

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

LETÍCIA COSTA FEITEIRA

"Éramos nós": uma leitura andreseniana de *A caverna*, de José Saramago

Versão corrigida

São Paulo

2023

LETÍCIA COSTA FEITEIRA

"Éramos nós": uma leitura andreseniana de *A caverna*, de José Saramago

Versão corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura
Portuguesa

Orientador: Prof. Dr. Caio Márcio Poletti
Lui Gagliardi

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F311" Feiteira, Letícia Costa
"Éramos nós": uma leitura andreseniana de A
caverna, de José Saramago / Letícia Costa Feiteira;
orientador Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi - São
Paulo, 2023.
147 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Saramago, José, 1922-2010. 2. Andresen, Sophia
de Mello Breyner, 1919-2004. 3. Literatura
Portuguesa. I. Gagliardi, Caio Márcio Poletti Lui,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

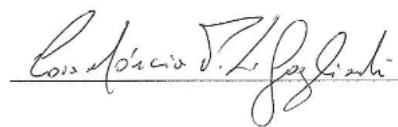
Nome do (a) aluno (a): Letícia Costa Feiteira

Data da defesa: 01/09/2023

Nome do Prof. (a) orientador (a): Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 26/10/2023



Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi
(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: FEITEIRA, Letícia Costa

Título: "Éramos nós": uma leitura andreseniana de *A caverna*, de José Saramago

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 01/09/2023

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lilian Jacoto

Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas

Instituição: UFGD

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Pedro Fernandes Oliveira Neto

Instituição: UFRN

Julgamento: Aprovado

À Iracy (in memoriam), à Maria Abadia e à Patrícia.

Nenhuma droga me embriagou me escondeu me protegeu
O Dionysos que dança comigo na vaga não se vende em
[nenhum mercado negro
Mas cresce como flor daqueles cujo ser
Sem cessar se busca e se perde se desune e se reúne
E esta é a dança do ser

"O Minotauro", Sophia de Mello Breyner Andresen

RESUMO

FEITEIRA, Leticia Costa. "**Éramos nós**": uma leitura andreseniana de *A caverna*, de José Saramago. 2023. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação tem por objetivo realizar uma leitura andreseniana do romance *A caverna* [2000], de José Saramago, a partir dos conceitos-síntese de “reino” e “habitat” presentes em "Arte poética I", de Sophia de Mello Breyner Andresen. O primeiro capítulo do trabalho apresenta a revisão da fortuna crítica do romance e o mapeamento dos principais temas investigados a seu respeito, levando em consideração o seu processo de concepção. O segundo capítulo enfoca as “comunidades de resistência” como procedimento literário tipicamente saramaguiano. Tomando como principal referência teórica os estudos de Walter Benjamin [1936] sobre a experiência autêntica (*Erfahrung*), analisa-se como este valor é fundamental para a união do grupo de personagens da família Algor contra os ataques do "Centro", isto é, o complexo comercial que representa a pós-modernidade na narrativa. O terceiro capítulo confere relevo à abordagem andreseniana do romance através do modelo de investigação proposto por Gagliardi (2018), ao associar dois textos literários nos quais o barro e a simbologia desse elemento primordial ocupam o lugar central. O quarto capítulo aproxima o romance finissecular de dois contos do livro *Objecto quase* [1978], de Saramago, a partir da ideia de "tempo da recusa", a qual abarca a complexidade da relação dos sujeitos das narrativas com seu presente histórico. Por fim, no capítulo final, associa-se, complementarmente, a noção de *habitat* com a noção de "fascismo do consumo", presente na crítica corsária de Pier Paolo Pasolini, para examinar mais diretamente os mecanismos políticos, sociais e econômicos retratados em *A caverna*.

Palavras-chave: José Saramago; *A caverna*; *Objecto quase*; Sophia de Mello Breyner Andresen; Pier Paolo Pasolini.

ABSTRACT

FEITEIRA, Leticia Costa. **"They were us": an andresenian approach to *The cave*, by José Saramago**. 2023. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

This work examines the novel *The cave* [2000], by José Saramago, from an andresenian approach based on the key concepts “reino” (“kingdom”) and “*habitat*” present in “Arte poética I”, by Sophia de Mello Breyner Andresen. The first chapter provides a literature review of the novel, according to the main themes investigated about it and considering its conception process. The second chapter focuses on the “resistance communities” as a common literary procedure performed by Saramago. The theoretical framework is based upon the studies of Walter Benjamin [1936] on the authentic experience (*Erfahrung*), and the chapter analyzes how this value is fundamental for the reunion of characters of the Algor family against the threat of the “Center”, the shopping mall that represents postmodernity in the narrative. The third chapter highlights the andresenian approach to the novel following the research model proposed by Gagliardi (2018), by associating two literary texts in which clay and the symbology of this primordial element are central. The fourth chapter brings the late-century novel closer to two short stories from Saramago's *Objecto quase* [1978], based on the idea of “time of refusal”, which encompasses the complexity of the relationship between the subjects of the narratives and their historical present. In the final chapter, the notion *habitat* is associated to the notion of “consumer fascism”, present in Pier Paolo Pasolini's *corsair* critique, to investigate the political, social and economic mechanisms portrayed in *The cave*.

