição percorre coisas e lugares perfeitamente reconhecíveis e aceitáveis para um *shopping center*, mas, a partir daí, os elementos descritos tendem para o exagero. Porque, além de despropositais, não se coadunam ao espaço de um Centro Comercial qualquer, como, por exemplo, a igreja, a praia e o zoológico.

Notemos ainda que este deslocamento do que seria “normal” em direção às coisas nomeadas como adversas a uma ordem natural tem, como mola propulsora, a ascensão provocada pelo elevador. Por conseguinte, verificam-se, aí, dois tipos de movimentos: o que é impulsionado pelo elevador em direção ao alto, e outro movimento, o da descrição, que parte daquilo que seria “normal” nesse espaço, em direção àqueles elementos que não estão em conformidade com o Centro Comercial.

À medida que as três personagens sobem por meio do elevador envidraçado, tudo é marcado pelo signo do absurdo, do excessivo, da alienação. Portanto, a descrição evidencia que o Centro Comercial engole e anexa tudo, mesmo os elementos mais díspares. A acumulação, inerente ao consumismo, é o princípio que rege tudo isso.

Dessa forma, a irrealidade torna-se uma componente característica do Centro Comercial. Por efeito de uma perversa inversão, o que poderia ser considerado irreal passa a ser a realidade, isto é, um modo de afirmar que o absurdo tornou-se o princípio da realidade.

Por fim, vale destacar que, do ponto de vista em que estão, o espaço exerce uma outra função. Os vidros do elevador tanto podem dissimular ou ofuscar aquilo que as personagens vêem, reduplicando a artificialidade desse espaço, como, também, interferir em outro sentido, a audição, fazendo com que tudo fique “em silêncio”, “à espera”, quando, na verdade, os lugares descritos, por serem exclusivamente comerciais, deveriam ocasionar um grande ruído. Logo, da perspectiva que nos é mostrada, o interior do Centro funciona como se tais lugares estivessem esperando os atores entrarem em cena para que o palco, ou a peça, começasse.

É curiosa a reação de Cipriano perante a lentidão do ascensor, porque ele desconfia das artimanhas persuasivas e comerciais do Centro, perguntando a Marçal se a velocidade tem por finalidade “gozar as vistas” (SARAMAGO, 2000, p. 277) de quem observa. Porém, a resposta do guarda ajusta-se à cegueira de sua profissão, uma vez que, para ele, a “velocidade [d]os elevadores são usados *apenas* como meio complementar de vigilância” (p. 277, *grifo nosso*). Como se vê, a estratégia comercial torna-se, aos olhos de Marçal, um simples item de segurança.

Mais adiante deparamo-nos, novamente, com outra descrição detalhada do interior do Centro. Isso porque o protagonista agora vive num dos apartamentos com a família de Marçal. Só que há outras diferenças com relação à perspectiva, já que, contrariamente ao que havia observado, Cipriano passa a ter contato direto com tudo aquilo que tinha visto pelas vidraças do elevador. Contudo, por outro lado, passa a ver a realidade com a qual tinha contato “por trás das janelas do apartamento” (SARAMAGO, 2000, p. 308) onde mora. Por isso, de um modo ou de outro, a influência do Centro no que diz respeito à visão será, sempre, de forma a contribuir ora para ofuscar os olhos, ora para dissimular a realidade de quem a observa.

Assim como no excerto anterior, observa-se uma gradação dos elementos descritos em direção ao exagero. Mas a diferença está em relação ao número desses elementos, aspecto que tende à ironia e à banalização provocadas pela hipérbole. Por isso, basta recortarmos alguns fragmentos dessa passagem para se verificar tal procedimento do narrador:

um carrossel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma [...] um hospital de luxo [...] uma muralha da china, um taj-mahal, [...] um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio Amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica [...] enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior (SARAMAGO, 2000, p. 308).

Como dissemos, a descrição segue em direção à hipérbole e à ironia, maneira cômica de o narrador nos apresentar as atrações presentes no Centro. A enumeração torna-se irônica devido ao exagero do empilhamento de elementos disparatados,

como se o *shopping* abarcasse o mundo inteiro. Ou seja, ele representa, alegoricamente, um espaço superficial globalizado, tal é a diversidade de recriações e cópias de outros espaços representativos da esfera terrestre. Por isso, essa diversidade faz dele uma espécie de matriz de produção do *kitsch*, e não apenas isso, ele converte tudo em *kitsch* e, simultaneamente, em ruínas. Logo, ele aliena tudo. Nesse contexto, o narrador chegar a fazer referência até as próprias obras de José Saramago: *Memorial do convento* (1993) e *A Jangada de pedra* (1994).

Nota-se que o Centro Comercial, por comportar de maneira caótica elementos da modernidade, representa alegoricamente a ilusão, caricaturizada pela linguagem narrativa. Desse modo, a imagem que o narrador constrói do Centro Comercial é a de um espaço ironizado pelo exagerado e desconexo acúmulo de elementos ali mostrados. É o local de uma realidade, ou da irrealidade, em que coexistem vários tipos de instalações reprodutoras da grandiosa tecnologia ultramoderna. Nomeadas pelo narrador como “prodígios”, estes, ao lado de outras partes do *shopping*, ilustram ainda um mundo à parte: o da fantasia, da ilusão e da alienação. Isso porque, como vimos, tal espaço é constituído por cópias do mundo exterior, principalmente clichês e estereótipos, funcionado, então, como focos de atração e de consumo para milhares de pessoas que estão em busca da realização e da satisfação momentânea e ilusória: o fetiche do consumo.

Enfim, o Centro Comercial se caracteriza pela produção-circulação de simulacros de simulacros, já que ele reproduz, reduplicando-os, clichês e estereótipos, por meio dos quais domina, seduz e ilude.

4.1. AS MENSAGENS PUBLICITÁRIAS

Outro recurso que o Centro aplica a fim de arrebanhar mais consumidores são as grandes frases publicitárias, colocadas estrategicamente nas entradas principais e em pontos de destaque dentro do *shopping*. Apelativas e irônicas, às vezes elas aparecem na narrativa, quando Cipriano vai ao Centro.

A respeito da publicidade e da propaganda na modernidade, Willi Bole (1994, p. 424-5), baseando-se nas colocações de Walter Benjamin, afirma:

Reclame, publicidade e propaganda são, assim como outrora a alegoria barroca, a escrita legitimadora do sistema político-econômico vigente, procurando sugerir como ela uma “atemporalidade paradisiaca”. A crítica procura despertar desse tipo de sonhos. Para tanto, Benjamin, escolado nas escritas e leituras mais antigas, tidas como banais: “Seria o caso de fornecer uma análise descritiva das notas bancárias [...] Pois em parte alguma, o capitalismo, com sua sisuda seriedade, se comporta mais ingenuamente do que nesses documentos. O que se vê aqui de pequerruchos inocentes brincando ao redor de cifras, deusas segurando tábuas de lei, e heróis amadurecidos guardando sua espada na bainha diante de unidades monetárias, é um mundo por si: arquitetura de fachadas do Inferno” [...] A modernidade capitalista é para Benjamin o tempo do Inferno. Isto porque nos artifícios do reclame, no fetichismo da mercadoria e na emblemática das cédulas, ela celebra compulsivamente o culto do novo, redundando num cinzento sempre-igual.

Com seu olhar investigativo de alegorista, Benjamin consegue perceber, num simples detalhe, a imagem de toda uma época: a imagem do infernal século XX representada em textos micrológicos.

Em *A caverna*, percebemos que os veículos comerciais do Centro também significam. A primeira propaganda a aparecer no romance, por exemplo, é composta por um texto verbal e outro visual:

Na altíssima parede cinzenta que cortava o caminho, via-se um enorme cartaz branco, rectangular, onde, em letras de um azul brilhante e intenso, se liam de um

lado a outro estas palavras, VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO. [...] O cartaz aparece ali de vez em quando, repetindo as mesmas palavras, só variáveis na cor, algumas vezes exibe imagens de famílias felizes, o marido de trinta e cinco anos, a esposa de trinta e três, um filho de onze anos, uma filha de nove, e também, mas não sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida, todos obrigando a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas, resplandecentes (SARAMAGO, 2000, p. 92).

Apesar de, aparentemente, ser um cartaz (ou *outdoor*) de propaganda qualquer, o narrador intruso examina-o enquanto o descreve. Então, ironicamente, observa os detalhes físicos da família e a idade de cada um para, no final do texto, desmascarar a falsa aparência de uma família perfeita, focalizando as “dentaduras” das personagens publicitárias. Dessa maneira, as dentaduras exercem uma função metonímica de falsidade e superficialidade no todo da propaganda, a qual, por sua vez, também pode ser vista como sinédoque de todo o Centro Comercial, onde a falsa aparência impera. Assim, a família que aparece no grande cartaz representa todas as famílias que moram ou freqüentam o *shopping*, apenas no nível da aparência.

Cipriano, como herói da narrativa, tem uma reação nada simpática ao *slogan* que lhe causa estranhamento e desconfiança, chegando à seguinte conclusão: “Ainda acabaremos os três num cartaz daqueles” (SARAMAGO, 2000, p. 93). Tal probabilidade não acontece, exatamente, como ele supõe. Entretanto, com o desenrolar da intriga, ele e sua família, obrigados a morarem no Centro, têm a propaganda como uma alegoria deles mesmos, já que ela passa também a representá-los por meio da aparente satisfação e felicidade.

Dentro do Centro, visto que o Centro lança mão dessa estratégia dentro e fora dele, Cipriano desconfia ainda mais das frases, e passa a copiá-las com o propósito de verificar a função das mesmas. São elas:

Seja ousado, sonhe. [...] Viva a ousadia de sonhar, [...] ganhe operacionalidade, [...] sem sair de casa os mares do sul ao seu alcance, [...] esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor, [...] pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós, [...] traga os seus amigos desde que comprem, [...] connosco você nunca quererá ser outra coisa, [...] você é o nosso melhor cliente mas não o diga ao seu vizinho. (SARAMAGO, 2000, p. 312).

Como se vê, as finalidades publicitárias são sempre as mesmas: incitar o consumidor à compra, usá-lo como via para abarcar outros clientes, gerar efeitos de satisfação. Ao vender produtos e ao anunciá-los, anunciando-se o Centro vende a si como único caminho, saída, alternativa e atrativo para o comprador. Nesse sentido, cumpre uma função ideológica específica de capitalismo.

Todas essas propagandas têm um valor importante na narrativa, pois elas devem ser tomadas, pelo menos, como expressão de uma ideologia capitalista que se alastra dentro e fora do Centro Comercial. Viviane Forrester, em *O horror econômico* (1997, p. 43) afirma que o sistema econômico liberal “detém todas as chaves da economia que ele reduz ao domínio dos negócios, os quais se apressam em absorver tudo o que ainda não pertencia à sua esfera”. No romance de Saramago, este sistema é representado pelo *shopping center* que usa a propaganda como meio de atração, dominação e sedução.

Mas a que nos chama mais a atenção é a última frase, que fecha a narrativa e que informa, com maiúsculas, a última e inédita atração do Centro:

BREVEAMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO. ATRACÇÃO EXCLUSIVA. ÚNICA NO MUNDO. COMPRE JÁ A SUA ENTRADA (SARAMAGO, 2000, p. 350).

É desse modo que Saramago encerra o romance, por meio de uma grande ironia, fazendo, da caverna de Platão, o mundo dos cegos e das sombras, mais uma alucinante e deslumbrante atração. Ou seja, a célebre alegoria do filósofo, criada há mais de dois mil anos, transforma-se em mercadoria na contemporaneidade. Motivo de fuga para uns, Cipriano e a família, local de refúgio e espetáculo para muitos outros.

Dessa forma, o caráter que a caverna de Platão e o Centro Comercial assumem incita outras leituras, como, por exemplo, aquela embasada na teoria benjaminiana a respeito da transformação da arte em mercadoria. O filósofo alemão postula que o surgimento do cinema, por exemplo, imprimiu uma nova concepção de arte, estabelecendo as seguintes oposições: observação/contemplação/concentração *versus* diversão; qualidade *versus* quantidade; restrição *versus* massa; assimilação *versus* não-assimilação; enfim, talvez pudéssemos resumir na seguinte oposição: luz *versus* sombras. Em meio a essa nova maneira de percepção da arte, através das “salas obscuras” dos cinemas, Benjamin (1980, p. 27), por outro lado, considera que o observador “é um examinador que se distrai”. No que diz respeito à oposição entre diversão e concentração, arrazoa o filósofo:

Aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são escolhidos pela diversão coletiva (BENJAMIN, 1980, p.26).

No texto de Saramago, algumas idéias são similares: temos o público, a massa, a diversão, o prédio. Entretanto, em *A caverna* não há uma obra de arte em si, no que compete ao Centro Comercial, mas apenas uma “arte pela arte”, uma célebre

idéia filosófica rebaixada, via alegoria, num moderno centro de compras, que por sua vez também “penetra na massa”, transformando as pessoas em massa à medida que atua como força opressiva que se nutre de si mesma.

Ao findar a narrativa com a frase acima citada, Saramago não dá voz às personagens, e nem o narrador tece algum comentário, com o intuito de, talvez, deixar para o leitor a atribuição de um sentido ao desfecho, ou, então, a projeção de continuidade de uma história que se desenvolva a partir daí.

A família de Cipriano, ao partir em busca de outro lugar, apenas lê a frase, e o que fica para o leitor é a terrível percepção da exclusão que tais personagens sofrem ao saírem à deriva, ao assumirem a margem, o êxodo, pois, desterrados de (e em) sua própria terra, tornam-se definitivamente estrangeiros.



5. A OLARIA ALGOR: TRADIÇÃO E RUÍNA

A gente ilude-se, julga que todo o barro é barro, que quem faz uma coisa faz outra, e depois percebe que não é assim, que temos de aprender tudo desde o princípio (SARAMAGO, 2000, p. 210-211).

No texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o filósofo Walter Benjamin (1980) investiga as conseqüências humanas do processo de industrialização na modernidade. Concentrado nas grandes cidades, o homem torna-se apenas um número, “uma multidão amorfa dos transeuntes, do público nas ruas” (1980, p. 35). Para Benjamin, essa imagem da modernidade surge no século XIX na estética de Charles Baudelaire, e por isso Benjamin dedica um ensaio ao poeta francês, destacando as relações entre arte, público e massificação. Nesse contexto, o filósofo alemão vincula as concepções de Marx à “influência da industrialização mecânica na vida sensorial: a produção capitalista” (MERQUIOR, 1969, p. 121). Segundo Benjamin, o estabelecimento do trabalho industrial produz

em cada emprego que investe, uma classe de operários assim chamados não especializados, que a administração da empresa excluía rigorosamente. [...] Ao lado da ordem hierárquica entra a simples distinção dos operários em especializados e não especializados’. O operário não especializado é o mais profundamente degradado pelo aprendizado da máquina (BENJAMIN, 1980, p. 44).

Conforme finalizamos o capítulo anterior, a situação de Cipriano Algor e sua família sofre tal processo de substituição à medida que seus produtos são descartados pelo plástico. Apesar disso, o Centro Comercial ainda conta com a força de trabalho do guarda Marçal e por isso, para o Centro, talvez a família ainda possua algum

valor/função. Com a descoberta da gruta platônica, ao ver as ruínas do passado e, ao mesmo tempo, enxergar o seu presente e futuro, a família sai à deriva.

Merquior (1969, p. 118) afirma que tanto Benjamin como Adorno crêem que a função crítica da arte reside “na penetração com que se expõe a miséria do existente”. Nesse sentido, a alegoria moderna compete tal função à medida que põe o homem em confronto com suas ruínas, visto que “o verdadeiro objetivo da alegoria é o esquecido. Logo, decifrar a alegoria é remontar ao olvidado, para salvá-lo do longo e cruel esquecimento. A arte nos põe frente a frente com o ‘déjà-vu’” (MERQUIOR, 1969, p. 118).