Keywords: José Saramago; *The cave*; *Objecto quase*; Sophia de Mello Breyner Andresen; Pier Paolo Pasolini.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA	10
1. CAMINHOS DA CRÍTICA: CAVERNA, CENTRO E CIPRIANO ALGOR	13
1.1 A gênese de <i>A caverna</i> , segundo Saramago: entre glórias e expectativas.....	13
1.2 Leituras e juízos a respeito de <i>A caverna</i>	18
1.3 Uma visão acerca da pós-modernidade: ilusão e desordem da experiência.....	20
1.4 Cipriano Algor: (re)aprendizagem e resistência.....	28
2. A TRANSMISSÃO DE EXPERIÊNCIAS EM <i>A CAVERNA</i>: UMA LEITURA BENJAMINIANA	36
2.1 As pequenas comunidades: um procedimento saramaguiano.....	36
2.2 A transmissão de experiências em <i>A caverna</i>	39
2.3 O enfrentamento da escuridão e a experiência contra a fantasmagoria.....	46
3. <i>A CAVERNA PELA LIÇÃO DE COISAS</i> ANDRESENIANA	53
3.1 O barro imemorial.....	53
3.2 O renascimento do criador.....	57
3.3 O cântaro e a ânfora: (re)ligação.....	61
3.4 A transformação a partir de Isaura: "Éramos nós" e o reino vulnerável.....	67
3.5 Do barro ao barro, do pó ao pó e o <i>topos</i> do retorno.....	77
4. O "TEMPO DA RECUSA": APROXIMAÇÕES ENTRE <i>A CAVERNA</i> E <i>OBJECTO QUASE</i>	79
4.1 <i>Objecto quase</i> : um prelúdio.....	79
4.2 O "tempo da recusa": <i>A caverna</i> à luz de "Centauro".....	83
4.3 A adiaforia da sociedade de consumo: "Coisas" e os "doentes de ideia fixa".....	99
4.4 "Quando as coisas éramos nós": a sabedoria elementar em prol da reconstrução.....	110
5. CENTRO, <i>HABITAT</i> E O FASCISMO DO CONSUMO	115
5.1 Um breve olhar sobre o <i>habitat</i> andreseniano.....	115
5.2 Centro, um poder sem rosto: a esfera política do consumo a partir da crítica corsária de Pier Paolo Pasolini.....	119

5.3 Pasolini e o desaparecimento dos vaga-lumes: padronização cultural na (pós-)modernidade.....	130
5.4 "ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO".....	135
AGRADECIMENTOS.....	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	141

NOTA INTRODUTÓRIA

Empreender uma leitura andreseniana de um romance amplamente estudado de José Saramago é, substancialmente, acreditar que a literatura pode se tornar uma lente de aumento para outro texto literário. Nesta análise de *A caverna* [2000], livro nascido no momento de maior projeção de seu autor e a partir do intertexto com a alegoria mais célebre do Ocidente, procuramos encarar o desafio de encontrar aqueles seus aspectos que, embora considerássemos centrais ao romance, ainda não haviam sido inteiramente escrutinados pela crítica. No percurso que trilhamos, procuramos responder como um texto em prosa poética, a "Arte poética I" [1962], de Sophia de Mello Breyner Andresen, pautado na centralidade do barro como elemento primordial, pode apresentar conceitos que orientem o exame do romance finissecular de Saramago. Dessa maneira, proporcionar um viés poético de análise para um romance tantas vezes lido por sua aguda crítica à sociedade de consumo e, por extensão, à condição humana na pós-modernidade, consiste em deslocar o foco dos holofotes hermenêuticos. Evidentemente que os artifícios próprios de um assombroso "Centro" atraem a atenção dos leitores. Sem o desconsiderar, procuramos, no entanto, sustentar uma hipótese de leitura segundo a qual o elemento central da narrativa é o barro e toda a simbologia a ele associada. São as trajetórias fundadas no barro que trazem à luz aquilo que se convencionou chamar, pela ótica de Walter Benjamin, como a história dos vencidos, não a dos vencedores.

O primeiro capítulo deste trabalho, intitulado "Caminhos da crítica: Caverna, Centro e Cipriano Algor", dedica-se ao percurso de concepção do romance, sua primeira recepção e mapeamento da fortuna crítica acerca de *A caverna*. Orientamos o levantamento exaustivo que procuramos realizar pela preocupação em descrever, com o distanciamento e o rigor necessários, os temas mais recorrentes abordados pelos pesquisadores do romance. Além disso, esse procedimento consiste em um exercício fundamental de construção do arcabouço crítico-teórico para o desenvolvimento desta dissertação, de maneira a incorporar os achados fundamentais e a evitar os lugares-comuns já percorridos em outros estudos. Consideramos que um capítulo com a revisão sistemática da fortuna crítica do romance contribui para as pesquisas futuras que pretendam examiná-lo.

A partir do segundo capítulo, "A transmissão de experiências em *A caverna*: uma leitura benjaminiana", iniciamos a investigação de um procedimento da prosa saramaguiana: a formação de pequenas comunidades de resistência. Para compreender a base fundante do grupo de personagens do romance, propusemos uma leitura à luz de conceitos do filósofo Walter Benjamin, a partir da hipótese de que a experiência autêntica (*Erfahrung*) é um dos

componentes essenciais para a constituição da comunidade Algor. De maneira análoga, acompanhamos a formação do vínculo e da transformação das principais personagens da narrativa rumo a uma nova tomada de consciência a respeito de sua condição social.

No terceiro capítulo, "*A caverna pela lição de coisas andreseniana*", inicia-se a conceitualização de "Arte poética I", partindo da noção de "reino", para compreender como o barro simboliza literariamente – e poeticamente – a aliança entre os seres. Além disso, examinamos a trajetória atávica de resistência e de renascimento da personagem Cipriano Algor através do trabalho artesanal. Nesse momento, introduzimos na análise do romance o importante papel representado pela personagem Isaura Madruga, aquela que vocalizará o "Éramos nós" – chave de leitura fundamental deste trabalho. Isaura terá sua relação com Cipriano simbolizada pelo cântaro, que passamos a abordar à luz do exame fundador de Benjamin [1936] e da síntese andreseniana proposta por Gagliardi (2018). O arremate do capítulo aproxima figuras da prosa saramaguiana a fim de apreender como o trabalho silente das personagens femininas alicerça a reunião das comunidades e proporciona momentos de revelação em suas narrativas.

O quarto capítulo da dissertação, "O 'tempo da recusa': aproximações entre *A caverna* e *Objecto quase*", retorna a esse livro de contos publicado por Saramago em 1978, tomando por bússola a noção de "tempo da recusa", a qual encerra a dimensão disfórica do presente histórico e a relação problemática entre esse momento e os sujeitos dos textos literários analisados. O início desse capítulo espelha, mais brevemente, o procedimento desenvolvido no primeiro capítulo da dissertação, com um mapeamento da fortuna crítica sobre *Objecto quase*, com especial atenção aos trabalhos que especularam acerca da existência de embriões narrativos para o romance de 2000 presentes nos contos do volume. A partir da análise dos contos "Centauro", centrado na ideia de "desencantamento do mundo", dos filósofos Adorno e Horkheimer [1947], e de "Coisas", segundo o tema da reificação e da adiaforia na sociedade de consumo, de Zygmunt Bauman [2013], examinamos essas narrativas como congêneres à *Caverna*.

O último capítulo, "Centro, *habitat* e o fascismo do consumo", a fim de examinar o Centro como um *habitat*, tal qual Sophia Andresen o concebe, recorre, segundo a leitura aqui proposta, à crítica corsária de Pier Paolo Pasolini. Conferimos ênfase aos momentos em que ela se volta à revelação dos mecanismos internos ao que Pasolini denomina de "fascismo do consumo", como padronização do que o autor italiano estabelece como sociedade (pós-)moderna.

Por fim, cabe esclarecer que cada capítulo desta dissertação, apesar do saramaguiano *fil rouge* que os interligou desde a sua concepção, foi desenvolvido com certa autonomia analítica que possibilitasse sua projeção e publicação independente do conjunto ao qual, agora, foram restituídos. Até o momento de depósito deste trabalho, registramos que partes dos segundo, terceiro e quarto capítulos materializaram-se em artigos publicados e/ou aceitos para publicação nos periódicos *Revista Desassossego* (USP, 2022), *Confluenze – Rivista di Studi Iberoamericani* (Università di Bologna, 2023) e *Revista de Estudos Saramaguianos* (Brasil, Argentina e Portugal, 2023).

1. CAMINHOS DA CRÍTICA: CAVERNA, CENTRO E CIPRIANO ALGOR

1.1 A gênese de *A caverna*, segundo Saramago: entre glórias e expectativas

“Depois do *Ensaio*, quê?”¹, perguntou-se Saramago após o término da escrita de *Ensaio sobre a cegueira* [1995], romance que enfrentou um processo de composição repleto de duras penas e atoleiros, como relata o autor nos *Cadernos de Lanzarote III* [1996]. Passados alguns anos, a questão poderia ganhar uma nova versão, e dessa vez através de seus leitores e críticos: “Depois do Nobel, quê?”.

Em 1998, ao ser laureado com o prêmio literário, o escritor português, que se apresentava constantemente em conferências, eventos, entrevistas e dossiês que escrutinavam suas palavras ditas e escritas, passou a estar ainda mais sob os holofotes. Do mesmo modo, as obras lançadas por Saramago, a partir de então refêns de uma espécie de “selo Nobel de qualidade”, eram aguardadas com grande expectativa.

A caverna [2000], o primeiro romance publicado após o prêmio, é uma obra marcada por intertextos, seja a partir da relação explícita com a alegoria da caverna de Platão, seja com a própria obra de Saramago. O lançamento do livro não foi uma surpresa, sendo a sua genealogia narrada em entradas dos *Cadernos de Lanzarote* escritas em 1997 e publicadas no ano seguinte. Conforme narra o autor, a primeira fagulha de inspiração deu-se durante um retorno a Lisboa: "quando passávamos debaixo do primeiro viaduto, interrompi o que ela [Maria José] estava a dizer-me: 'Espera, acabei de ter uma ideia.' À nossa frente, sobre o lado direito, um enorme painel publicitário anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo" (SARAMAGO, 1999a, p. 423). Esse lampejo da *Caverna* nascia de uma situação cotidiana – e típica da pós-modernidade – de se deparar com os anúncios de novidades no meio urbano. Curiosamente, alguns meses depois, a ideia que complementaria, por oposição, aquela suscitada pelo centro comercial surgiria no Brasil, em uma visita ao Museu do Pontal, no Rio de Janeiro:

Foi neste museu, contemplando as *figuras de barro*, ouvindo Luiz Schwarcz, a poucos metros de distância, que dizia 'Estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago' (representavam dois *camponeses* de pé [...] foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que anda a faltar-me para que a ideia de *A Caverna* venha (talvez) a tornar-se em livro (SARAMAGO, 1999a, p. 472, grifos nossos).

¹ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira / A Arquitetura de um romance* - notas do autor. – Porto Editora, 2015.



Figura 1 – nota publicada no periódico *Matutina*, em 07 de dezembro de 2000, destacando a gênese de *A caverna*.

Para além dos registros nos diários, a gênese do romance havia sido revelada pelo autor em ocasiões públicas e na imprensa, a exemplo da entrevista cedida ao jornal *O Globo*, em 30 de janeiro de 1999, pouco mais de um ano antes do lançamento do romance. Ao ser interpelado com a questão "O senhor já pode adiantar o título e o tema do próximo livro?" – sintoma da ânsia pelas novidades que o Nobelista proporcionaria –, o autor revela, sem pudor, seus planos:

O meu próximo livro vai ter que esperar por causa da maratona atual. É um romance que se chamará "A caverna", inspirado no mito platônico da caverna. Porque me parece que desde Platão nunca vivemos tanto na caverna de Platão como agora (...) Creio que nós estamos em uma situação em que de fato vemos mais sombras da realidade do que a própria realidade (SARAMAGO, 1999b, p. 6).

A prática de falar sobre o romance, antes mesmo que o próprio pudesse falar por si mesmo, fomenta um jogo de expectativa entre autor e audiência. Desse modo, o processo introspectivo e solitário da criação literária se converte, ironicamente, num espetáculo. Enquanto isso, o ônus da superexposição – Saramago enunciara diversas vezes sua fadiga diante de tantos compromissos – aumentava sensivelmente. Em outro relato do autor, cedido em uma entrevista ao jornal *O Globo*, publicada em 11 de novembro de 2000, Saramago refere-se, do seguinte

modo, à escrita desse romance: "Escrevi rapidamente, por uma espécie de urgência interior minha, pois queria que o livro fosse terminado e lançado ainda em 2000" (SARAMAGO, 2000a, p. 4). Torna-se evidente, portanto, que o tema do livro enfrentou alguns anos de maturação, mas o processo de escrita foi acelerado pela autoimposição de publicação ainda antes da virada do século.