Seguindo esse raciocínio, observa-se que em *A caverna* o esquecido, o outro da história é Cipriano Algor e, conseqüentemente, sua família, considerando-se que eles são postos “em confronto com suas ruínas”, alegorizada pela caverna platônica localizada no subterrâneo do Centro Comercial, como vimos no capítulo anterior.

No entanto, em *A caverna*, nota-se que as ruínas não se encontram apenas no Centro Comercial, mas, também, na olaria de Cipriano Algor. Isto porque a olaria e o trabalho do oleiro são, de certo modo, a matriz do que será, depois, o Centro Comercial. Os pontos de semelhança estrutural são muitos, e englobam, de modo particular, o modelo de produção em série. Vejamos, portanto, alguns aspectos relacionados à olaria.

Ao tratar da inter-relação entre espaço e tempo em sua “Poética do Espaço”, Gaston Bachelard afirma que a casa natal “examinada nos horizontes teóricos mais diversos, [...] se transforma na topografia de nosso ser íntimo” (1978, p. 196). Para a

Cipriano. Por isso, suas raízes afetivas e sociais estão aí firmadas.

²³ Casa Góndio (2000, p. 3) afirma que “José Saragat passou os últimos dias de sua vida na Casa Góndio, no Centro quando estava visitando um museu de arte popular, na Praia das Pedras, no Rio de Janeiro”.

personagem Cipriano Algor, em *A caverna*, todo o espaço da olaria²³, da qual faz parte a casa, reforça, ainda mais, essa relação de intimidade. Porque, além de aquele lugar abrigar a casa natal do oleiro e o ambiente onde trabalha, seus laços são ainda mais fortes e duradouros. Esta, em gerações passadas, também fora a casa e o trabalho natais de seu pai e, ainda, de seu avô. Daí, essa sólida articulação, principalmente, no caso do oleiro, daquele espaço com a sua vida, tendo a arte de moldar como herança da família.

Ao contrário da posição do Centro Comercial, a olaria localiza-se à margem da cidade e também à margem do vilarejo: “A olaria e a morada em que vivia com a filha e o genro ficavam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios” (SARAMAGO, 2000, p. 29). Descentralizada, em termos espaciais a olaria realmente contrasta com o *shopping*. Este, como vimos, está no núcleo do plano econômico e comercial, enquanto aquela não apenas encontra-se fora da micro e da macro pólis, como também está arraigada à terra e ao campo. Nesse sentido, enquanto um espaço porta elementos que simbolizam a modernidade, o outro simboliza a tradição, como percebemos na frase: “A moradia e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um cacadoiro” (p. 30). A olaria remete a um mundo de trabalho que é tradicional, relativo à artesanaria. Nesse sentido, nega o Centro Comercial, que encarna o moderno, elemento que nega a tradição e instaura uma outra: a tradição da ruptura tanto no plano econômico como no plano político e cultural.

Calcada na tradição dos Alcores, o espaço da olaria é o abrigo da família de Cipriano. Por isso, suas raízes afetivas e sociais estão aí fincadas mais

²³ Ciça Guirado (2000, p. 3) afirma que “José Saramago pensou no ofício do oleiro e na Olaria como fonte de resistência ao Centro quando estava visitando um museu de arte popular, em Pontal, nas cercanias do Rio de Janeiro”.

profundamente. Retomando as idéias de Bachelard, a respeito da casa, o pensador afirma: “Sem ela [a casa], o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano” (BACHELARD, 1978, p. 201). Daí, a insistência de Cipriano em permanecer lá de qualquer forma. Só que, a partir do momento em que as peças da olaria passam a não mais servirem, a relação não, apenas, com a casa, mas com toda a olaria, começa a mudar. Isso porque Cipriano vai se remodelando gradativamente, como se uma névoa que permanecera diante de seus olhos fosse se desfazendo, a ponto de ele conseguir enxergar os problemas e a inutilidade dos dois espaços, olaria e Centro, ambos envolvidos em aspectos opostos e semelhantes.

Ao focalizar a casa e seus cômodos, o narrador vai tecendo críticas no que compete à não modernização, como, por exemplo, ao centralizar-se na casa de banho: “comodidade doméstica instalada quando já era adolescente [Cipriano Algor] e, desde há muito tempo, a necessitar ampliação e melhorias” (SARAMAGO, 2000, p. 30-31). Desse modo, ao mesmo tempo em que descreve a olaria, o narrador emite opiniões e críticas a respeito da paralisação temporal à qual ela foi submetida, valendo-se, metonimicamente, como na citação acima, de um pequeno espaço para ilustrar o todo da olaria. Ora, essa interrupção temporal remete, por sua vez, à idéia de ruína.

Passemos, agora, para a análise de três elementos que julgamos ser de maior relevância na olaria Algor: o forno, os quatro elementos essenciais da natureza e a amoreira preta.



5.1. O FORNO DA OLARIA ALGOR

Talvez, como um representante máximo da tradição, o forno da olaria de Cipriano possui um importante papel no contexto e nos desdobramentos da narrativa. Vejamos um pouco de sua história trazida pelo romance:

O forno, um pouco apartado, já havia sido obra modernizadora do pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado, e substituíra um outro forno, velhíssimo, para não dizer arcaico, que, olhado de fora, tinha a forma de dois troncos de cone sobrepostos, o de cima mais pequeno que o de baixo, e de cujas origens tão-pouco havia ficado lembrança. Sobre os vetustos alicerces dele tinha-se construído o forno actual, este que cozeu a carga de que o Centro só quis receber metade, e agora, já frio, espera que o carreguem de novo (SARAMAGO, 2000, p. 30).

Ao contrário de sua última geração, Cipriano Algor, já com seus 64 anos, não havia, ainda, modernizado o antigo forno. A obra, como destaca o narrador, talvez tenha sido algo moderno numa geração de outrora, mas, no tempo atual da narrativa, é considerado um instrumento de trabalho “apartado”, isto é, à margem, pertinente a um modelo de produção superado.

Ao dizer que “já havia sido obra modernizadora do pai de Cipriano”, o narrador deixa pressuposto que o forno já foi um elemento de superação de um outro sistema de produção, pois ele arruína o forno anterior, erigindo-se sobre os escombros deste.

Note-se, também, como a escolha lexical do narrador é designativa de uma construção pertencente há um tempo passado: “velhíssimo”, “arcaico”, “de cujas origens tão-pouco havia ficado lembrança”, “vetustos”, de modo a destacar a irônica arquitetura do forno.

Se, por um lado, Cipriano Algor fincou suas raízes na olaria e persiste em continuar com as mãos no barro, por outro lado, os outros moradores do vilarejo não estão satisfeitos com o local em que vivem, certamente, em razão das precárias condições de trabalho e de vida apresentadas pelo local. Por isso, os moradores desistem de trabalhar no campo e na terra e “vão para as fábricas da Cintura”, pois eles “não deixam a terra para vir para o barro” (SARAMAGO, 2000, p. 31). Já Cipriano Algor dá primazia à terra e ao barro, contribuindo para a perpetuação do ofício. Afinal, com ele, são “três gerações a comer do barro” (p. 31). Como se vê, as opiniões do oleiro divergem até da dos moradores do vilarejo.

Mais adiante, em outra passagem, o narrador explica o motivo pelo qual Cipriano não modernizou o forno. Isto não se realizou em decorrência das seguintes razões: primeiro, “por causa do muito dinheiro que a obra exigiria”; em segundo lugar, por “saber de antemão que lhe daria pena abater aquilo que o avô havia construído e depois o pai modernizara”, e, por fim, devido a sentir-se “velho para isso” (p. 185).

Apesar de ter consciência da necessidade de modernização, o oleiro nos mostra argumentos que engessam a transformação de seu local de trabalho. Diante disto, o narrador joga com o adjetivo que qualifica o trabalho da personagem: “Não havia mais remédio que continuar o forno velho a ser alimentado à maneira velha, com lenha e lenha e mais lenha” (2000, p. 186). A frase serve para ilustrar, também, a concepção do oleiro em relação ao seu local de trabalho: assim como lenhas e fragmentos antigos, suas idéias estão velhas e ultrapassadas; logo, não vale mais a pena alimentar sua esperança de um futuro melhor dessa forma. Para que uma nova

chama se consuma, ou até mesmo sobreviver na contemporaneidade, há de se fazer uso de outras fontes, usar outros meios.

A própria ação de aquecer o forno se torna motivo de comparações e de comentários para o narrador:

Tal como o fogueiro das antigas locomotivas a vapor, que levava o tempo todo a atirar pazadas de carvão à fornalha, o oleiro, pelo menos este Cipriano Algor, que não pode pagar a um ajudante, afadiga-se durante horas a meter o arcaico combustível pelo forno adentro, ramos que a chama vai mordiscando e lambendo aos poucos até os fragmentar em brasas, o melhor ainda é quando podemos regalá-lo com pinhas e serim, que ardem mais devagar e produzem mais calor. [...] Cipriano Algor duvida, acha absurda, disparatada, um desbarato sem desculpa, a enorme desproporção dos meios em relação aos fins a atingir [...] (SARAMAGO, 2000, p. 186).

Primeiramente, o narrador em terceira pessoa compara a ação de pôr lenha ao forno com a velha ação de pôr lenha nas locomotivas a vapor. Além disso, ressalta ainda a sufocante situação do trabalhador/oleiro, que não tem condições econômicas de pagar funcionários para auxiliá-lo. Em seguida, há um deslocamento da terceira para a primeira pessoa (“o melhor ainda é quando podemos...”), como se a voz da personagem viesse a ter primazia sobre o tema “aquecer o forno”. Só que, depois, a voz retorna à terceira pessoa para que o narrador se encarregue de focalizar internamente o pensamento da personagem sobre o tema. Apesar dessa focalização interna, o que prevalece é a opinião do narrador, e não a do oleiro, em relação à situação de Cipriano. Desse modo, nota-se que o narrador manipula a linguagem, deixando suas personagens presas às suas digressões e opiniões, demarcando a situação de um e a opinião do outro.

Portanto, sob a ótica do narrador, conclui-se que o forno não é um simples equipamento da olaria responsável pela cozedura das estatuetas. Assim como o

Centro Comercial, ele alegoriza o cárcere da família, a prisão e a falta de liberdade, isto é, seus efeitos são iguais. Ele encarna a tradição, o apego de Cipriano Algor ao seu passado. Nesse sentido, o forno, enquanto legado do passado, figurativiza a idéia de ruína por dois motivos: por um lado representa algo de próspero que houve no passado de bons negócios, de obra moderna na época em que fora construído; por outro lado, ele representa algo que não houve: sua modernização, bem como a da olaria toda.

Vale destacar ainda a ação transformadora do forno: ele transforma o barro em utensílios. Daí sua importância ao valer-se da matéria mítica e transformá-la em peças ou bonecos fabricados em série. Enquanto máquina reprodutora, assim como o *shopping*, de certa forma ele também produz cópias inúteis que passam pelo elemento capaz de aglutinar valores opostos e/ou contraditórios: o fogo. Assim, o forno utiliza o fogo para seduzir os oleiros e ao mesmo tempo arruiná-los, demarcando, do ponto de vista do forno, a seguinte trajetória nas personagens principais: do barro às cinzas.

5.2. OS QUATRO ELEMENTOS DA NATUREZA: A TERRA, A ÁGUA, O FOGO E O AR

O barro é a matéria-prima empregada por Cipriano Algor a fim de fabricar as vasilhas e as estatuetas. Mas, nesse processo ele não está isolado, pois com ele estão associados mais outros três elementos: a água, o fogo e o ar. É o barro, entretanto, que se faz mais presente ao longo da narrativa. Está incorporado às peças que o



oleiro vai entregar ao Centro logo no início do romance. Depois, reaparece várias vezes quando a família Algor decide fabricar as estatuetas. Ao final do romance, mistura-se à terra, quando os bonecos são colocados no chão e a família abandona a olaria.

Dessa forma, os quatro elementos são recorrentes no romance, porque ora fazem referência ao mito bíblico da criação, ora funcionam como componentes das alegorias presentes no texto.

Com a finalidade de verificarmos o uso de tais elementos — água, ar, fogo e terra — na linguagem do romance, vejamos as concepções de Gaston Bachelard a esse respeito:

A imaginação material, a imaginação dos quatro elementos, ainda que favoreça um elemento, gosta de jogar com as imagens de suas combinações. Quer seu elemento impregne tudo, quer que ele seja a substância de todo mundo. Mas, apesar dessa unidade fundamental, a imaginação material quer guardar a variedade do universo. A noção de combinação serve para esse fim. A imaginação formal tem necessidade da idéia de composição. A imaginação material tem necessidade da idéia de combinação (1989, p. 97).

Bachelard defende uma abordagem simbólica porque, como Jung, vê na articulação homem-espaco uma “história” composta por símbolos que iluminam, revelam e se constituem um processo de individualização do ser humano.

No entanto, como tentaremos demonstrar a seguir, o romance *A caverna* não parece valorizar tal percurso, mas privilegiar a perspectiva alegórica, que reduz o devaneio da poética dos símbolos e destaca uma figurativização que se presta à construção de um discurso crítico mais próximo à função didática e moral da parábola.

O primeiro desses elementos combinados à linguagem narrativa que analisaremos é o barro, o qual reaparece, sob o signo de argila, em outras partes da narrativa.

Assim que Cipriano vai pela primeira vez ao Centro Comercial, o chefe de compras lhe explica a queda nas vendas das peças de barro. O que era, de certa maneira, uma obra de arte, um produto rústico, mas original, agora, torna-se mercadoria barata e fabricada em série nas mãos de outro fornecedor. É a transição do barro ao plástico, com a industrialização, no sistema econômico capitalista. Quanto aos bonecos de barro, estes nem chegam a provocar interesse nos consumidores do *shopping*, pelo contrário, são vistos como peças inúteis, dispensáveis e fora de moda. Trata-se, portanto, de um modo de produção superado.

Como obra de arte, o próprio Cipriano afirma que os bonecos são um tipo de arte menor pelo trabalho que eles deram para produzir, cuja matéria, a argila, parece não querer entregar-se às mãos do criador: “não é verdade que só as grandes obras de arte sejam paridas com sofrimento e dúvida, também um simples corpo e uns simples membros de argila são capazes de resistir a entregar-se aos dedos de quem os modelam” (SARAMAGO, 2000, p. 165). Atente-se para o fato de Cipriano inverter a relação entre criador e criatura, pois, através da perspectiva dele, é a criatura que resiste à manipulação das mãos do criador, como se nem a própria matéria quisesse se deixar levar pelos cuidados de Cipriano para se tornar, no futuro, um inútil objeto de consumo do Centro.

Em outras passagens da narrativa, o barro representa as pessoas, como nos dois excertos a seguir:



Não é nada que não devêssemos esperar, mais tarde ou mais cedo teria de suceder, o barro racha-se, esboicela-se, parte-se ao menor golpe, ao passo que o plástico resiste a tudo e não se queixa. A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem. O plástico também, mas é certo que menos (SARAMAGO, 2000, p. 33).

[...] dizem eles que as loiças de barro deixaram de interessar, que já ninguém as quer, portanto também nós deixámos de ser precisos, somos uma malga rachada em que já não vale a pena perder tempo e deitar gatos (p. 45).

No primeiro caso, o barro é comparado diretamente às pessoas: ambos são frágeis e necessitam de cuidados. Na comparação do barro com o plástico, podemos ver implícito um outro discurso: ao necessitar de cuidados maiores, por ser mais frágil, o barro apresenta-se como uma substância fraca, peculiar, assim como cada ser humano tem seus sentimentos e emoções; ao passo que o plástico é mais resistente, representa a padronização, a perda da identidade, pois não precisa de atenção especial. Já no segundo excerto, temos uma metáfora: a peça de barro, a malga, partida, representa o homem que não se modernizou, aquele que fica à margem por não mais servir ou produzir, ou, então, especificamente, Marta e Cipriano Algor.

No trecho abaixo, o barro serve de motivação para outros comentários do narrador. Vejamo-lo:

Antes da hora de Marçal e Marta terem de sair para o almoço, a olaria e tudo quanto nela se continha estava tão limpo e asseado quanto se poderia esperar de um lugar de trabalho em que a lama é a matéria-prima do produto fabricado. Em verdade, se juntarmos e misturarmos água e barro, ou água e gesso, ou água e cimento, poderemos dar as voltas que quisermos à imaginação para lhes inventar um nome menos grosseiro, menos prosaico, menos ordinário, mas sempre, mais cedo ou mais tarde, acabaremos por ir à palavra justa, à palavra que diz o que há para dizer, lama. Muitos deuses, dos mais conhecidos, não quiseram outro material para as suas criações, mas é duvidoso se essa preferência representa hoje para a lama um ponto a favor ou um ponto contra (SARAMAGO, 2000, p. 215).

Nessa passagem, o barro, sob o signo da lama, é destacado pelo narrador como a matéria-prima dos produtos fabricados na olaria e, além disso, o narrador ressalta o caráter metafórico desse signo, afirmando o poder imaginativo que ele porta caso seja associado com outras palavras ou com outros elementos. Porém, em seguida o narrador questiona o valor positivo dado à lama, uma vez que no passado o uso dessa matéria pode ter sido eficaz, já no presente, entretanto, não há certeza alguma, podendo ser até “um ponto contra”.

E ao pôr em xeque a eficiência do barro na atualidade, não se trata apenas de fazer vacilar a durabilidade do material, mas, sim, de colocar em dúvida tanto a crença no mito da criação, como também criticar os valores e as funções do homem contemporâneo.

O barro, aliás, participa, como já mencionamos anteriormente, do ciclo do eterno retorno, e, reafirmando esse ciclo, ele aparece em diferentes situações do romance. No 13º capítulo, por exemplo, logo na sua abertura, ironicamente o narrador descreve a ação da retirada das louças do estoque do Centro como se fosse um ato de uma peça teatral. Portanto, era como se as personagens tivessem retirando os adereços da cena. Nesse instante, afirma o narrador:

É verdade que alguns adereços foram retirados do palco, mas o barro de que vão ser feitos os adereços novos é o mesmo de ontem, e os actores, amanhã, quando acordarem do sono dos bastidores, pousarão o pé direito logo adiante de onde tinham deixado a marca do pé esquerdo, depois assentarão o esquerdo diante do direito, e, façam mais o que fizerem, não sairão do caminho. Apesar da fadiga dele, Marta e Marçal repetirão, como se também esta vez fosse a primeira, os gestos, os movimentos, e os gemidos e suspiros do amor. E as palavras. (SARAMAGO, 2000, p. 177-8).

Mais uma vez de maneira alegórica, é significativa a metáfora dos adereços, referindo-se tanto às peças de louça como também aos bonecos que posteriormente

tomarão o lugar daquelas no estoque. Essa imagem aponta para o desfecho da história das peças, bem como para o desfecho do romance, em que o ciclo do barro termina na olaria quando os bonecos se misturam com a terra; ou, quando as personagens continuam a viajar, como no princípio, mas, dessa vez, à deriva. Nesse sentido, é um ciclo que acaba, pois o ciclo da produção que caracterizou o trabalho na olaria é extinto em razão do descarte de Cipriano e de suas mercadorias.

O eterno retorno, portanto, é usado de maneira irônica, indicando um retorno paradoxal em que uma perda se processou. A imagem, nesse caso, é mais propriamente a de uma espiral do que a de um círculo. Desse modo, não há retorno ao mesmo, mas uma imagem contínua e circular porque espiralada: superação, destruição, descarte do que é posto à margem pela ação voraz do consumismo. Para confirmar esse eterno retorno, o foco nos pés, os quais, metonimicamente, representam as personagens, que pisam exatamente onde outrora já haviam pisado, serve, também, para desenhar a espiral.

Contudo, como foi possível perceber, o barro não se encontra isolado, mas tem, como principal elemento aglutinador, a água. Esta, por sua vez, infiltra-se em várias passagens do romance.

Por vezes, ela caracteriza um determinado ambiente, reforçando a idéia de melancolia. No exemplo abaixo, podemos verificar tal característica, quando Cipriano Algor, ao refletir sobre a situação pela qual atravessa, permanece por algumas horas no alpendre de casa olhando para as próprias mãos:

Rachou a lenha, varreu o terreiro, e na tarde em que, durante mais de três horas, caiu uma dessas chuvas finas e monótonas a que dantes se dava o nome de moinhas, esteve o tempo todo sentado num tronco debaixo do alpendre, umas vezes olhando em frente com a fixidez de um cego que sane que não passará a ver se virar a cabeça noutra direção, outras vezes contemplando as próprias mãos abertas,

como se nas linhas delas, nas suas encruzilhadas, procurasse um caminho [...] (SARAMAGO, 2000, p. 43-44).

Aí, a água da chuva parece funcionar como uma componente de interação/tradução do estado da personagem. Isso tanto é verdade que, logo ao cessar da chuva, imediatamente o oleiro sai dali e vai ao túmulo de sua ex-mulher, protestar e pedir que “interceda por ele junto de quem alguns dizem que pode tudo” (SARAMAGO, 2000, p. 45), reiterando, novamente, o motivo do destino. Portanto, à chuva, naquele exemplo, compete a função de congelar a cena, pois paralisa o oleiro “por três horas”, fazendo com que o mesmo reflita a respeito de sua condição e tire suas próprias conclusões. Assim, embora paralise as ações de Cipriano, por outro lado, a chuva instiga-o à reflexão.

Na sequência da citação, ao descrever a posição de Cipriano, podemos verificar a intertextualidade com os homens acorrentados da caverna de Platão: “algemados de pernas e pescoço, de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça” (PLATÃO, 2003, p. 210). Estes, presos nos grilhões, ao passo que aquele, é certo de que está livre, mas ancorado na velha olaria, sofrendo as consequências da rápida modernização global dos espaços.

E, quanto ao fato de Cipriano contemplar as próprias mãos, buscar um caminho em meio às encruzilhadas, tal imagem alegoriza não só o estado psicológico e social da personagem, mas ilustra a própria linguagem de Saramago, no sentido de deixar o leitor, muitas vezes, perdido e preso à teia dos fios narrativos, de modo a suscitar-lo, também, à reflexão acerca de sua condição e realidade, enfim, da busca pelos sentidos presentes no texto e no mundo.

Voltemos nossa atenção para a presença de outro elemento que integra o tal processo: o ar. Logo na primeira fornada de estatuetas, o oleiro procede do seguinte modo:

[...] como se estivesse a ajudar a um nascimento, segurou entre o polegar e dos dedos indicador e médio a cabeça ainda oculta de um boneco e puxou para cima. Calhou ser a enfermeira. Sacudiu-lhes as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração. Depois, um a um, os restantes [...] foram retirados foram retirados da cova [...], mais ou menos limpos das cinzas, mas sem a benfeitoria suplementar do sopro vital. [...] sempre, desde que o mundo é mundo, sucedeu assim, cansarem-se da criação os criadores logo que ela passou a não ser novidade (SARAMAGO, 2000, p. 202).

Privilegiando somente a primeira estatueta, a enfermeira, o sopro vital do oleiro parece transmitir vida a ela apenas, esquecendo-se das demais. Nesse caso, criador e criatura parecem estar ligados intimamente pelo ar da vida, pois, ao sorver o ar dos seus próprios pulmões, o oleiro dispersa as cinzas aglutinadas na figura que saiu da caverna/forno.

Além disso, o esquecimento por parte da personagem de soprar brandamente as outras figuras serve de motivação para o narrador criticar o outro criador, em razão da omissão e do desprezo em relação às criaturas por ele moldadas, fazendo com que tudo se transforme, outra vez, num eterno retorno, isto é, “sempre, desde que o mundo é mundo”, isso se reproduz.

Entretanto, em outro momento, notamos a ambivalência do ar, pois ele já não é mais sinônimo de vida, pelo contrário. Ao permanecer incrustado entremeio à argila de um boneco, ele é sinônimo de imperfeição, conforme havia alertado a esposa de Cipriano ao ensinar a filha a amassar o pão. Assim, enquanto, em certo momento, o ar simboliza a vida, neste outro produz, uma espécie de morte, de

defeito: “estavam igualmente perfeitas as outras estatuetas com exceção do assírio de barbas, que apareceu com uma mancha negra nas costas, efeito felizmente restrito de um incipiente processo de carbonização provocado por uma indesejada entrada de ar” (SARAMAGO, 2000, p. 203). Tal constatação é reafirmada longo adiante, quando os oleiros decidem fabricar, devido à facilidade e à rapidez, todas as estatuetas ocas, aspecto que, como dissemos anteriormente, realça, ainda mais, a desvalorização e a inutilidade dos objetos. Ambas são comprovadas pelo desfecho trágico de rejeição ao qual foram submetidas, alegorizando, assim, tanto a desvalorização do trabalho dos oleiros quanto a ausência absoluta de valia das peças.

Para finalizar, o último elemento a ser considerado, que participa dos quatro elementos fundamentais da natureza, é o fogo.

Ainda que feita referência a ele no capítulo dedicado às personagens, em *A caverna*, o fogo presentifica-se, fundamentalmente, no forno da olaria, uma vez que a fabricação das peças depende dele. Mas, diferente dos outros elementos, este gera efeitos maiores, não apenas nos bonecos de barro, mas sobretudo nas personagens, em especial, no protagonista.

O cão Achado, por exemplo, ao contemplar as chamas da fogueira responsável pelo cozimento das estatuetas, relembra fogueiras anteriores, além de sentir-se mais protegido e acolhido aos pés de Marta:

O cão Achado partilhou do que havia para comer, depois deitou-se aos pés de Marta. a olhar fixamente as chamas, na sua vida tinha estado perto de outras fogueiras, mas nenhuma como esta, provavelmente queria dizer outra coisa, as fogueiras, maiores ou mais pequenas, parecem-se todas, são lenha a arder, centelhas, tições e cinzas, o que Achado pensava é que nunca tinha estado assim, aos pés de duas pessoas a quem entregara para sempre o seu amor de cão [...] (SARAMAGO, 2000, p. 188).

A frase “provavelmente queria dizer outra coisa” leva-nos a buscar outros significados dissimulados entre as chamas da fogueira. A expressão, que se assemelha com as definições básicas sobre a alegoria, incita-nos a uma leitura alegórica da fogueira. A nosso ver, ela representa ou faz referência à fogueira da caverna de Platão, aquela que é responsável pela projeção e, conseqüentemente, pela distorção das imagens no fundo da caverna. Nesse sentido, assim como a fogueira deforma a imagem das pessoas e dos objetos, provocando a alienação nos homens da alegoria platônica, nessa passagem de Saramago, o fogo, ao chamar a atenção do cão, parece querer representar as cinzas, a ruína e o fim dos objetos de barro. Isso demonstra que o trabalho de Algor e sua vida na olaria são também uma caverna.

Chama-nos a atenção ainda a sequência da citação em que o narrador parece fazer uma ressalva do que acabou de afirmar, ratificando ao dizer que “o que o Achado acabou de pensar...”, interpretando o pensamento do cão de outra forma, ou seja, ele centraliza para o relacionamento familiar, para o amor presente entre as personagens da cena. Dessa forma, o narrador exalta a figura do cão ao atribuí-lo verbos que, a rigor, não competem a um cão; a saber: partilhar, pensar e entregar. Mais estranho ainda é o fato de a fogueira ter chamado, primeiro, a atenção do cão, e não dos humanos que ali estavam.

De maneira estratégica, o narrador “se apossa” do devaneio da personagem a fim de compará-la com outra — animal vs. humano — bem como acionar o recurso intertextual, o qual cria ecos com a alegoria da caverna de Platão e, até mesmo, com outro romance do escritor português, *A jangada de pedra* (1994), onde a mesma cena se repete.

Posteriormente, Cipriano também é tomado pelos devaneios das chamas, porque, após ter permanecido por um longo período a contemplá-las, o oleiro passa a sonhar que está dentro do forno da olaria. Ali, ouve vozes e vê sombras, como a de Marçal, que lhe diz que “Não vale a pena acenderes o forno” (SARAMAGO, 2000, p. 194), de forma a avisá-lo de que a insistência em permanecer no fabrico das peças era inútil. Além de Marçal, Cipriano ouve uma outra voz, agora, do chefe de departamento de compras, a dirigir-lhe as seguintes irônicas palavras:

[...] se a sua intenção é imolar-se pelo fogo, por exemplo, saiba 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 de mercado (SARAMAGO, 2000, p. 197).

Dessa forma, o fogo aciona os efeitos de sonho no protagonista, por meio dos quais Cipriano apenas vê sua verdadeira condição. Os avisos que nos sonhos recebe têm a função de chamar sua atenção para os problemas que atravessam seu caminho, mas ele teima em não reconhecer o poder absoluto das regras de mercado. Desse modo, o oleiro encontra-se perdido entre sonho e realidade: “o sonho a puxar de um lado, a realidade a empurrar do outro” (p. 197). O sonho funciona como metáfora à medida que indicia o que lhe ocorrerá, e que tem ecos com o imaginário cristão: o trabalho o devorará, reduzindo-o a cinzas/nada. Logo, o forno remete a um inferno: o mundo do trabalho sob o capitalismo contemporâneo representado pelo *shopping*.

Por isso, enquanto o oleiro sofre as duras consequências da realidade que o cerca e as exigências trabalhosas da fabricação das estatuetas, adiantando, desse modo, a morte da olaria, em seus sonhos, especialmente nos últimos, tal situação persiste, tornando-se verdadeiros pesadelos: eles refletem a realidade concreta da

família do oleiro. No sonho, o fogo, como ironizou o chefe de compras na citação, participa como elemento que determina a ruína, a morte de Cipriano Algor. Isto é, na linguagem do representante do Centro, o fogo é transgredido, pois não simboliza o devaneio, o caminho para o sonho, mas a morte em sacrifício à divindade. Nesse sentido, o uso de um substrato mítico no discurso do narrador tem função irônica e crítica: denuncia uma situação perversa em que o mercado assume a posição de Deus, dirigindo com mão invisível e implacável o destino de todos os homens e reduzindo-as à condição de coisa, de peça descartável.

Nota-se, portanto, que a rotina de trabalho de Cipriano e Marta é marcada pela presença dos quatro elementos da natureza. Desse modo, o romance enfatiza a perda da medida humana inerente ao *modus vivendi* dos oleiros. Enfatiza e dramatiza tal perda, dando-lhe uma dimensão humana e sentimental cuja função parece ser conativa: pretende persuadir o leitor de que a tragédia pessoal de Algor não se restringe a ele, se universaliza, multiplicando-se ao infinito em razão da ação nefasta do *shopping*, que tudo anexa, reduz e aliena, convertendo tudo e todos em mercadoria potencialmente descartável e, além disso, convertendo tudo e todos em seus representantes como que num processo de metástase. Logo, verifica-se que os elementos da natureza, ao contrário de funções simbólicas, na esfera da intenção alegórica, contribuem para a representação e interpretação da história de Cipriano Algor.

5.3. FABRICAÇÃO E DESTRUIÇÃO: PARALELISMO ENTRE A PROFISSÃO E A VIDA

No capítulo dedicado às personagens do romance, intentamos demonstrar a trajetória e a representação alegórica de cada uma delas no romance. Vimos como algumas dessas personagens, principalmente Cipriano e Marta, tomaram, em parte, consciência da condição em que se encontravam. Nesse processo de “remodelagem”, de fazer e desfazer, de moldar e desmoldar, os oleiros têm a profissão como uma espécie de espelho que reflete tais modulações, no sentido de enxergar a fabricação e destruição das louças, principalmente, dos bonecos de barro, como os próprios destinos de vida dessas personagens. Há, portanto, um paralelismo entre a vida e a profissão dos oleiros, uma vez que o barro sintetiza o que lhes ocorrerá na vida: cria-se um ciclo infinito de catástrofes que evidencia que o(s) homens passam de sujeito da história para a realidade dolorosa no processo de conscientização de que são joguetes nas mãos do mercado.