De modo análogo ao da imprensa, o novo romance era aguardado pela crítica especializada para integrar a, assim chamada, fase "pedra" do autor, como revela o último parágrafo do ensaio "José Saramago: a lição da pedra" (1999), de Luciana Stegagno Picchio, que abre o dossiê da revista *Colóquio/Letras* em comemoração ao Nobel de 1998: "É esta pedra capaz de chorar que Saramago está agora a escavar, antes de prosseguir a sua caminhada de escritor, antes de entrar na sua anunciada metafórica *Caverna*" (PICCHIO, 1999, p. 19). A pedra da qual a autora faz referência tem relação com uma metáfora lançada pelo autor em uma conferência realizada em 1997, intitulada "A estátua e a pedra", e posteriormente publicada sob o título "Da estátua à pedra - o autor explica-se"². Na reformulação, o autor substituiu os artigos por preposições que ressaltam a noção de *transição* entre momentos da sua obra e propõe uma explicação para ela. No texto, Saramago revisita seus romances, narrando a gênese de cada um deles e revelando algumas motivações por trás dos escritos. O intuito do autor é transfigurar em palavras uma nova fase de sua carreira, a partir de então marcada por uma ideia de aprofundamento, isto é, de passagem "para o interior da pedra". A respeito dos romances anteriores a essa fase, o autor afirma que esteve a descrever a estátua – "o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso" (SARAMAGO, 2013, p. 42) –, ao passo que adentrar a pedra seria aprofundar-se na sua investigação do ser humano:

O livro [*Ensaio sobre a cegueira*] já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos. E para quê. Provavelmente não existe uma resposta e, se existisse, seguramente não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro quis expressar é muito simples: se somos assim, que cada um se pergunte por quê (SARAMAGO, 2013, p. 43).

As palavras originalmente proferidas pelo autor são recuperadas por Picchio (2013) no seu prefácio à publicação italiana do ensaio. As metáforas utilizadas ressoam tanto a construção, como "descer ao fundo do edifício", quanto a crueza da entrada nas entranhas do corpo humano: "escavar até encontrar a água e o sangue, até fazer sangrar a minha própria matéria, a minha própria carne" (SARAMAGO apud PICCHIO, 2013, p. 23). A partir desta autorreflexão do

² SARAMAGO, José. "Da estátua à pedra" in *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo* – Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013, p. 25-52.

autor, a pesquisadora identifica como o pessimismo saramaguiano se acentua com o passar do tempo e, especialmente, após *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* [1991].

Segundo Teresa Cristina Cerdeira, no ensaio "José Saramago: o romance contra a ideologia" (2020), "é em linguagem e na linguagem" que Saramago manifesta seu desconforto e põe em prática a subversão das "formas explícitas" e das "formas caladas de poder" (CERDEIRA, 2020, p, 106-107). De acordo com a pesquisadora, nos romances da década de 1980, influenciados pela *Nouvelle Histoire* e pelas correntes críticas que reivindicavam uma revisão do discurso histórico, Saramago preenche os silêncios da História dando voz aos subjulgados pelo poder dominante. Em suma, na dita fase "estátua", Saramago estaria voltado para o "Passado"³, este que abarca os acontecimentos da trajetória humana, em explícita recusa à História, esta impregnada por uma carga cultural e ideológica. Portanto, no período em que o autor decide dedicar-se exclusivamente à literatura⁴, suas narrativas surgem, então, para preencher os silêncios – propositais – da História.

Fernando Gómez Aguilera, em sua análise do ensaio "Da estátua à pedra", define essa segunda fase do autor como sendo um misto entre indagação existencial e análise sociopolítica. Para ele, o exercício de essencialidade praticado por Saramago "deixa então de ser coral, afasta-se do coletivo – exceto, talvez, no *Ensaio sobre a lucidez* – para repousar no indivíduo" (AGUILERA, 2013, p. 56). Porém, podemos acrescentar que apesar de Saramago focar em alguns romances a questão da identidade de sujeitos específicos, como a personagem do Sr. José, em *Todos os Nomes* [1997], e Tertuliano Máximo Afonso, em *O homem duplicado* [2002], o aspecto social não é suprimido. Aguilera propõe que os novos romances se tornaram locais onde o narrador formula perguntas e denúncias e coloca a sua época diante do espelho (AGUILERA, 2013, p. 57). Talvez essa seja uma das diferenças fundamentais entre as fases de Saramago: enquanto a pregressa coloca o passado diante do espelho do presente, a posterior coloca diante do espelho o próprio tempo presente. Portanto, no fim do século XX, a motivação do autor seria preencher os silêncios criados pelas formas de poder na atualidade.

Como forma de relativizar essa síntese, Carlos Reis, em uma reflexão, publicada também em 2013⁵ para apresentar a nova edição de "Da estátua à pedra", afirma que o autor português "peca por modéstia" quando lança uma luz especial aos romances publicados a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. Reis argumenta que as ficções anteriores já apresentam "indagação

³ O autor utiliza esse termo, no texto "Da estátua à pedra" (2013), para expressar que o que lhe preocupa na ficção é o "Passado" e não a "História".

⁴ Após deixar o cargo de diretor do jornal português *Diário de Notícias* em razão do que Saramago chama de "contra-golpe da direita", em 1975 (SARAMAGO, 2013, p. 28).

⁵ Posteriormente reunida no livro *Diálogos com José Saramago* (REIS, 2018).

metaliterária" e não desprezam uma reflexão rígida a respeito de temas como "nossa relação com o tempo e com a morte, com Deus e com a arte, com a História e com os desafios do nosso presente, com os mitos da civilização e com a necessidade de os desconstruir. Não é pouca coisa" (REIS, 2018, p. 173). Porém, haveria aspectos inegáveis que se transformaram na ficção saramaguiana finissecular e, dentre eles, Reis destaca "a prosa incomparavelmente mais escorreita e despida de alusões metalinguísticas, proporcionando uma arquitetura que não é barroca e apresenta linhas mais claras do nosso presente e do nosso futuro" (REIS, 2018, p. 173). O próprio Carlos Reis já havia sido testemunha dessa revelação quando em seus *Diálogos com José Saramago* [1998], realizados em 1997, o autor lhe confessara estar a assistir "nesses últimos livros [*Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*] a uma espécie de ressimplificação" ou de recusa ao "barroquismo" que antes o divertia (SARAMAGO apud REIS, 2018, p. 38).