Ao criar e destruir o barro, percebe-se, então, que todo o processo pelo qual as peças passam se relaciona com a vida dos oleiros, isto é, alegoriza o processo de vida de Cipriano e Marta. Por essa razão, faz-se necessário verificar como se dá esse processo, objetivando analisar a linguagem aí empregada.

Hansen (1998, p. 23), ao discutir a tensão entre modernidade e pós-modernidade no romance *Memorial do convento*, afirma que tal “livro de Saramago é decididamente ‘moderno’”, e em seguida explicita as razões dessa constatação:

Pelo termo [moderno] entendo uma arte caracterizada pela afirmação da utopia, à qual corresponde a negação alegórica de determinado estado de coisas, como idéia

iluminista de superação do presente. Ou seja: como uma arte que afirma outra expectativa de futuro, negando a experiência do passado e do presente ou relativizando-a, quando demonstra sua insuficiência segundo certos critérios tidos por universais, como os de “humanidade”, “liberdade” e “igualdade”.

Embora nosso *corpus* de análise seja outro romance do escritor português, verificamos que essa idéia também se aplica à narrativa *A caverna*.

No que se refere à utopia, por exemplo, os gestos de abandono da olaria e a demissão do *shopping* são, a nosso ver, as marcas mais fortes em termos de afirmação utópica, pois ao apontar a estrada aberta, a viagem, como saída para as personagens, a deriva e o êxodo tornam-se, de certa forma, uma forma utópica de finalizar o romance.

Além disso, a transição entre passado e expectativa de futuro, negação e afirmação e, principalmente, a “negação alegórica” que o crítico aponta na respectiva obra de Saramago é recorrente no romance em apreço, tendo a fabricação e a destruição das estatuetas como figurativização alegórica.

Em *A caverna*, a afirmação de uma “arte” pela outra ocorre no momento em que os oleiros, esperançosos, desistem das louças para se dedicarem à elaboração do projeto dos bonecos e, conseqüentemente, à fabricação dos mesmos. Com isso, destroem a grande quantidade de louças armazenadas no estoque do Centro e, ao mesmo tempo, criam outro tipo de produto para que a olaria possa continuar suas atividades.

Em linhas gerais, no quinto capítulo da narrativa, encontra-se todo este processo de elaboração dos projetos, cujo ponto de partida é o retorno aos livros do passado para sustentar as noções fundamentais do projeto. É a volta ao princípio, descrita, ironicamente, pelo narrador como uma fase de percurso “lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir, que

tenteia o caminho como um cego” (SARAMAGO, 2000, p.71). Essa fase já aponta para a insistente idéia da cegueira de Marta e Cipriano, que se debruçam sobre velhos livros com a finalidade de buscar, no passado, as figuras, ou melhor, as idéias, que desejam (re)produzir no presente.

A fonte a ser mapeada é uma ultrapassada enciclopédia, a qual o narrador não se exime de avaliar:

A enciclopédia que pai e filha acabam de abrir sobre a mesa da cozinha foi considerada a melhor na época da sua publicação, enquanto hoje só poderá servir para indagar em saberes fora de uso ou que, nessa altura, estavam ainda a articular as suas primeiras e duvidosas sílabas. Colocadas em fila, uma após outra, as enciclopédias de hoje, de ontem e de transantontem representam imagens sucessivas de mundos paralisados, gestos interrompidos no seu movimento, palavras à procura do seu último ou penúltimo sentido. As enciclopédias são como cicloramas imutáveis, máquinas de mostrar prodigiosas cujos carretes se desbloquearam e exibem com uma espécie de maníaca fixidez uma paisagem que, assim condenada a ser só, para todo o sempre, aquilo que tinha sido, se irá tornando ao mesmo tempo mais velha, mais caduca e mais desnecessária (SARAMAGO, 2000, p. 74).

Na sequência do fragmento, o narrador prossegue com sua ironia ácida, num movimento de rebaixamento das personagens. O sentido da tradição vem, diretamente, por meio do contraste temporal da enciclopédia: na época, deixada propositalmente em suspensão, era considerada eficaz, mas, na atualidade, é utilizada somente para pesquisas “fora de uso”, como é o caso do projeto dos oleiros.

Em seguida, o narrador faz um deslocamento do fio narrativo para o recurso à metalinguagem, com o propósito de discutir o sentido de tais livros no presente.²⁴

Desse modo, a imagem das enciclopédias enfileiradas é ridicularizada ao ser

²⁴ Em outro romance, *História do cerco de Lisboa* (1989, p. 23-4), o narrador de Saramago, ao focalizar uma biblioteca, também recorre à metalinguagem como instrumento de indagação crítica de si mesma e da realidade: “os livros estão aqui [na biblioteca], como uma galáxia pulsante, e as palavras, dentro deles, são outra poeira cósmica flutuando, à espera do olhar que as irá fixar num sentido ou nelas procurará um sentido novo, porque assim como vão variando as explicações do universo, também a sentença que antes parecera imutável para todo o sempre oferece subitamente outra interpretação, a possibilidade de uma contradição latente, a evidência do seu próprio erro”.

comparada a outras imagens: mundos, palavras e, por fim, com o ciclorama. Dessa forma, valendo-se do recurso metalingüístico, o narrador expõe as personagens ao ridículo por buscarem, na “velha, caduca e desnecessária” fonte, ou seja, no passado, a resposta para os problemas da contemporaneidade. Aliás, assim como o forno da olaria, a tal enciclopédia foi comprada pelo pai de Cipriano Algor. Por isso, é possível avaliar que, talvez, na época, o avô de Cipriano estava em sintonia com o transcurso e a evolução de seu tempo, aspecto oposto, porém, quando se trata de Cipriano Algor.

A escolha lexical no fragmento acima destaca a idéia de ruína: “mundos paralisados, gestos interrompidos, último ou penúltimo sentido, cicloramas imutáveis, velha caduca, desnecessária”. São elementos arruinados pelo tempo que o narrador faz ecoar inclusive na repetição dos fonemas fechados das palavras “hoje, ontem, transantontem”, cuja sonoridade, ao repetir, sugere a idéia de fila, de uma fastidiosa e vã *repetição*.

Mesmo assim, “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” (SARAMAGO, 2000, p. 74), Cipriano e Marta valem-se da enciclopédia para copiar a imagem de seres que serão, depois, convertidos em bonecos de barro. Desse modo, pai e filha também alienam, por força de seu trabalho, o que imitam para vender no mercado. No caso, imagens de homens/funções que se tornam, por sua própria condição anacrônica, paródias dos seres e das existências a que remetem.

No último fragmento, aliás, é digno de análise o trabalho com a linguagem, em que várias sensações são reunidas. São elas: a visão “sobre as amarelecidas



páginas”, “bafego da luz”, o olfato (“respirando o odor húmido”) e o tato (“toque do ar”, “espessura macia do papel”). Estabelece-se, aí, a aproximação entre o contexto narrativo e o universo do leitor, como se este experimentasse tais sensações.

Quanto às figuras encontradas como modelo de fabricação, pai e filha se deparam com as mais velhas e arcaicas imagens, as quais, de modo enumerativo e pitoresco, são pontuadas na narração. Aqui, destacamos, apenas, algumas:

Já encontraram no caminho um acadêmico com binóculo de plumas, espadim e bofes na camisa, [...] já encontraram um esqueleto de gadanha e passaram adiante. [...] já encontraram um pugilista e o adversário dele, já encontraram um carabineiro e um cardeal, [...] já encontraram um guarda fiscal e o escriba sentado, [...] encontraram um santo e uma santa, encontraram um demônio, encontraram a santíssima trindade, [...] encontraram uma velha de capote e lenço, encontraram um velho de cachimbo, encontraram uma vénus e um apolo, [...] encontraram um árabe de turbante, encontraram um mandarim chinês, [...] encontraram um homem nu com os músculos à mostra e o mapa dos sistemas nervoso e circulatório, também encontraram uma mulher nua, porém esta tapava o púbis com a mão direita e os seios com a mão esquerda (SARAMAGO, 2000, p. 74-5).

Com uma função alegórica que opera através da antítese, lado a lado são posicionadas figuras que, a rigor, estariam distantes, como o carabineiro e o cardeal, ou mesmo figuras opostas, como o santo, a santa e o demônio, formando ironicamente a santíssima trindade. Desse modo, constata-se uma certa inclinação pelas figuras religiosas de modo a colocá-las no mesmo nível das figuras profanas, equiparando-as e, ao mesmo tempo, desordenando-as pelo crivo da ironia. Da mesma forma há uma preocupação em pôr em cena não apenas as ilustrações masculinas, mas as femininas também. Assim, nesse arranjo alegórico, enquanto as figuras divinas são ridicularizadas, “o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado” (BENJAMIN, 1984, p. 197).

Além do mais, a disposição dos bonecos obedece a uma linguagem elaborada no sentido da gradação: após descrever inúmeros tipos com suas respectivas vestimentas, termina com as figuras do homem e da mulher (a Vênus), entretanto, ambos nus. Ou seja, se, por um lado, tudo é uma questão de estilo, de roupagens, de vestimentas, por outro, apesar da utilização de múltiplas peças, tudo retorna às representações do mito cristão da criação, ao homem e à mulher nus. Nesse sentido, assim como as figuras, Cipriano e Marta também estão despidos, inocentes e, sobretudo, cegos diante da situação na qual se encontram. Corrobora tal idéia a repetição do verbo “encontrar”²⁵ ao longo do excerto citado, verbo usado para significar sugestivamente o contrário: estão perdidos nessa “busca mítica”, isto é, eles *não* se encontraram no que tange aos seus respectivos trabalhos.

O “esqueleto de gadanha” chama a atenção, pois nos remete à figura alegórica da morte. Na visão de Benjamin (1984, p. 70), “cada idéia contém a imagem do mundo”, por isso, no texto de Saramago a remissão à morte indicia o processo de marginalização sofrido por Cipriano e sua família.

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que descreve, o narrador vai brincando com as figuras e com a linguagem, ora formando figuras de linguagem, ora ironizando e banalizando o texto ficcional.

Contudo, finalmente Cipriano e Marta escolhem seis figuras que desejam modelar. São as seguintes: o bobo, o palhaço, a enfermeira, o esquimó, o mandarim e o assírio de barbas (SARAMAGO, 2000, p. 77-78). Neste caso, diferentemente das figuras anteriores, não se observa a princípio nenhum significado expressivo, no contexto do romance, dos motivos que os levaram a escolher estas e não outras. A

²⁵ Recurso enumerativo que o Pe. Antonio Vieira também emprega, propositalmente, em seus sermões.

justificativa dada pelas personagens é quanto à facilidade na fabricação. Mas, podemos verificar o caráter universal que elas representam, já que são oriundas e representativas de diferentes regiões, culturas e tipos sociais, representando, assim, qualquer tipo de homem ou mulher. Apenas quanto à enfermeira e ao palhaço são pontuadas algumas idéias no romance. A enfermeira, devido à brancura da roupa, representa “um anjo de caridade baixado à terra com a incumbência de aliviar as aflições e mitigar as dores (SARAMAGO, 2000, p. 80). O segundo, visto por um prisma social, representa a pobreza, pois, “tratando-se de um palhaço pobre, ninguém irá perder o seu tempo a comprovar se as cores deste engendro de barro têm a decência de respeitar as cores com que a realidade do pobre se apresenta, mesmo quando não exerça de palhaço” (p. 81). Na verdade, tais justificativas não são necessariamente suficientes para explicar o porquê da escolha de tais bonecos. Considerando que Saramago, muitas vezes, trapaceia o leitor ao construir uma linguagem narrativa que oscila entre o ser e o parecer, o que se verifica nesses bonecos é a curiosa posição ocupada pelo bobo e pelo palhaço: este em segundo e aquele em primeiro lugar. Logo, quando lembramos que todos são feitos de barro, tal posição torna-se irônica: alegoricamente, o bobo e o palhaço representam Cipriano e Marta na mítica insistência com o barro, ao passo que estão presos nas teias do Centro Comercial, para quem figuram como bobos e palhaços ao serem facilmente manipuláveis e descartáveis. Ou, indo além e parafraseando Benjamin (1980, p. 70), na figura do bobo, Saramago sugere como a humanidade se faz boba diante do mito.

Ao mesmo tempo em que os bonecos são criados e fabricados na olaria, por outro lado, Cipriano Algor destrói as louças que sobraram no estoque do Centro. Por isso, se na olaria um ciclo começa, longe dali, outro se encerra, local onde as peças

de barro voltam para a terra. Em razão disso, Cipriano sai à procura de um lugar para enterrá-las:

[...] encontrar no campo uma cova, não precisaria de ser muito funda, e meter tudo lá para dentro, imagina a piada que seria assistirmos, daqui a uns mil ou dois mil anos, aos debates dos arqueólogos e dos 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 este (SARAMAGO, 2000, p. 109).

À procura de uma “caverna”, o oleiro já faz uma previsão quanto ao destino das louças. Nesse sentido, tal ação é também alegórica, visto que ela representa o que acontece no desfecho, quando os pesquisadores encontram, em vez das louças, a própria caverna de Platão no subterrâneo do Centro Comercial. Por redundância se reafirma, mais uma vez, a caverna dentro da caverna.

Embora o oleiro ressalte que “o espírito do criador não é o mesmo que o do destruidor” (p. 125), ele dedica uma semana para cada fase, as quais parecem funcionar como ciclos. Esses ciclos são denominados semana ou “dia da criação” (p. 154) e “semana da destruição” (p. 157), assim como, no mito da criação, há cada fase e dia dedicado para respectiva criação. Percebe-se, aí, uma citação do texto bíblico.

O local escolhido pelo oleiro para o depósito das louças foi o seguinte:

[...] um buraco grande, mais ou menos circular, de uns três metros de profundidade e para o qual se desce em rampa fácil, com árvores e arbustos dentro. olhando de fora é como uma ilha verde no meio do campo, de inverno enche-se de água, ainda tem um charco no fundo, Está a uns cem metros da margem do rio (SARAMAGO, 2000, p. 158).

É curioso notar que a rampa lembra-nos aquela pela qual Cipriano desce toda vez que entra no subterrâneo do Centro, ou seja, trata-se de uma outra caverna. Além

disso, no texto de Saramago tal ciclo afirma-se mais no sentido da destruição. Dessa forma, o mito é destruído, assim como, na modernidade, os homens são transformados em lixo: contra a idealização bíblica, a “desidealização” alegórica.

Nesta citação, chama-nos a atenção o fato da cova possuir um pouco de água no fundo, cujo substantivo “charco” nos dá a idéia de um lamaçal, água estagnada. Em contato com a água, as louças de barro se decompõem. Por isso, na passagem acima, este processo de metamorfose das peças de barro alegoriza não somente a morte das louças, mas a morte do próprio oleiro, da sua profissão e do seu valor, pois ele é posto fora do ciclo da produção, ficando à margem, torna-se ruína e é arruinado. O próprio oleiro afirma que, ao depositá-las, dentro da cova, na água, era “como se dos seus próprios excrementos se tratasse” (SARAMAGO, 2000, p. 158), como se ele cavasse a sua própria sepultura “à consumação do tempo e à improvável ressurreição dos restos” (p. 164).

Vários são os fatores que contribuem para resultar no fracasso dos bonecos, assim como vários são os argumentos que o próprio narrador utiliza para justificá-lo. Mas, como o tecido narrativo de Saramago é constituído, também, por fios que se originam do tecido bíblico, o fator Deus é um dos argumentos utilizado na cadeia de montagem das peças, quando as estatuetas estão recebendo, da artesã Marta, o colorido da pele:

[...] o azul, outra vez para o amarelo, logo para o violeta, logo para o preto, e o vermelho, e o verde, e o branco, e a bênção final, aquela que traz dentro de si todas as cores do arco-da-velha, Que Deus te ponha a virtude, que eu, por mim, fiz o que pude, e não será tanto pela virtude adicional com que Deus, sujeito como qualquer comum mortal a esquecimentos e imprevidências, contribua para o coração dos esforços cometidos, mas pela consciência humilde de que se não chegámos a fazer melhor foi simplesmente porque de tal não éramos capazes (SARAMAGO, 2000, p. 247).

Com exceção do amarelo, curiosamente, as cores trazidas aí são as mesmas que a Igreja, calcada na tradição romana, segue ainda hoje durante cada período litúrgico, festa e ciclo natal ou pascal. Ironizando a obediência a essa tradição, o narrador afirma que a “bênção final” é a que comporta todas essas cores. Tal expressão faz alusão à missa, ritual fundamental da Igreja, em que são celebradas as tais cerimônias e, conseqüentemente, empregadas as cores simbólicas do “arco-da-velha”. Por outro lado, no excerto, há uma comparação entre Deus e o homem, no sentido de colocá-los no mesmo patamar. Aliás, há uma fusão entre a voz da personagem e a do narrador na irônica e profética frase “Que Deus te ponha a virtude, que eu, por mim, fiz o que pude”, como se o narrador sugerisse ao leitor que tal como as peças de barro, o homem ou o leitor também está à deriva.

Em resumo, verifica-se que esse processo de criação e destruição das peças confirma, no romance, um eterno retorno infernal do mesmo ao mesmo — uma caverna dentro da outra — articulado com um movimento espiralado por meio do qual se produz a superação contínua dos modos de vida e de trabalho, que, superados, caem em ruína, são marginalizados um após o outro. Esta lógica, portanto, acaba por expulsar o homem e a medida humana do processo, autonomizando-se de modo assustador.

Por outro lado, não deixa de ser proposital este processo de construção e desconstrução quando consideramos que Saramago constrói seu discurso por meio da desconstrução de outros, como o discurso mítico, por exemplo. A respeito da metalinguagem em Saramago, Lourenço (1993, p. 71) adverte que desconhece nas literaturas de língua portuguesa autor algum, exceto Pessoa e Saramago, que

tão estranhadamente tenha entrelaçado à sua criação a consciência crítica do mesmo acto de criação, a questão do ser e do seu sentido. Como acompanhamento da mão esquerda, toda a sua ficção se envolve no eco musical que a prolonga como se a precedesse integrando em si os efeitos do milagre em que consiste.

Visto dessa forma, o processo de construção e desconstrução das estatuetas alegoriza também a desconstrução do novelo narrativo, isto é, o desenredar de um romance moldado por uma linguagem provocativa e, ao mesmo tempo, crítica de si mesma. Enfim, uma linguagem que serve de instrumento de indignação crítica da realidade, mas que admite limitações interligadas a um trabalho de transfiguração do real.

5.4. NO CENTRO DA OLARIA: A AMOREIRA PRETA

O último elemento presente na olaria a ser considerado nesta parte é a amoreira preta. Desde as primeiras páginas do romance, ela já provoca, no leitor, algo de estranho, até pela maneira de se qualificar o nome: amoreira *preta*. Na verdade, percebe-se que essa árvore possui outros sentidos na narrativa, a começar pela posição que ocupa naquele espaço. Para focalizar a olaria, a amoreira torna-se o ponto de referência principal, pois, vista à distância, é o que mais se destaca, tornando-se, assim, o primeiro elemento daquele espaço a ser descrito:

A estrada fazia uma curva larga onde terminava a povoação, depois do último prédio via-se à distância uma grande amoreira-preta que não deveria ter menos de uns dez metros de altura, ali estava a olaria. O vinho foi servido, vai ser preciso bebê-lo, disse Cipriano Algor com um sorriso cansado, e pensou que muito melhor seria se o pudesse vomitar (SARAMAGO, 2000, p. 29-30).

Ao avistá-la, Cipriano faz referência a outra coisa, a um outro elemento, no caso, o vinho. Essa correlação entre a árvore e a bebida não é explicada no romance. Mas podemos deduzir que isto tem por base a analogia entre a cor da bebida com a cor da fruta da amoreira, uma vez que ambas são escuras, de coloração avermelhada. Por outro lado, o fato de Cipriano dizer, primeiramente, que será preciso bebê-lo e, depois, ao entrelaçar a terceira pessoa com a voz do narrador, dizendo que preferiria vomitá-lo, isto passa a fazer referência ao próprio contexto do romance. Em primeiro lugar, deve-se levar em consideração o fato de que o oleiro faz tal analogia logo que sai do Centro Comercial, onde suas peças tinham acabado de ser rejeitadas. Mas, antes disso, outro fator que participa deste contexto é a própria história da amoreira. Vejamo-la:

A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calçadouro, no centro do qual o avô de Cipriano Algor, [...] decidiu, num dia remoto que não ficou registo nem memória, plantar a amoreira (p. 30).

Além do forno, a amoreira também foi adquirida pelo avô de Cipriano, que, por sua vez, plantou-a, curiosamente, no centro da olaria. Outro aspecto importante desponta dessa localização espacial dada pelo narrador: a amoreira está no centro, de modo a fazer referência direta ao Centro Comercial, em se tratando da relação espacial e também entre os signos. Enquanto este se localiza no centro financeiro e urbano, o que lhe garante domínio e modernização, aquela está no centro da tradição, na velha olaria de Cipriano, à margem da grande cidade e também do vilarejo.

Isto posto, notamos aí a expressão metafórica da amoreira no romance: como parte da olaria, ela corrobora a idéia de tradição e, como foi plantada pelo avô de Cipriano, é algo arcaico, designativa desse período. Por isso, já que Cipriano não a

cortou, não modernizou seu local de trabalho, não se adaptou às súbitas mudanças, ou, mesmo, mudou de ramo, conseqüentemente, ele deverá beber o fruto da árvore, isto é, deverá tomar o vinho, servido, dessa vez, pelo Centro. E é o que ele faz assim que chega à sua casa: “Cipriano Algor deitou a mão ao copo, bebeu de um trago o resto do vinho, e respondeu rapidamente, como se as palavras lhe queimassem a língua, Só me ficaram com metade do carregamento” (SARAMAGO, 2000, p. 33). Somente quando o oleiro bebe o vinho é que toma forças para contar à Marta o que havia acontecido no Centro.

Mas não é somente este o sentido da amoreira no romance. Ao rastreamos as várias vezes em que se menciona ou se faz referência a ela, há sempre alguma relação com outros elementos ou, até, com as personagens.

Desse modo, ela participa também do jogo entre sombras e luzes, como, por exemplo, na noite em que o cão Achado surge na olaria e Cipriano está a procurá-lo:

O oleiro chegou ao cimo e respirou fundo. Recortada sobre a baça cortina de nuvens cinzentas, a amoreira-preta parece tão preta como a obriga o seu próprio nome. A luz da lanterna não lhe alcança a copa, nem sequer lhe roça as folhas dos ramos mais baixos, só uma débil luminosidade vai tapizando o chão até quase tocar o grosso tronco da árvore (SARAMAGO, 2000, p. 48).

Aqui, a árvore incorpora o tempo, à noite, pois dificulta a visão de Cipriano na escuridão, transformando-o quase num cego. Apesar de possuir, em suas mãos, o contraste das sombras, a luz da lanterna não é eficiente, pois sequer consegue atingir as folhas baixas, quanto mais a copa da árvore, prevalecendo, então, a negra escuridão da amoreira.

Esta fusão com o tempo, com a noite e suas “nuvens cinzentas”, torna-se significativa, porque não se trata, apenas, de uma árvore e de sua sombra. Mais do

que isso, é como se amoreira fosse responsável pela escuridão na vida do oleiro, conduzindo-o, desse modo, à negra luz, ou seja, à sua morte, ou à sua cegueira total, uma vez que ela representa um modo de vida e de trabalho superados pela ordem da produção contemporânea.

Nesse sentido, verifica-se que a amoreira-preta vai, ao longo do tempo, disseminando sua sombra por toda a narrativa, e paralelamente vai deixando a vida de Cipriano privada de luz. Não que ela seja a responsável por isso, mas ela participa do jogo metafórico “sombras *versus* luzes” por todo o romance.

Nas passagens abaixo, observa-se também essa relação da árvore com o tempo:

A última sombra da amoreira-preta recolhia-se pouco e pouco para começar a sumir-se na sombra mais profunda da noite que se aproximava (SARAMAGO, 2000, p. 113).

[...] A casa e o campo estavam como abandonados, e a amoreira-preta, decerto por efeito do ângulo de incidência do sol, parecia projectar uma sombra estranha, que se alastrava pelo solo como se viesse de uma árvore diferente (p. 180).

[...] A folhagem compacta da amoreira-preta retinha a noite firmemente, não a deixaria ir-se dali tão cedo, primeiro lusco-e-fusco do amanhecer ainda tardaria pelo menos meia hora (p. 200).

Como podemos constatar, parece que a árvore quer reter, sempre, o negrume da noite, infundindo, nessas passagens, um aspecto sombrio. No âmbito do romance, tais passagens se referem ao período de grande sofrimento e melancolia na vida de Cipriano e Marta, pois fazem parte da fase em que ambos estão criando os bonecos de barro, tentativa cega de continuarem a sobreviver, e ao mesmo tempo, destruindo as outras louças. Dessa maneira, há, por assim dizer, duas noites: uma remonta ao

mundo natural e ao vínculo do homem com ele; outra é a metafórica e projetada como escuridão pelo *shopping* e sua ação na vida de Cipriano e da olaria.

No texto, entre uma passagem e outra, esses trechos também servem de transição, para “virar o clima”, demonstrando que a história do romance é uma complexa paisagem na qual a vitalidade e a beleza de vidas das personagens podem mudar da luz para a escuridão rapidamente.

Há, além do mais, uma relação da árvore com os bonecos de Cipriano Algor. À medida que eles saem do forno, são colocados à sombra de sua copa, protegendo-os, assim, da exposição direta à luz do sol. Logo, os bonecos saem da escuridão do forno e são transferidos para outro local que tenta vedar a luz do sol:

Estes seis bonecos, que vão ficar a secar à aragem, protegidos pela sombra da amoreira-preta, mas tocados de vez em quando pelo sol que se insinua e move por entre as folhagens, são a guarda avançada de uma nova geração, a de centenas de figuras iguais que em batalhões cerrados virão cobrir as compridas pranchas (SARAMAGO, 2000, p. 181).

Observe-se na imagem a padronização e a uniformidade dos seis modelos de bonecos, os quais perfilam, segundo o narrador, “batalhões cerrados” que têm, como protetora, a sombra da amoreira-preta. Essa imagem alegoriza, por sua vez, os funcionários do Centro, como, também, seus consumidores e freqüentadores, os quais têm certo grau de padronização no Centro Comercial e, por isso, suas identidades perdidas, como já mencionamos em capítulo anterior. Além disso, ambos estão na negra escuridão da cegueira: uns dentro do *shopping*, outros sob a copa da amoreira-preta.

A imagem alegórica desses bonecos também faz referência ao desfecho do romance, no momento em que Cipriano está dentro da “gruta” encontrada no

subterrâneo do Centro. Qual o número de bonecos, o número reaparece: são, também, seis (três homens e três mulheres) os cadáveres descobertos ali.

Para finalizar, no desfecho do romance, a amoreira-preta participa da ruína do modo de produção de Cipriano Algor, pois se integra, permanentemente, à terra e, também, à água. “A manhã da partida apareceu com o céu grisalho, tinha chovido de noite, e a amoreira-preta, para sempre agarrada à terra, ainda gotejava” (SARAMAGO, 2000, p. 348). Fincada à terra da olaria, e funcionando como sinédoque do mundo das sombras, ela permanecerá enraizada no Centro da olaria de Cipriano, alastrando sua negra sombra, contribuindo para a cegueira das personagens.

6. ALEGORIA E INTERTEXTUALIDADE NAS MALHAS DA FICÇÃO SARAMAGUIANA

[...] é o que têm de bom as associações de idéias, umas vão puxando pelas outras, de carreirinha. a habilidade está em não deixar perder o fio à meada, em compreender que um caco no chão não é apenas o seu presente de caco no chão, é também o seu passado de quando não o era, é também o seu futuro de não saber o que virá a ser (SARAMAGO, 2000, p. 182).

No capítulo teórico desta dissertação, abordamos a relação que a alegoria estabelece com a intertextualidade, pois, segundo Edward Lopes (1986, p. 45-46), ao trazer para um texto outro(s) texto(s), haverá, sempre, um novo sentido, que poderá ser alegórico.

Já na perspectiva de Flávio R. Kothe (2002, p. 383-4), num texto literário, um escritor emprega o mecanismo intertextual, muitas vezes, com os seguintes propósitos:

ele apenas usa, eventualmente, outros textos como andaimes para chegar onde quer, para elaborar um horizonte onde espera que o reencontre o leitor. Não constrói esses andaimes para diversão de analistas à caça de similitudes e pontos diferenciais. O seu texto se define, porém, mediante uma série de semelhanças e diferenças em relação a textos anteriores, com contradições reassertivas, variantes, contradicções, superações, recuos. A identidade existe na diferença, e a diferença, na identidade.

Durante o curso de nossas análises, fizemos algumas observações a respeito da intertextualidade no texto de Saramago, especialmente com a narrativa bíblica e com a alegoria da caverna de Platão.

No entanto, neste capítulo, investigaremos a maneira como outros fios narrativos se entrelaçam à linguagem poética de Saramago, analisando a relação intertextual entre *A caverna* e a alegoria da caverna de Platão.

6.1. A ALEGORIA DE PLATÃO EM *A CAVERNA*, DE SARAMAGO

[...] lá muito de longe em longe, ainda se vai topando com alguma rara exceção neste fastidioso mundo de repetições, como lhe poderiam ter chamado os sábios órficos, pitagóricos, estóicos e neoplatônicos se não tivessem preferido, com poética inspiração, dar-lhe o mais bonito e sonoro nome de eterno retorno (SARAMAGO, 2000, p. 295).

Ao lançarmos nosso olhar em direção aos constituintes iniciais do romance em questão, deparamo-nos com um título que, de imediato, nada esclarece acerca do tema abordado na narrativa, oferecendo, para o leitor, várias possibilidades de interpretação. Porém, junto com o signo *caverna*, há um elemento que, anteposto, determina-o, mostrando-nos que se trata de uma caverna específica. Mesmo assim, para se saber qual é, o leitor tem pela frente apenas o caminho da leitura do romance. De modo que o título *A caverna* parece funcionar como um dispositivo que instiga a leitura. Por outro lado, confunde quem busca, no título, algo relacionado à acepção primeira, calcada na etimologia da palavra, que significa cavidade ou gruta subterrânea, pois, ao mergulhar na leitura do texto o leitor confirmará as significações outras contidas no título. Aliás, Benjamin (1984, p. 193), ao mencionar que a alegoria barroca retrocede à Antiguidade por condensar um sentido místico-

histórico, afirma ainda que desde aquela época o signo caverna ou “grotta” já era empregado de forma estilística em sentido figurado, significando “elemento subterrâneo-fantástico”, “oculto ou espectral”, como, por exemplo, na obra de Hoffmann. Mas, em *A caverna*, como vimos, o título parece funcionar como uma artimanha.

Enquanto a dissimulação no título persiste, páginas à frente deparamo-nos com a epígrafe que, à primeira vista, situa a caverna anunciada anteriormente: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós. Platão, *República*, Livro VII” (PLATÃO *apud* SARAMAGO, 2000). Isto posto, já é possível precisar o tipo de caverna abordado pelo romance, pois a epígrafe é retirada de um clássico do pensamento grego. Dada também a referência bibliográfica, temos, em mãos, o capítulo de *A república* em que se encontra a alegoria da caverna. Adaptada ao estilo do escritor português, a epígrafe se refere ao diálogo, travado logo no início do referido capítulo, das personagens Glauco com o pensador Sócrates. Glauco se espanta ao ouvir, de Sócrates, a situação dos homens da alegoria, e, em seguida, como se estivesse diante de um espelho, compara os habitantes da caverna platônica consigo mesmo e com todos os homens de sua época.