Essa perspectiva é retomada por João Marques Lopes, biógrafo do autor, o qual insere *A caverna*, juntamente com *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*, em um segundo período – ou terceiro, se considerarmos o "período formativo"⁶ – da obra de Saramago conhecido como "o ciclo da alegoria" (Cf. LOPES, 2010, p. 139). Para Lopes, os romances publicados a partir de 1995 apresentam uma "ruptura mais geral com coordenadas espaço-temporais concretas, o 'enxugamento' do estilo barroco, a transmutação da tendência 'coral' na concentração em personagens individuais⁷ e a metamorfose do todo ficcional em alegorias" (LOPES, 2010, p. 139). O investigador acrescenta ainda que o traço mais marcante dessas obras está em funcionarem como "distopias de um mundo abandonado pela razão" (LOPES, 2010, p. 140). Especialmente no *Ensaio* e em *A caverna*, notamos como o romancista aguçou seu olhar crítico para refletir sobre os rumos que a razão humana – ou sua ausência – tomou na pós-modernidade, especialmente no que concerne à relação entre os seres humanos em um contexto sócio-histórico cada vez mais desumanizado.

Por sua vez, Aguilera recupera uma fala de Saramago, na qual afirma que a metáfora é a melhor maneira de explicar as coisas (SARAMAGO apud AGUILERA, 2013, p. 57), para reiterar que, na fase "pedra", o autor oferece a chave que orienta seus propósitos. Desse modo, a utilização de analogias seria um meio de tornar as narrativas mais compreensíveis. Através de romances apoiados em uma "linha de escrita alegórica", o autor abordaria os conflitos capitais de nosso tempo: "a crise da razão (*Ensaio sobre a cegueira*, 1995), a necessidade do

⁶ "Período formativo" é uma expressão usada por Horácio Costa, em seu livro homônimo [1997], para designar as obras anteriores a 1980.

⁷ Para o investigador, no período anterior da ficção saramaguiana, a "tendência 'coral'" estaria relacionada ao foco de Saramago no coletivo, enquanto no período mais recente isso se relativiza, conforme posteriormente explicita Aguilera (2013, p. 56).

outro (*Todos os nomes*, 2001), as agressões do mercado (*A caverna*, 2000), o problema da identidade (*O Homem duplicado*, 2002), a deterioração da democracia (*Ensaio sobre a lucidez*, 2004) e a morte e o amor redentor (*As Intermittências da morte*, 2007)" (AGUILERA, 2013, p. 57-58).

A metáfora criada por Saramago para representar essa mudança de perspectiva em suas obras é sedutora por proporcionar uma explicação tão lívida e traçar um marco, como um AE (Antes do *Ensaio*) e um DE (Depois do *Ensaio*). Contudo, é preciso ter cautela ao analisar essas mudanças, pois a visão investigadora da condição humana está presente desde os seus primeiros textos, tendo se adensado ao longo do tempo. É necessário reconhecer que igualmente há temas e procedimentos que se espriam ao longo dos romances, independente da época de sua publicação. Sandra Aparecida Ferreira vale-se de uma metáfora reveladora para evidenciar o aspecto de continuidade presente nas obras: "Os romances de José Saramago são grávidos uns dos outros" (FERREIRA, 2014, p. 213). Essa imagem sugere a necessidade de examinar atentamente o que de fato há de continuidade e de inovação entre os romances.

1.2 Leituras e juízos a respeito de *A caverna*

A caverna foi um romance lançado, tal como o autor desejara, em um período eivado de misticismo, próximo à virada do milênio. A obra recebeu algumas reações pouco favoráveis em análises veiculadas na imprensa, como, a título de exemplo, a resenha publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em dezembro de 2000, por Álvaro Cardoso Gomes, o qual desaprova o "resultado catastrófico" de uma narrativa que apresentaria uma "pieguice que, em muitos momentos, chega a um ponto lamentável" (GOMES, 2000, p. D9). Segundo o crítico, o narrador teria se perdido "em detalhes absolutamente inúteis e, o pior de tudo, cai no mais deslavado sentimentalismo" (GOMES, 2000, p. D9). O que o crítico julgou como sendo "pieguice" recebeu de Saramago, em uma declaração à imprensa feita em 2001, ciente da mudança de tom que o romance apresenta em relação a seus antecessores, a seguinte descrição: "Com *Ensaio [sobre a cegueira]* me cansei da crueldade, com [*Todos os nomes*] esgotei, em termos literários, a solidão, e agora [em *A caverna*] me encontro com a ternura. É assim" (SARAMAGO, 2010, p. 309).

Pouco após o lançamento da tradução para o inglês do romance, James Gibbons dedicou uma resenha na *Chicago Review* na qual aproxima o Centro, de *A caverna*, da nova e peculiar forma de tirania imaginada por Alexis de Tocqueville em *Democracy in America* [1835]. O autor sugere que ambas as obras retratam um poder imenso e tutelar, cuja regra é

absoluta, minuciosa e branda, e aqueles governados por tal poder se tornariam totalmente dependentes de um Estado autoritário, mas disfarçado de benevolente, enquanto são mimados e pacificados como crianças (Cf. GIBBONS, 2003, p. 173). Gibbons considera evidente que *A caverna* se apresenta como uma alegoria do tempo presente: "The privileged take shelter in an insulated zone of plenty, sated by a lifestyle of engineered ease, while those on the outside are left to cope with an imperiled and increasingly world" (GIBBONS, 2003, p. 175). Em sua análise, o crítico considera o Centro como sendo, em última instância, mais uma caricatura do que uma verdadeira crítica. Ele argumenta que, com exceção a Marçal e ocasionais funcionários, há somente um vislumbre das pessoas que vivem e trabalham no Centro, as quais são descritas apenas como entidades abstratas ou exemplos de tendências insidiosas⁸.

O artigo "A vida depois do Nobel" (2008), publicado na revista *Bravo!* por Almir de Freitas, percorre as produções do autor português pós-1998 a partir da ideia do "beijo da morte" que o prêmio significou – segundo Freitas – para alguns escritores, como John Steinbeck, William Faulkner e Ernest Hemingway. Na visão de Freitas, Saramago ressurgiu como sombra de si mesmo no romance de 2000: "argumento, personagens e acabamento, claramente inferiores, potencializavam os defeitos que os críticos de sua obra até ali indicavam. Maniqueísta, panfletário e escrito numa prosa pedregosa, o livro era chato, simplório e difícil de ler" (FREITAS, 2008, p. 66).

As considerações do jornalista coincidem com um discurso comum à crítica dos romances saramaguianos posteriores a 1995, cuja ideia central é que essas obras passaram a servir como instrumentos ideológicos do autor. Um exemplo dessa tendência crítica é o artigo "A escrita 'sob-controle': considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago" (2009), no qual Madalena Vaz Pinto problematiza a questão de o autor português afirmar que o narrador, em seus escritos, é uma projeção sua a serviço da história que quer contar. Segundo a pesquisadora, Saramago "igualava indivíduo, autor e narrador, expondo uma concepção de autoria clássica onde o texto é entendido como o resultado de uma intenção autoral que o leitor deve decodificar", o que resulta em uma escrita "'sob-controle', que não reconhece a alteridade do narrador nem a participação do leitor na construção de sentido" (PINTO, 2009, p. 59). Em que

⁸ Consideramos que a tendência de representar as personagens do Centro como caricaturas que vivem em função do complexo tem por objetivo mostrar como seus habitantes têm suas subjetividades apagadas. Em um episódio, no início do romance, no qual Marçal atende a um telefonema da esposa durante o serviço, Marta percebe, pelas palavras secas do marido, que ele deveria estar sendo vigiado durante a ligação. Essa tendência reflete criticamente a estratificação que condiciona os funcionários e habitantes do Centro: "A organização do Centro fora concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas atividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser totalmente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destrinçar e identificar, podiam comunicar entre si" (SARAMAGO, 2017a, p. 40).

pese essa aderência defendida por Saramago entre autor e narrador, é, talvez, preciso considerar que a assertividade com que impôs uma ética a sua estética faz parte da postura do autor que não se exime de assumir uma posição diante do espetáculo do mundo, em contraponto, afinal, com o seu Ricardo Reis⁹. Em mais de uma ocasião, Saramago revelou para a mídia que a sua "trilogia involuntária" – composta, até aquele momento, por *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* – compunha um retrato da sua visão de mundo daquele fim-de-século¹⁰.

Em entrevista cedida a Freitas na mesma edição referida da revista *Bravo!*, ao ser questionado sobre a mudança que o prêmio Nobel causou em sua rotina, o autor responde: “Os compromissos, as intervenções multiplicaram-se, mas, no essencial, nada mudou. O Nobel tornou-me mais visível e audível, *criou-me essa responsabilidade*” (SARAMAGO apud FREITAS, 2008, p. 70, grifos nossos). No obituário de Saramago, publicado no jornal *O Globo*, e intitulado "Uma obra política, mas nunca panfletária" (2010), a professora Cleonice Berardinelli, ao sintetizar o que lhe parece ser o âmago das obras do escritor português, afirma: "A crítica social é um dos motores de sua obra, mas em vez de resultar num cerceamento da imaginação ela se desenvolve em alegorias inventivas, exploradas com engenho e sutileza" (BERARDINELLI, 2010, p. 23).

1.3 Uma visão acerca da pós-modernidade: ilusão e desordem da experiência

A expressiva quantidade de depoimentos e entrevistas de Saramago sobre a própria obra gerou a publicação de um volume de quase 500 páginas, organizado e selecionado por Fernando Gómez Aguilera, somente com declarações do autor recolhidas da imprensa escrita¹¹. Acompanhar as autorreflexões de um escritor constitui um duplo-trabalho investigativo, já que implica conciliar os depoimentos do "criador" sobre as suas "criações" com o distanciamento crítico que a abordagem literária requer. Ao mesmo tempo que seria empobrecedor desconsiderá-las, é arriscado tomá-las como preceptivas de leitura, isso porque essa infinidade de declarações passa a constituir, lado a lado com o próprio texto literário, o campo de recepção da obra. Esse é um aspecto muito atual da recepção crítica de um autor de sucesso, como o estudado, que não teria, evidentemente, a mesma relevância em momentos históricos com menor difusão da informação.

⁹ Protagonista do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* [1984].

¹⁰ Em entrevista publicada em 11 de novembro de 2000, no jornal *O Estado de S. Paulo*, sob o título "Realidade superou Orwell", afirma Saramago".

¹¹ SARAMAGO, José. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas* / Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Considerando mais uma vez, e com o devido cuidado, os testemunhos saramaguianos, nos deparamos com a expressão *Imago mundi*, utilizada pelo autor em relação a *Ensaio sobre a cegueira*, em complementação a sua, segundo ele próprio, "visão aterradora de um mundo trágico" (SARAMAGO, 2015, p. 18). É notável a exploração de imagens plásticas nos romances de Saramago¹², assim nos interessa entender como *A caverna* está inserida no amplo painel da pós-modernidade construído a partir do *Ensaio*. O forte teor crítico voltado ao contexto sócio-histórico presente no romance fez com que grande parte da crítica literária concentrasse seus estudos nesse seu aspecto incontornável. Conforme previra o narrador do romance, "qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro" (SARAMAGO, 2017a, p. 280), por isso, mesmo partindo das mais diversas abordagens, a metonímia representativa de um mundo enclausurado nas sombras é o objeto principal de análise de grande parte dos estudos apresentados a seguir.

Uma das primeiras análises acadêmicas sobre *A caverna* surgidas no Brasil foi a resenha publicada em 2002 por Horácio Costa, na revista *Via Atlântica* (USP). Em seu texto, o pesquisador demarca rapidamente as principais vertentes temáticas do romance. Embora se trate de um texto curto, ele já contribui para indicar caminhos para leituras posteriores. Costa chama a atenção para a busca pela sobrevivência do protagonista Cipriano Algor, personagem envolvida no duplo-processo de lutar pela existência enquanto indivíduo e como oleiro, diante da homogeneização da vida pós-moderna (Cf. COSTA, 2002, p. 187). O pesquisador distingue dois "focos simbólicos" fundamentais do romance: o forno da olaria, símbolo do espaço da família Algor, e o Centro, representante da ordem da cidade, salientando a configuração de "caverna" que os dois espaços guardam. Segundo seu exame, esses locais estariam associados a dois símbolos célebres da obra saramaguiana: o convento e a passarola, de *Memorial do convento* [1982], por funcionarem como paradigmas em romances que apresentam como tema a convivência entre o indivíduo e o poder (Cf. COSTA, 2002, p. 188-189).