Assim, com uma idéia do romance clarificada aparentemente, Saramago se apropria do texto filosófico para usá-lo como ponto de partida de sua narrativa. Após a leitura da narrativa, é possível afirmar que a epígrafe, realmente, indica o principal intertexto do romance: o texto filosófico de Platão, ou, especificamente, a alegoria da caverna.

Como já citamos nas análises anteriores, no texto de Saramago, deparamo-nos com inúmeras partes que, desde a epígrafe, fazem referência, direta ou

indiretamente, ao texto de Platão. Isso ocorre, em especial, nas passagens que tratam do forno da olaria e do Centro Comercial, passagens nas quais o processo intertextual se mostra de maneira mais evidente. Por essa razão, primeiramente iremos estabelecer as semelhanças e inversões que há entre os dois textos, de modo a tornar visível a macroestrutura das duas alegorias para, depois, partirmos em busca de outras passagens que também apresentam certa intertextualidade com a alegoria da caverna, mas de maneira mais dissimulada ou disfarçada.

Para a análise do plano macroestrutural, vejamos, por meio de tópicos, os principais elementos de cada alegoria:

I. O cativo que se liberta: Segundo Platão, no processo de conhecimento, as pessoas estão presas no interior de uma caverna contemplando imagens. A maioria não consegue distinguir as sombras das idéias e por isso crêem nas aparências como se fossem a própria realidade. Apenas um homem consegue se libertar dessa caverna, descobrir o mecanismo da projeção das sombras e atingir a verdadeira realidade. Esse papel é atribuído ao filósofo: “Ele serve, pretensamente, para confirmar a aristocracia como a melhor forma de governo” (KOTHE, 2002, p. 134). No texto de Saramago a função de filósofo, como citamos anteriormente, é atribuída à personagem do oleiro Cipriano, uma vez que ele é o único que consegue, de certa forma, enxergar a dominação econômica do Centro Comercial. Nesse sentido, a personagem também serve para ilustrar que o capitalismo é o pior modelo econômico, pois leva as pessoas à alienação, à marginalidade e, conseqüentemente, à ruína. O filósofo, em Platão, não consegue libertar os demais ao voltar para caverna. Cipriano, ao contrário, conduz Marta, Marçal, Isaura, Achado e alguns funcionários

do Centro Comercial a buscar outra forma de viver, embora isso não ofereça nenhuma certeza quanto ao que vai (ou não) ser encontrado, caso seja encontrado.

II. Os prisioneiros: Em Platão, os prisioneiros, com exceção do filósofo, se encontram acorrentados no fundo da caverna, do princípio ao fim da alegoria porque, alienados, não conseguem se libertar dos grilhões, do mundo das sombras. Em Saramago, os prisioneiros se encontram, também, presos dentro da caverna/*shopping*, entretanto, com o desenrolar da narrativa, verificamos que todos os que estão sob o domínio econômico do Centro, tornam-se, de certa forma, prisioneiros, e por isso tanto os que estão dentro como os que estão fora, como os moradores das barracas, por exemplo, são prisioneiros desse tipo de cárcere.

III. A caverna: Também denominada de “Mundo dos sentidos, ou mundo sensível” (PIETTRE, 1989, p. 40), a caverna representa o mundo das sombras, onde o homem faz uso apenas dos sentidos para compreender a realidade e, por isso, o conhecimento fica apenas em nível de senso comum, ou há apenas alienação. No texto de Saramago, a caverna é representada principalmente pelo moderno *shopping center*. É ali que, atraídas pelo consumo e pelas inúmeras atrações, as personagens acreditam estar na plena realidade. Tal como a caverna de Platão, o *shopping* é composto por cópias do mundo exterior, conforme citamos no capítulo dedicado ao Centro Comercial. Mas, como verificamos no capítulo dedicado à olaria, o domínio dessa caverna/*shopping* ultrapassa os limites espaciais dos quarteirões que a compõem, e abarca a cidade inteira. Desse modo, a caverna é alegorizada no romance de Saramago por outros espaços, como a olaria, as “Cinturas”, enfim, tudo o que está sob o poder e controle do Centro Comercial.

IV. O fogo: A projeção das sombras no interior da caverna de Platão é causada por uma fogueira situada dentro da caverna. Apesar de o texto platônico não explicar quem alimenta o fogo, este se contrapõe com a luz do sol. Assim, o fogo representa o sol do mundo sensível, a fonte da ilusão, ao passo que o sol representa o Bem, a luz do mundo inteligível. Em *A caverna*, o fogo surge primeiro na olaria de Cipriano, pois o forno é movido pelas chamas de uma fogueira. Depois, ele reaparece na gruta do Centro Comercial, no momento em que Cipriano percebe que havia uma fogueira atrás dos cadáveres. Dessa forma, o fogo no texto de Saramago está nos dois principais espaços da narrativa: no Centro Comercial e na olaria. Na olaria o fogo está em plena atividade, no Centro ele reaparece sob a forma de ruínas.

V. Sombras, luzes, muro: Em *A República*, o mundo dos sentidos está representado pelo interior da caverna: é o mundo das sombras, das trevas, da aparência, da alienação, enfim, o plano inferior. Já o mundo da luz é representado pelo plano superior: a verdadeira realidade, a natureza, os homens e mulheres, enfim, a verdadeira realidade. Quase no limite entre esses dois mundos encontra-se um muro de pedras. Para Kothe (2002, p. 114) “A altura do muro não separa apenas a ilusão da fábrica de ilusões: separa duas classes, uma que trabalha e outra que não trabalha”. Em Saramago encontramos o muro representado pelas altas paredes do Centro Comercial. De certo modo, ele separa duas realidades: os que podem morar ou frequentar o *shopping* daqueles que estão à margem: os moradores das barracas, o restante da cidade. Nesse sentido, ele separa os que estão no mundo da luz dos que estão dentro do Centro, no mundo das sombras. Só que o muro se desfaz quando consideramos o domínio do Centro Comercial: ele domina tudo, o que está dentro e o

que está fora. Assim, o mundo das sombras passa a ser não apenas o interior do Centro, mas o exterior também.

VI. A trajetória sombra-luz: Os prisioneiros do Platão permanecem o tempo todo no mundo das sombras, já que apenas o filósofo consegue se libertar: vai da sombra à luz, e depois retorna à sombra. Cipriano e sua filha, Marta, a princípio moram fora do Centro, no “mundo da luz”. Depois, “engolidos” pelo Centro, passam a viver no mundo das sombras. Ao final do romance, deslocam-se novamente, rompem, por assim dizer, com o mundo das aparências, e saem em busca de um mundo mais verdadeiro. Ao analisar toda essa trajetória, temos o trânsito inverso do homem da caverna: luz-sombras-luz. Embora, como dissemos no item anterior, o mundo das sombras abarque o interior e o exterior do *shopping*.

Em resumo, pode-se afirmar que em Platão a alegoria cumpre uma função didática voltada para a crítica epistemológica e a construção de um modelo a partir do qual se explica a alienação humana e, de certo ângulo, a própria condição humana. Já em Saramago, a alegoria presta-se, em linhas gerais, a um uso didático voltado para a crítica do sistema, e do poder, econômico de feição capitalista.

Como é possível verificar nas correlações acima, Saramago se apropria da alegoria da caverna de Platão, decalcando-a. Entretanto, isso não é construído literalmente. Pelo contrário, o escritor opera com inversões, deslocamentos e ironias em relação à alegoria da caverna.

Outro dado a considerar é que, como modelo epistemológico, a caverna de Platão alegoriza, de um modo quase que inexorável, a própria experiência humana. Em Platão, o filósofo é o único que consegue escapar de tal fatalidade por meio do exercício da razão, do pensar. Em *A caverna*, verifica-se que, fiel à sua posição

marxista, Saramago faz com que Cipriano veja a sua condição de prisioneiro da caverna porque, e a partir, perde o seu lugar na cadeia produtiva. Sua consciência crítica emerge a partir de sua desfuncionalização, de sua “demissão”, por assim dizer. De seu descarte, enfim. Não é a *práxis* do trabalho o que dá consciência a Cipriano, mas o descarte — por cálculo do capital — dela pelo Centro Comercial. Logo, estar à margem é condição, pois, para ver a caverna e suas ilusões.

Traçadas as identidades e diferenças num plano macroestrutural, passemos a investigar algumas passagens da narrativa em que a intertextualidade entre romance de Saramago e a alegoria de Platão é estabelecida.

Ao trazer outros textos para o seu texto, Saramago vai modelando sua linguagem poética, de maneira a suscitar outras leituras possíveis. Não se trata, contudo, de paralisar a narração para começar outra que possui personagens, espaço e tempo diferentes da narrativa primeira. O recurso empregado em seus textos, por exemplo, é o da focalização em algum elemento do mesmo espaço que dê margem a outros sentidos e idéias. Benjamin (1984, p. 70), ao tratar do caráter nômade da idéia, adverte que na alegoria “cada idéia contém a imagem do mundo. A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo”. Logo, a presença, aparente ou não, de outras idéias em sua linguagem ficcional, ao nosso ver, visa a uma nova descoberta de sentidos que enriquece o texto e, conseqüentemente, o horizonte de percepção do leitor, uma vez que a cada passagem ele se depara com uma nova visão do mundo, ou daquele mundo, muitas vezes alegórica.

Este parece ser o procedimento utilizado no oitavo capítulo, no qual a personagem é levada a prestar a atenção em uma cena específica, que acontece à sua

frente, como se fosse uma outra história, de modo que se revele algo significativo. Ao mesmo tempo, percebem-se, aí, elementos semelhantes e contrários à alegoria da caverna de Platão, os quais mostraremos a seguir.

Depois de uma noite de grande tensão a respeito do destino das estatuetas, Cipriano Algor permanece, por alguns instantes, no quintal da olaria, a observar a filha Marta e o genro Marçal brincando com o cão Achado. De repente, a visão de Cipriano começa a mudar, de modo a fazer com que ele, agora, os veja “com estranheza, como se todas as coisas do mundo tivessem mudado de repente de sentido” (SARAMAGO, 2000, p. 126). Como se as idéias do oleiro começassem a dar voltas, ele toma o caminho em direção ao forno, “murmurando, como uma cantilena sem significação, Marta, Marçal, Isaura, Achado” (p. 126). Não há, no texto, algo que explique, diretamente, o porquê dessa mudança de estado do oleiro, seu desvario. Mas, baseando-nos no texto, podemos lançar duas hipóteses. Primeiro, que o motivo é seu estado psicológico, por se encontrar profundamente abalado e confuso em razão da situação de crise que atravessa. A outra hipótese, baseada na análise do narrador, é a de que foi esta a maneira empregada para “virar” a situação, confundindo as idéias da personagem, de modo fazê-lo dizer várias palavras, a princípio, sem conexão para o oleiro.

Contudo, tal “cantilena” não se torna “sem significação”, como afirma o narrador. Isso porque, no final da passagem, ele intencionalmente dispõe os nomes da seguinte forma: “Achado, Marçal, Marta, Isaura”. A posição do cão em primeiro lugar expressa não apenas uma irônica inversão entre homem e animal, mas admite outra significação se considerarmos que o verbo “achar” sugere que tais personagens devem ser “Achadas”, visto que estão perdidas em razão da situação em que se



encontram. Assim, o valor que o cão possui no romance é reafirmado, pois ele assume o papel de estreitar as relações entre Marçal e Marta e entre Cipriano e Isaura, como destacamos no capítulo das personagens.

Após pronunciar tais nomes, Cipriano passa a “sentir que uma vertigem o lançara para fora de si mesmo, até deixar de compreender o sentido do que estava a dizer” (SARAMAGO, 2000, p. 127). Verifica-se, então, que, à medida que caminha, a confusão mental se acentua, de modo a fazê-lo pronunciar outras palavras, como se verifica abaixo:

então pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis, como um bando de aves que se cansasse de voar e descesse das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos. Cipriano sentou-se num velho banco de pedra que o avô fizera colocar ao lado do forno (SARAMAGO, 2000, p. 127).

Nessa profusão de palavras, observa-se o universo de Cipriano Algor, sendo que todas elas se referem ao contexto próprio à personagem, a olaria. Dentro desse universo, não faltam alguns elementos essenciais da natureza (terra, água e fogo), bem como os animais racionais e irracionais, só que colocados em ordem inversa: primeiro, o cão; depois a mulher e o homem. E, ao repetir em todas as locuções a “palavra”, constata-se, aí, o valor a ela atribuído, ou seja, as idéias só fazem sentido por meio das palavras que, por sua vez, nomeiam cada elemento ou coisa da natureza.

Tal passagem sugere que as palavras podem causar tanto a desordem, a vertigem, como também o reordenamento do pensamento humano, conforme ilustra a bela imagem dos pássaros dispersos entre as nuvens que, depois, vão tomando seus respectivos lugares. A palavra, portanto, é o único instrumento que o homem possui capaz de distinguir e, ao mesmo tempo, de designar as coisas e as idéias.

Por outro lado, a linguagem do excerto porta tanto o sentido literal, dos minerais, animais, como também o sentido figurado, a imagem da árvore com os pássaros. Com isso, percebemos o jogo entre literalidade e figuratividade realizado pelo narrador, aspecto intimamente relacionado à alegoria. Além disso, vemos nesse jogo a distinção, estabelecida por Benjamin entre a linguagem adâmica, “de pura nomeação” (1984, p. 17) e a significativa, “que escraviza as coisas nos amplexos da significação” (1984, p. 224), como a linguagem alegórica, por exemplo. Só que na passagem de Saramago a (re)nomeação, nesta altura da narrativa, feita por Cipriano dos seres de seu mundo torna-se trágica e irônica, porque ocorre no momento em que ele está prestes a perder tais seres. A rigor, nomear é um modo de ter, de tomar posse. No entanto, o oleiro (re)nomeia no momento em que perde a posse.

No que concerne à intertextualidade com a alegoria da caverna, pode-se dizer que esta acontece na relação das personagens à medida que tal imagem de Cipriano, caminhando e perdido em seus pensamentos, assemelha-se aos homens presos no interior da caverna. Há, também, outros elementos presentes nos dois textos: o banco de pedra, o fogo e a terra, assim como o forno, visto aqui como uma espécie de caverna, para o qual Cipriano, sem desejar, é conduzido. No caso das diferenças, os homens da caverna estão presos e acorrentados, ao passo que Cipriano se mostra livre, mas, depois, é acorrentado por idéias sem significado, que o conduzem para o

forno. Como vimos em Platão, o fogo dissimula as imagens e, conseqüentemente, as idéias dos homens. Já em Saramago, as palavras e o próprio pensamento do oleiro são dissimulados e, posteriormente, reorganizados pelas mãos do narrador.

Chama-nos a atenção o modo pelo qual Cipriano Algor transitou de um estado de lucidez para um caminho de confusão, caracterizando, assim, um modo “fantástico” de virar a situação. Segundo Todorov (1975, p. 79), a condição primeira do fantástico é “a hesitação entre o real e ilusório ou imaginário”, hesitação, esta, com que nos deparamos em se tratando da situação de Cipriano: a dizer palavras sem significado e a ser conduzido, sem explicação alguma, rumo ao forno da olaria.