Dentre os demais trabalhos relevantes acerca desse tema, os escritos de Vanessa Brandão abordam a crítica à sociedade pós-moderna a partir da construção alegórica feita por Saramago, lida à luz do conceito benjaminiano de alegoria. No artigo "As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago" (2006), a investigadora parte do estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão, que, segundo ela, concebe a alegoria como um tipo de representação do mundo atrelada ao momento histórico da construção do discurso (BRANDÃO, 2006, p. 2). Seguindo o conceito do filósofo, a riqueza

¹² Cf., a esse respeito, o ensaio "Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito" (CERDEIRA, 2020).

expressiva da alegoria residiria no movimento dialético entre os extremos, dinâmica esta que Brandão reconhece nos textos saramaguianos como sendo a expressão da impossibilidade de fixação da verdade pela existência de um conflito entre o desejo da eternidade e a consciência da precariedade do mundo.

Brandão destaca também a diversidade de imagens de ruína e fragmentos da decadência que permeiam o romance. Nos deslocamentos de Cipriano Algor entre a aldeia e a cidade, é retratada uma "terra-de-ninguém" (BRANDÃO, 2006, p. 7), um entre-lugar que não se identifica nem com o meio rural (olaria), nem com a organização urbana (Centro). Recuperando o pensamento do antropólogo francês Marc Augé para associar a noção de "não-lugares" com a de "pós-modernidade", a pesquisadora conclui que esse espaço intermediário é fruto dos avanços da sociedade. Entretanto, nesse caminho percorrido por Cipriano, repleto de "'restos esquálidos', 'águas escuras e fétidas', escombros de casas" (BRANDÃO, 2006, p. 8), ainda há resquícios de esperança, pois mesmo em um cenário que alude à morte e ao abandono, a vegetação resiste e brota dos restos. Ao cabo da análise, ela conclui como a multiplicidade de imagens que o romance apresenta – como as diversas "cavernas", isto é, o Centro, a gruta, o forno da olaria – revela o caráter fragmentário e conflituoso da sociedade contemporânea. Portanto, e de acordo com essa leitura, o romance se apresenta – a partir da própria forma romanesca – como um reflexo das ambiguidades e complexidades de seu tempo.

Em um artigo recente intitulado "Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de *A caverna*, de José Saramago" (2020), a mesma pesquisadora recupera a análise do romance sob o viés da forma alegórica para explorar a leitura literária juntamente com a filosofia. A autora recorre a Platão e a Gilles Deleuze para analisar a "essência" nos espaços narrativos do livro: o Centro, a olaria e intermediários. Após situar as diferenças entre os conceitos de cópia e simulacro, à luz das teorias dos referidos filósofos, Brandão se vale de um dos argumentos que explicam a apropriação da alegoria da caverna por Saramago:

na contemporaneidade, o mundo de imagens vazias do Centro (simulacros) acabaria ocultando o verdadeiro sentido da humanidade. Ter consciência crítica de que essas imagens são cópias ruins, marcadas pela dessemelhança com o real, seria a redenção dos personagens da família de Cipriano Algor (BRANDÃO, 2020, p. 111).

Como decorrência, a pesquisadora conclui, para além de uma abordagem exclusivamente ficcional, *A caverna* tem a função social de alertar para a condição do ser humano na contemporaneidade.

A partir da relação estudada por Foucault entre o espaço e o poder, Brandão empreende a análise sobre os espaços de *A caverna*, com especial atenção às angústias da pós-modernidade que a caracterização do Centro comercial desvela. Segundo a autora, o Centro projeta um efeito de ilusão de ótica em relação à realidade e se encontra no máximo das contradições: "o Centro, contido pela cidade, é maior do que ela" (BRANDÃO, 2020, p. 115). Segundo Brandão, Saramago, valendo-se do procedimento de escrita da enumeração, apresenta a diversidade de conveniências e atrações contidas no complexo não para mostrar a grandeza do complexo, mas para revelar o nada que existe na imensidão, em explícita crítica ao consumismo desenfreado de frivolidades. Em suma, a pesquisadora revela como, através do exagero e da ironia empregados na caracterização do Centro, Saramago constrói a imagem da caverna pós-moderna como simulacro do mundo, pautada nas sensações de ausência de vida e esterilidade.

A partir de uma leitura dialógica de *A caverna* com *A cidade e as serras* [1901], de Eça de Queirós, David Frier (2014) aproxima esses romances portugueses por considerar que eles compartilham algo: um sentido de apreensão para as possibilidades que as novas eras que se apresentavam diante deles proporcionavam. Ambos retratariam a cultura de consumo de suas épocas e guardariam um grau de reflexão satírica sobre a ambição ocidental de um controle totalitário sobre o conhecimento. O Centro, de Saramago, por exemplo, alega ter produzido uma versão tão superior da realidade que nenhuma pessoa sensata trocaria essa imitação pelo original (FRIER, 2014, p. 115). Frier aproxima esse fenômeno do conceito de "absolute fake", de Umberto Eco, segundo o qual o modelo é quase mais perfeito que o original, um modelo que Eco descreve como "the 'offspring of the unhappy awareness of a *presence without depth* and 'a 'neurotic reaction to the *vacuum* of memories'" (ECO apud FRIER, 2014, p. 116, grifos nossos). É relevante como essa realidade sem profundidade e sem memória do Centro é sublinhada por Frier, evidenciando como o complexo comercial conduz seus frequentadores a um esvaziamento de si para que possam ser preenchidos pelo que o consumo oferece.