Nesse caso, aliás, a ação de Cipriano tem como ponto de partida apenas um aspecto do fantástico, porque em seguida essa ação toma a direção da alegoria, como veremos adiante. Trata-se, a nosso ver, daquilo que Todorov classifica como uma segunda classe de alegoria. Nela, “o fantástico se acha ausente não por faltar a primeira condição (hesitação entre o estranho e o maravilhoso), mas pela falta da terceira: ele é morto pela alegoria, e uma alegoria que se manifesta indiretamente” (1975, p. 75).²⁶ É o que acontece a seguir a esse primeiro fato: logo que as idéias (pássaros) são reordenadas aos olhos de Cipriano, ele senta no banco de pedra, frente ao forno, apóia os cotovelos nos joelhos e, ao lado do cão Achado, passa a mirar, apenas, “o chão semeado de minúsculos fragmentos de barro cozido, a terra alvacentas e granulosa que por baixo deles aparecia, uma formiga extraviada que erguia nas mandíbulas potentes uma pragana com duas vezes o seu tamanho, o recorte de uma pedra” (SARAMAGO, 2000, p. 127).

²⁶ O crítico dedica, nessa obra, um capítulo inteiro à alegoria, de forma a mostrar a relação desta figura com o fantástico e a poesia. Em seu entender, a alegoria e a poesia funcionam como “dois gêneros vizinhos” ao fantástico.

Guiados pelo narrador, somos levados a ver, pelo prisma do oleiro, a imagem da formiga tentando carregar um pedaço de barro com o dobro de seu tamanho como se estivéssemos ali a olhar para a mesma coisa. Mas, em seguida, tal concentração na cena é desmanchada pelo cão Achado, que surge do nada e, colocando as patas nas pernas do oleiro, faz com que este desvie o olhar, mude a postura e o pensamento. Nesse instante, ao ouvir Marçal convidando-o para almoçar, o oleiro vai para a cozinha, mas não repara que “a formiga nunca mais tornará a pisar o caminho que a levaria ao formigueiro, ainda conserva a pragana valentemente apertada entre as mandíbulas, mas a jornada acabou-se-lhe ali, a culpa foi do trangalhadaças do Achado, que não vê onde põe os pés” (SARAMAGO, 2000, p. 128).

Como é possível notar, a imagem da formiga, seguida do desfecho da cena feita pelo cão Achado, caracteriza-se de modo alegórico, uma vez que possui a função de sinédoque com função de antecipação. Desse modo, a formiga passa a representar o próprio Cipriano Algor, à medida que ambos querem levar adiante o trabalho com o barro. Por isso, o número duas vezes maior da “pragana” faz relação com o número de vezes com que Cipriano teima em fabricar as peças de barro. No contexto do romance, a primeira se refere às louças, e a segunda, ao outro projeto, ou seja, às estatuetas. Dessa forma, o que a focalização visa não é a simples descrição do curso de uma formiga, que vai do trabalho pesado à morte inesperada, mas possui outro sentido. É como se Cipriano estivesse olhando para um espelho, só que de olhos fechados, pois, no texto, não há indícios de que ele consiga discernir o sentido da imagem; pelo contrário, suas posteriores ações confirmam que ele persiste com a idéia das estatuetas. Logo, mais uma vez, temos aí a intertextualidade com a alegoria

da caverna, no sentido da cegueira. Ele vê a imagem, mas não consegue entender o sentido. Ele persiste, pois, na cegueira.

Curioso é o papel que o cão desempenha de várias maneiras: ao colocar as patas no dono, a princípio, parece querer distrair-lhe, a tirar-lhe da mente esta idéia de permanecer com o barro. Ou, então, parece querer dizer-lhe alguma coisa, tanto que Cipriano lhe pergunta “Que queres, mas o Achado não respondeu, só arfava e abria a boca, como se sorrisse à inanidade da questão” (SARAMAGO, 2000, p. 128). Embora o animal não tenha consciência, ele parece zombar o dono que não conseguir enxergar o que a imagem da formiga, na verdade, queria demonstrar. Além disso, o próprio fato de Achado ter pisado na formiga, como se encerasse a história, soa também ironicamente, como se, para ele, estivesse claro que não valeria a pena continuar com essa idéia retrógrada de, a qualquer custo, permanecer com “a pragana valentemente apertada entre as mandíbulas” (p. 128).

Como dissemos anteriormente, o romance de Saramago joga com a multiplicação da mesma história e da mesma alegoria, como se verifica na sequência dos fragmentos acima citados: primeiramente, a narração retrata o oleiro, que, em seguida, ao caminhar, passa a fazer referência a outra história: da alegoria da caverna, sendo, por fim, canalizada para a imagem da formiga, a qual, por sua vez, desempenha novo sentido. Desse modo, à medida que nos deparamos com uma alegoria, surge uma nova, dando outro significado à primeira, por meio da repetição dos mesmos elementos: barro, cegueira, alegoria da caverna...

Em outras partes do romance *A caverna*, a elaboração interiorizada no texto incorpora elementos do texto platônico, transformando-os em constituintes da linguagem saramaguiana, percorrendo toda a narrativa. Estamos nos referindo,

especificamente, ao jogo de sombras e luzes, o qual tem a alegoria de Platão como intertexto (PLATÃO, 2003, p. 211).

Em Platão, a oposição entre sombras e luzes ocorre de diversas formas. A mais evidente apresenta-se demarcada na própria disposição espacial que a alegoria representa, ou seja, a realidade interior da caverna em detrimento à realidade exterior. Dessa forma, encontram-se, nos dois planos, elementos alegóricos que procuram fixar tal oposição ainda mais. Trata-se, no mundo exterior, da presença sol, como alegoria da Idéia do Bem, e sua luz, da Verdade, enquanto que, no mundo interior, há a escuridão, representando a Ignorância e a Mentira. Mas essas alegorias não param por aí. Pelo contrário, sob a perspectiva de Platão, a primeira idéia representada por esta imagem é a divisão entre os dois mundos: o visível e o inteligível. Por analogia, a caverna está para o dia, assim como o mundo sensível está para o mundo inteligível. Segundo o filósofo grego, o mundo visível, chamado também de mundo dos sentidos, corresponde ao uso que o homem faz dos cinco sentidos para tomar conhecimento da verdade. Isso porque, para ele, “Ainda que exista nos olhos a visão, e quem a possui tente servir-se dela, e ainda que a cor esteja presente nas coisas, se não se lhes adicionar uma terceira espécie, criada expressamente para o efeito, sabes que a vista nada verá, e as cores serão invisíveis” (PLATÃO, 2003, p. 204). Esta “terceira espécie” a que se refere corresponde à razão, em oposição ao uso dos sentidos. Desse modo, Platão identifica a verdade à idéia, que é perfeita, imutável, eterna e, sempre, idêntica a si mesma. É por isso que a idéia precede qualquer manifestação fenomênica e é superior em beleza, perfeição e verdade a qualquer manifestação no mundo dos fenômenos, em que se situa, por exemplo, a experiência humana ordinária. Nesse sentido, a realidade — reino do



belo, do bom e do verdadeiro — é o mundo inteligível, ou mundo das idéias. Já a aparência de verdade, que caracteriza o mundo visível, ou mundo dos sentidos, e marca a experiência ordinária dos homens, é enganosa e está distante, em grau, da verdade e da realidade. Logo, a arte, por simular os dados que se manifestam no mundo fenomênico, está afastada em dois graus da realidade e do mundo inteligível, distorcendo-as. Ou seja, não há realidade mais forte ou mais fraca, há, apenas, uma realidade, e o restante é aparência da realidade, portanto, engano, perigo a ser controlado e, se possível, evitado.

Em seu texto, Saramago parece recriar esse duelo entre Sombras e Luzes de maneira a fazer com que suas personagens também manifestem essa transição ao longo da narrativa, passando de um estado de trevas à plenitude da luz. Isto se pensarmos, em linhas gerais, em toda a trajetória percorrida pelo trio Cipriano, Marta e Marçal. No entanto, verificamos esse processo alegórico e intertextual, no sentido de vínculo com a alegoria da caverna, em pequenos excertos da narrativa, como, por exemplo, na cena em que Cipriano Algor, no intuito de se mudar para o Centro Comercial, vai à casa de Isaura despedir-se dela e pedir-lhe para que fique com o cão Achado.

Ao entrar na casa da viúva para conversar “A porta fechou-se, a penumbra da pequena sala fechou-se sobre eles” (SARAMAGO, 2000, p. 298), estabelecendo, dessa maneira, a escuridão no espaço interior da casa. A visita, que, a rigor, deveria ser rápida e objetiva, segue em direção a uma longa conversa a respeito da relação que os dois, aparente e discretamente, vinham tendo. A princípio Isaura aceita o pedido de Cipriano de ficar com a guarda do cão. Depois, impulsionado pela obscuridade do ambiente, o oleiro pede desculpas à viúva por tê-la tratado mal nos

últimos dias, no sentido de não ter correspondido aos sentimentos que ela havia demonstrado em relação a ele. Mas chama-nos atenção a passagem a seguir, a que antecede o momento em que Cipriano diz a Isaura que deixará de estar próximo dela em razão da mudança para o Centro. Nesse instante,

Nuvens escuras deviam ter tapado o céu, a penumbra dentro de casa tornou-se ainda mais densa, o natural seria Isaura levantar-se agora da cadeira para ir acender a luz. Contudo, não o fez, não por indiferença ou por qualquer razão subterrânea, somente porque não se tinha apercebido de que mal conseguia distinguir as feições de Cipriano Algor, sentado ali mesmo à sua frente, à curta distância do seu braço se se inclinasse um pouco para diante (SARAMAGO, 2000, p. 299).

Tanto pelo aspecto sombrio como pela disposição na qual se encontra a personagem, somada a falta de visão provocada pela ausência de luz, a cena possui fortes vínculos com a alegoria da caverna. Por conseguinte, Isaura não consegue movimentar-se nem, ao menos, distinguir, claramente, a imagem que está à sua vista, da mesma forma como se encontram, em Platão, os homens presos no banco de pedra.

Só que, neste caso, a escuridão, que tem um aspecto negativo para Platão, como vimos anteriormente, não se torna, de todo, negativa, visto que serve de pretexto para Cipriano tomar coragem e dizer à amada o que gostaria de ter dito antes. Nesse sentido, há uma inversão dos valores da alegoria. Agora, diferentemente de *A república*, as sombras servem de motivação à verdade, ainda que se encontre num ambiente sem luz.

Além disso, há outras relações aí entre os textos de Platão e Saramago. Para o primeiro autor, o acesso à verdade se dá por meio do percurso racional, ao passo que, para o segundo, parece não ser a viúva Isaura quem decide a permanecer na escuridão e, também, a não acender a luz, mas o seu corpo, dominado pela falta de

luz: “é certo ter pensando que deveria levantar-se, que assim o estavam impondo as conveniências, mas o corpo negava-se, não se movia, recusava-se a cumprir a ordem da cabeça” (SARAMAGO, 2000, p. 300).

Apesar disso, a subterrânea reação que os dois sentem se transforma em ação: “a visita se tinha desviado do caminho, que já não é simples cortesia aquele abraço, nem aqueles beijos, nem aquela respiração entrecortada” (p. 301).

Ainda no que se refere à semelhança entre os textos, embora a visita tenha consubstanciado o amor entre as duas personagens através das sombras, por outro lado, o encontro não produz diretamente a felicidade plena do casal, principalmente, a de Isaura. Isso porque seu desejo era de que permanecessem juntos a partir dali, e não separados, como, de fato, ocorre a princípio. Por isso, Isaura deixa transbordar as luzes e as sombras que se alternavam em seu interior: “ela chora de alegria” (p. 301).

Em se tratando da viúva Isaura, cabe destacar também a representatividade do signo “aura” articulado em seu nome. Embora tal personagem não tenha sido investigada como principal no capítulo que destinamos às outras, ele assume um valor importante porque, no final do romance, junto com Cipriano eles assumem o seu amor e passam a viver juntos. Na concepção de Walter Benjamin (1980, p. 9), a aura é “a única aparição de uma realidade longínqua”. Tal definição assemelha-se ao papel que Isaura porta no romance enquanto possibilidade única de Cipriano consumir o seu amor. Ao realizar tal ação, pode-se dizer que o oleiro “quebra” a aura até então existente na relação entre eles na medida que assume os sentimentos. Visto dessa forma, observa-se que a quebra da aura ocorre depois que Cipriano faz a experiência no Centro Comercial, ou seja, se no passado, e durante toda a narrativa, o oleiro não desfaz a aura, ele realiza essa ação no presente, cujo desdobramento irá se

desenrolar no futuro, como deixa subentendido o desfecho do romance. Por isso, esses três momentos passam a figurar a seguinte representação: o passado como tempo da negação, da sacralização, da aparência; o presente como fase intermediária em que a aura é arruinada e destruída, indica a possibilidade do *outro*, que também pode ser vista alegoricamente. Já o futuro, aponta para uma possibilidade de realização plena e de consumação do amor, do romance enfim. Logo, esses três momentos ilustram a oposição entre aura e alegoria: a destruição do aurático (a superficialidade) em razão da força alegórica do Amor (a autenticidade).

Esta leitura adquire um sentido maior quando a relacionamos com o momento fulcral da narrativa: a descida de Cipriano Algor no subterrâneo do *shopping*. Kothe (1976, p. 38) afirma que na visão de Benjamin, “a modernidade se caracteriza precisamente pela destruição da aura na experiência do choque”. Em *A caverna*, essa experiência é protagonizada por Cipriano Algor à medida que ele desce nas profundezas do *shopping*, faz a intensa experiência na gruta e finalmente compreende o sentido da caverna/*shopping*, deslocando-se para outro lugar como forma de negar o poder repressivo. Se a aura é a aparição única de algo longínquo, pode-se afirmar que Cipriano também nega e destrói a aura ao sair daquele espaço. De algum modo, a categoria da aura se preserva na gruta subterrânea ao representar algo distante, desde os tempos de Platão, que surge num contexto único: no Centro Comercial, no final da narrativa.

Eis aí, também, outro aspecto relacionado à alegoria da caverna. Nessa descida à gruta, ao mesmo tempo em que também pode representar a destruição da aura, este algo distante se reproduz no presente como ruína, com o que poderia ter sido, mas não foi, como cita Walter Benjamin (1984, p. 200) a respeito do conceito

de ruína alegórica. No romance de Saramago, a alegoria soterrada no subsolo do Centro representa o que poderia ter sido, na platônica visão do filósofo grego, algo diferente no presente: a república perfeita, a supremacia dos filósofos, o pleno mundo das essências. Entretanto, Saramago, por meio da alegoria, ironiza e arruína o mito ao retomá-lo no contexto contemporâneo, visto que as ruínas encontradas por Cipriano representam não só um legado de um tempo passado, mas, ironicamente, o a realidade do homem contemporâneo. Portanto, o que jaz em ruínas não apenas foi, mas é o contexto contemporâneo, e desse modo o romance abarca este sentido de ruína alegórica, do que poderia ter sido.

Visto por outro ângulo, a descida do oleiro pelas camadas do *shopping* alegoriza a descida do leitor em direção à profundidade do texto, isto é, um mergulhar no texto que se transforma num salto, no levantar da cabeça, de modo a decifrar e a buscar os sentidos do texto, conforme citamos no segundo capítulo ao nos valer das idéias de Roland Barthes. Assim, a alegoria se presta a um discurso moderno e crítico capaz de moldar e ao mesmo tempo desenredar uma história/novelo que dessacraliza discurso autoritário do mito, seja transformando-o em ironia, seja desaturatizando-o.

Em suma, no romance de Saramago a intertextualidade com a alegoria da caverna é produzida, direta e indiretamente, de diversas formas, em que o jogo de luzes e sombras passa, na linguagem do escritor português, a ser representada, alegoricamente, por meio de tensões em vários planos: tanto no macroestrutural como nas microestruturas, além de estar construída vários outros elementos da narrativa alegórica, como verificou-se nos parágrafos anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi dito que o objetivo desta pesquisa consistia em fazer uma leitura de *A caverna*, sob o prisma da alegoria. Isto posto, iniciamos nossa trilha analítica, perpassando por caminhos que pudessem servir de análise e exemplo para o propósito desta dissertação.

A fim de expormos algumas considerações e conclusões acerca deste trabalho, necessário se torna fazer, ao mesmo tempo, um apanhado referente aos principais aspectos que destacamos em nosso processo de leitura.

Durante o percurso investigativo, nos deparamos com uma linguagem impregnada por elementos que não poderiam ser deixados à margem.

Logo no primeiro capítulo da Parte II, iniciamos nossa análise com base na epígrafe retirada do romance, na qual o narrador, de forma alegórica, nos aponta um caminho: a desconstrução do novelo narrativo. Nossa proposta de leitura, portanto, partiu da divisão do romance em quatro partes as quais nos permitiram ter uma visão geral das alegorias presentes e, também, verificarmos outros elementos que a ela se entrelaçam na linguagem do romance. Um dos aspectos que apontamos nesta primeira parte refere-se ao enredo: O Centro rompe com Cipriano; Marta instiga o pai a fabricar as estatuetas; o Centro descarta definitivamente o barro; pai e filha, sem alternativas, passam a morar no Centro; Cipriano descobre a caverna no subterrâneo; a família deixa o Centro e a olaria. Percebe-se, aí, uma história simples, previsível, conforme alguns críticos haviam apontado na fortuna crítica. Mesmo assim, o romance não deixa de ter sua lógica interna: trata-se de uma articulação entre personagens, espaço e narrador, que se torna singular devido às suas

reverberações alegóricas e seu teor de crítica a um moderno sistema econômico: o capitalismo.

Seguindo essa lógica, vimos que o romance prioriza apenas dois espaços: a olaria e o Centro Comercial, de modo a pôr em cena a ruína de um modelo de produção, o barro, em detrimento à expansão de outro modelo: o plástico. Com isso, ao ser arruinado e, depois, “sugado” para dentro do Centro Comercial, em linhas gerais, a narrativa pontua a trajetória do trabalhador Cipriano Algor: ao ser obrigado a deixar o barro e sua primitiva forma de trabalho, é transposto para o centro de um modelo econômico que o arruína ainda mais e, além disso, aliena os que dele dependem ou os que nele vivem. Cipriano é o protagonista desse processo de pulverização, pois demarca uma trajetória que vai se desintegrando aos poucos pelo Centro Comercial, isto é, uma trajetória que vai do barro ao pó.

Logo nas primeiras análises, foi possível notar a presença de outro elemento na linguagem ficcional que, de certa forma, mobiliza as alegorias no texto: o narrador saramaguiano. Intruso, manipulador, irônico e sutil, o narrador de *A caverna* “desliza” por entre o texto, ora emitindo seus juízos de valor, como mostramos no primeiro capítulo da análise, ora se disfarçando entre os pensamentos das personagens. Dessa forma, o narrador sutilmente manipula toda a narrativa, a fim de construir significações outras, aspecto que não se diferencia no que se refere às alegorias presentes no texto. Como vimos, longe de se comportar apenas como um mediador, o narrador muitas vezes agencia o jogo alegórico entre espaço e personagens. Esse processo de manipulação, de criação alegórica, de emissão de juízo crítico e irônico, encarna princípios que refletem a representação ideológica demarcada na narrativa: a denúncia do atual sistema capitalista; a crise de trabalho,

identidade, valor e função do homem contemporâneo; a alienação da sociedade frente às transformações sociais e trabalhistas; a dominação e a demarcação social de quem está no poder, enfim, uma peculiar reflexão sobre a condição humana na contemporaneidade demarcada por uma via alegórico-metafórica que tem como ponto de partida o barro, e como ponto de chegada o pó.

Como procuramos demonstrar ao longo de nossa leitura, um dos recursos que o romance emprega para expressar tal condição é o jogo com a repetição. A própria história, como citamos acima, possui uma estrutura, um desenvolvimento e um desfecho conhecidos: a do homem que é posto à margem do sistema produtivo ao qual serviu durante quase toda a vida. Dessa maneira, esse jogo de repetições não deixa de se afirmar como uma tese marxista sobre o capitalismo contemporâneo. Por outro lado, pode ser visto/lido como uma abordagem radicalmente crítica e de caráter desencantado sobre a condição humana em sua fatal relação com o trabalho e a alienação que parece ser inerente a ele. As correspondências, perfeitamente identificáveis, entre a ordem da produção da olaria (barro) e a ordem da produção do Centro Comercial (plástico), parecem também sugerir uma irremediabilidade — algo diabólica — de um vínculo que atinge, de certo modo, uma dimensão trágica quando considerado o destino do homem em sua relação com o trabalho: alienação, marginalização, ruína. Desse modo, pode-se afirmar que uma das palavras-chave do romance é a *repetição*, no sentido em que Saramago demonstra a impossibilidade da individualidade quando opõe essa individualidade à imagens de reprodução infinita e infernal, constituindo, assim, uma *repetição* da perda da experiência a que o homem contemporâneo é submetido.

"Semelhante a nós" (Pisa, 2003, p. 210)

Além disso, este modo de pensar estabelece relações com a abordagem da alegoria proposta por Walter Benjamin, como algo que representa “o outro” da história, o esquecido, o que é posto à margem. Por isso, Saramago procura repisar o já conhecido e o já sabido de modo a, com isso, ampliar o raio de ação e de influência de sua posição crítica.

No romance, a alegoria é a chave estética de Saramago no sentido de constituir-se em antídoto contra o mito, isto porque o eterno retorno e, por extensão, o barro, são ironizados pelo narrador, de forma tal que o retorno se converte numa imagem espiralada que culmina em perda e ruína daquilo que é atingido pela ação ambiciosa e devoradora de um consumismo nutrido pelo poder econômico. Nesse sentido, há um desprezo irônico no que diz respeito às cristalizadas e repetidas concepções míticas de raízes judaico-cristãs.

Por meio de uma história feita de repetições, de lugares-comuns do discurso e da história da narrativa — da literatura, enfim — o romance *A caverna* pode ser visto como uma irônica resposta à pergunta: como contar uma história óbvia e previsível por meio de recursos óbvios e previsíveis e, com isso, construir algo original? Para isto, o sistema/jogo alegórico se presta à construção de um projeto literário, ou um novo, repleto de alegorias, apropriação, ditados, provérbios, máximas, paródia e intertextualidade. A nosso ver, desse modo Saramago constrói uma narrativa que reflete a vazia, a repetida e a alienada situação da sociedade contemporânea, redizendo, de forma singular, a frase que utilizou como epígrafe de seu romance, mas que foi escrita há séculos por Platão: “Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas”, fazendo com que o leitor responda à maneira de Sócrates: “Semelhantes a nós” (Platão, 2003, p. 210).

A exemplo de Cipriano, quando afirma “É como se estivéssemos a caminhar na escuridão” (SARAMAGO, 2000, p. 167), assim parecem se encontrar a maioria das pessoas no mundo contemporâneo d’*A Caverna* de Saramago, anexadas a um controle econômico que, por sua vez, se dissemina como metástase, negando o passado mítico do barro, e afirmando o presente descartável do plástico.

Fortaleza, v. 1/2, nº 22, p. 81-85, 2000.

ARIAS, J. *Jose Saramago: o autor possível* [entrevista a] Juan Arias. Trad. R. P. Goldoni. Rio de Janeiro: Manai, 2003.

BERRINI, B. (org.). *Jose Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Arêthê Editorial, 1999.

CAMARGOS, M. Abismos da pós-modernidade. *Cult - Revista Brasileira de Letras*, São Paulo, ano V, p. 20-1, 2001.

CARREIRA, S. S. G. A (des)construção da identidade na obra de Jose Saramago. *Sincretista*, 2002. Disponível em: <<http://sincretista.cucsh.udg.mx/otono02.htm>>. Acesso em: 22 jun 2003.

CERDEIRA DA SILVA, T. C. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. *Boleim-Casa*, Belo Horizonte, v. 19, nº 24, p. 9-21, 1999.

_____. *Jose Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

CHRISTAL, W. C.; FRANCO-JUNIOR, A. *A caverna e A república: um estudo comparativo sob o prisma da alegoria*. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Moliz Curitiba, 2003, p. 1038-1044. (CD-ROOM).



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de (e sobre) José Saramago

ALENCAR-JÚNIOR, L. Saramago: um auto-retrato da escrita. *Revista de Letras*. Fortaleza, v. 1/2, nº 22, p. 81-85, 2000.

ARIAS, J. *José Saramago: o amor possível* [entrevista a] Juan Arias. Trad. R. P. Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BERRINI, B. (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

CALBUCCI, E. *Saramago: um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CAMARGOS, M. Abismos da pós-modernidade. *Cult - Revista Brasileira de Letras*, São Paulo, ano V, p. 20-1, 2001.

CARREIRA, S. S. G. A (des)construção da identidade na obra de José Saramago. *Sincronia*. 2002. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/otono02.htm>>. Acesso em: 22 jun 2003.

CERDEIRA DA SILVA, T. C. De viagens e viajantes: Camões, Garrett e Saramago. *Boletim/Cesp*. Belo Horizonte, v. 19, nº 24, p. 9-21, 1999.

_____. *José Saramago: entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

CHRISTAL, W. C.; FRANCO-JUNIOR, A. *A caverna e A república: um estudo comparativo sob o prisma da alegoria*. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. *Anais...Curitiba: Mídiacuritiba, 2003, p. 1038-1044. (CD-ROOM).*



COELHO, S. S. 'Don giovanni' curva-se à anarquia de José Saramago. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 17 mar. 2005. Ilustrada, p. 4.

CORTEAU, R. *Ensaio sobre a cegueira*: José Saramago ou padre Antonio Vieira. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 34, nº 4, p. 7-14, 1999.

COSTA, C. T. Literatura acompanha o crescimento português. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 dez. 1987. p. A-34.

COSTA, H. José Saramago: o despertar da palavra. *Cult - Revista Brasileira de Letras*. São Paulo, nº 17, p. 16-24, dez. 1998.

DEL RIOS, J. et. al. A terceira palavra de Saramago. *Bravo!*. São Paulo. Ano 2, nº 21. p. 60-9, jun 1999.

DIAS, M. H. M. A operação lúdica com a linguagem: poder e manipulação. *GEL*. v. 29, p. 123-131, 2000.

EDER, R. A Capitalism Just as Stifling as Stalinist Communism. Rev. *The Cave* by Jose Saramago. *New York Times Book Review*. New York, 28 nov. 2002, p.16.

GOMES, A. C. A catastrófica incursão de Saramago à caverna. *O Estado de São Paulo*, 10 dez. 2000. Disponível em: <www.estadao.com.br/editoriais/2002/12/10/cad981.html>. Acesso em: 26 abr. 2001.

GUIRADO, C. José Saramago chama por Platão. *O Estado de São Paulo*, 9 dez. 2000. Disponível em: <www.jt.estadao.com.br/suplementos/saba/2000/12/09/saba006.html>. Acesso em: 26 abr. 2001.

KEATES, J. Shadows On The Wall. Rev. *The Cave* by Jose Saramago. *New York Times Book Review*. New York, 24 nov. 2002. p.12.

LEMONS, T. M. Os quase objetos de José Saramago. *Revista de Letras*. Fortaleza, v. 1/2, nº 22, p. 111-119, 2000.

- LOPES, M. À semelhança de um cão. *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, v. 36, p. 95-102, 2000.
- LOPOLDO, L. (Org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.
- MORGATO, I. A manutenção da esperança na singularidade de uma escrita plural. *Boletim/Cesp*. Belo Horizonte, v. 19, nº 24, p. 23-43, 1999.
- OLIVEIRA, M. L. W. Entre o barro e a vida: a alegoria agridoce de *A caverna*. In. XVIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, 2001, Santa Maria. *Anais...* ABRAPLIP, 2003, p.203-10.
- _____. Forma e sentido das aberturas nos romances de Saramago. *Boletim/Cesp*. Belo Horizonte, v. 19, nº 24, p. 45-60, 1999.
- PITERI, S. H. O. R. A desconstrução da História oficial. *Boletim*. Araraquara, v. 8, p. 7-14, jul.-dez, 1995.
- RHEINHEIMER, M. O dialogismo bakhtiniano em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 33, nº 1, p. 87-109, 1998.
- SANTOS, V. José Saramago: história & estória. *Letras de Hoje*, 80, p. 21-29, 1990.
- SARAMAGO, J. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Levantado do chão*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. O autor como narrador. In: *Cult*. São Paulo, nº 17, p. 25-27, dez. 1998.
- _____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia da Letras, 1995.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- _____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARTZ, A. Os anos de eclipse de Saramago. *Cult – Revista Brasileira de Letras*. São Paulo, 1998. p. 28-9.
- SEREZA, H. C. Estamos voltando à caverna, diz Saramago. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 05 dez. 2000. Disponível em: <www.estado.estadao.com.br/editoriais/2000/12/05/cad754.html>. Acesso em: 26 abr 2001.
- _____. Realidade superou Orwell, afirma Saramago. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 11 nov. 2000. Disponível em: <www.estado.estadao.com.br/editoriais/2000/11/11/cad751.html>. Acesso em: 26 abr 2001.
- SOUSA, P. S. G. Caverna com pés de barro. Disponível em: <<http://ciberkiok.pt/livros/saramago2html>>. Acesso em: 16 dez. 2000.
- STAVANS, I. The Misuses of Allegory. *The Nation*. v. 276, ed. 21, p. 31-36.
- TEIXEIRA, E. A. O fantástico e o dialogismo em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. *Revista Letras*. Curitiba, nº 52, p. 143-164, 1999.

2. Obras de teoria e crítica literárias

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos)
- _____. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores)

BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BECKSON, K.; GANZ, A. *Literary Terms: A Dictionary*. 3.ed. New York: Nooday, 1989, p. 8-9.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. A obra de arte na época de suas técnicas de produção; Sobre alguns temas em Baudelaire; O narrador; In: ADORNO, T. W.; et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 3-74.

Bíblia Sagrada Edição Pastoral. 46ª Edição. São Paulo: Paulus, 2002.

BOLE, W. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto. (Org.) *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURNEUF, R, OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BUENO, A. *Formas da crise; estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

CANDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANTINHO, M. J. *O anjo melancólico*. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Coimbra: Angelus Novus, 2002.



- CASTRO, P. S. V. *Caminho principal e caminhos secundários: sobre o pensamento estético de Walter Benjamin*. São Paulo: Cone Sul, 2001.
- CHALHUB, S. *A meta-linguagem*. São Paulo: Ática, 1988.
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. 12.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- ECO, U. Alegoria e símbolo. In: *Arte e beleza na estética medieval*. Trad. M. S. Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 71-95.
- FORRESTER, V. *O horror econômico*. São Paulo: Editora da Universidade Paulista, 1997.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. M. H. Martins. São Paulo: Globo, 1998.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. F. Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s. d.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986. (Série Documentos).
- KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- _____. F. R. *Fundamentos da teoria literária*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, v. 1.
- _____. F. R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- _____. (Org.) *Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991. (Coleção grandes cientistas sociais, 50).

- LAGES, S. K. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Ensaio 20).
- LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- LOURENÇO, E. *O esplendor do caos*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- _____. *O canto do signo - existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.
- LUCKÁCS, G. Alegoria e símbolo. In: _____. *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967. V.4.
- MAN, P. de. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Ângelus Novus & Cotovia, 1999.
- MARTINS, M. F. Para uma compreensão e fundamentação teórica do conceito de alegoria literária. In *Colóquio/Letras*, n. 79, p. 7-15, Lisboa, maio 1984.
- MERQUIOR, J. G. Walter Benajamin. In: _____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 97-146.
- OLIVEIRA, V. S. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1999.
- PIETTRE, B. *Platão/ A República: Livro VII*. Brasília: Ática, 1989.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003. (Coleção A Obra Prima de Cada Autor)
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.
- ROUANET, S. P. Nota do tradutor. In: BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 09-47.
- SANTOS, L. A. B; OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Texto e Linguagem).



SCHOLES, R. e KELLOGG, R. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 169-204.