O protagonista do romance, Cipriano Algor, será um alvo constante dos ataques do Centro e terá sua trajetória marcada por momentos ora de submissão ora de resistência ao todo poderoso complexo. É o que verificamos no artigo de Irene Kufner, "*La caverna: entre diversos mundos*" (2007), que analisa um episódio do romance no qual o oleiro tem um sonho que lhe coloca como um prisioneiro da caverna de Platão: ele está em seu banco de pedra assistindo a um jogo de luzes e sombras projetadas na parede a sua frente, enquanto ouve a voz do subchefe do departamento de compras do Centro desencorajando-o da empreitada de produzir bonecos de barro para venda. A partir de então, o corpo do personagem se petrifica e ele desperta. Após o sonho, Cipriano crê que seu trabalho é inútil e sua vida, um estorvo (KUFNER, 2007, p. 33).

Por isso, ele decide produzir os bonecos ocos, com o intuito de acelerar a produção das 1.200 peças solicitadas pelo Centro. Segundo Kufner, "la oquedad, el hecho de vaciar arcilla de su substancialidad, o bien, a las personas de su capacidad de pensar y de sentir, es una de las condiciones necesarias para intentar competir en el mercado e integrarse al nuevo modelo de vida" (KUFNER, 2007, p. 34). Logo, a produção do oleiro passa a refletir o processo de esvaziamento e homogeneização operado pelo complexo. A encomenda absurda feita à olaria é uma metáfora para as intenções do Centro: produzir massivamente seres ocos, isto é, destituídos de subjetividade e capacidade crítica.

Essa perspectiva é reforçada pelo artigo "Crítica e resistência cultural em José Saramago: uma contranarrativa ao discurso de/do poder", publicado em 2021 por Gislene Coelho, que tem como tema central o esvaziamento do legado de experiências humanas em tempos pós-modernos. Para a pesquisadora, os primeiros sintomas desse mal foram identificados por Walter Benjamin no ensaio "Experiência e Pobreza" [1933], e continuam a ser investigados até o presente. Ela recupera o argumento de Gilles Lipovetsky, em *A era do vazio* [1993], segundo o qual o individualismo contemporâneo é o catalisador do vazio, disseminado pelo emprego da indiferença e do desengajamento com a vida (COELHO, 2021, p. 156). Para a pesquisadora, essa contradição é evidente no romance pela oposição entre o excesso de atrações e produtos oferecidos pelo Centro e a inutilidade que Cipriano Algor vê em si mesmo por não conseguir se preencher com o que o complexo oferece.

Nessa esteira de leituras, Miguel Koleff empenha uma análise do poder de ilusão operado pelo Centro, à luz da visão benjaminiana do conceito marxista de *fantasmagoria*, no ensaio "El concepto de 'fantasmagoría' en José Saramago. Una lectura benjaminiana de *La caverna*" (2014). O estudo realiza uma investigação política do pensamento saramaguiano refletido nesse romance, o qual, segundo o autor, é apresentado como uma crítica ao modelo neoliberal. Em seu percurso, Koleff compara os espetáculos fantasmagóricos que reproduziam artificialmente ilusões óticas, apresentando "fantasmas" que cativavam a audiência em um jogo de sombras e manipulações (KOLEFF, 2014, p. 205), ao Centro. Segundo o pesquisador, o Centro manipula o "fantascópio" para seus fins comerciais e de alienação, pois os clientes acabam replicando essa experiência quando se deixam extasiar pela fantasmagoria, como se ela fosse uma realidade palpável (KOLEFF, 2014, p. 213).

Koleff também examina como Saramago retrata as normas das relações comerciais no romance. Em vista dos ditames que o complexo impõe ao oleiro para satisfazer os seus clientes, o pesquisador identifica os conceitos marxistas implicados na narrativa do romance. O crítico recupera o episódio em que Cipriano Algor e o subchefe do departamento de compras do Centro

discutem o "segredo da abelha" acerca das flutuações do mercado e o analisa como uma das elaborações teóricas de Marx em "'El carácter fetichista de la mercancia y su secreto'" (MARX apud KOLEFF, 2014, p. 211). Em suas conclusões, Koleff aproxima-se de Walter Benjamin novamente para resgatar o conceito de "experiência" (*Erfahrung*). A seu ver, o embate entre o mundo da tecnologia e o do artesanato, no romance, revela a desordem da experiência quando ela se desarticula das condições produtivas e aliena um modo de vida. Logo, para Koleff, a verdadeira experiência seria o antídoto para a fantasmagoria, o mal ilusório de um contexto em desordem, que *A caverna* denuncia.

Seguindo pelos caminhos que vão dar ao Centro, Biagio D'Angelo escreve um artigo sobre a crise da pós-modernidade em *A caverna*, intitulado "A utopia do 'centro' n'*A Caverna*, de José Saramago" (2011), no qual examina as críticas do romancista à cultura de massa e ao capitalismo desenfreado. Para D'Angelo, a condenação mais grave do romance recai sobre a indústria cultural e a dissolução da capacidade racional do sujeito contemporâneo (D'ANGELO, 2011, p. 40). Ao identificar o Centro comercial ao *Big-brother* orwelliano, a outras distopias¹³ desumanizantes e ao Castelo de Kafka, o pesquisador o descreve como "um monstruoso circo neo-barroco que se ramifica até eliminar as consciências dos indivíduos, lugar, sim, de simulação, mas também de compulsão e de possessão violenta" (D'ANGELO, 2011, p. 42). Para D'Angelo, o complexo comercial busca satisfazer um "deseo-*shopping*", que, ao ser alcançado, é imediatamente substituído por outro. Essa lógica voraz de uma realidade efêmera engendradora de forma a fomentar o consumo inconsciente faz com que o pesquisador a compare às formas de vida do "mundo líquido", de Zygmunt Bauman. Para ele, a força do simulacro nesse contexto faz com que o ser humano perca sua sensibilidade e inteligibilidade devido às imagens midiáticas.

O estudo do Centro comercial despertou também o interesse de Francisco Maciel Silveira, que dedica o livro *Saramago: – Eu-próprio, o Outro?* (2007) à análise dos romances *Todos os nomes*, *A caverna* e *O homem duplicado*. A parte voltada ao romance que é objeto desta dissertação chama-se "Cavoucos intertextuais n'*A Caverna* do Sr. José Saramago" e, dentre seus subcapítulos, há um direcionado ao estudo do complexo: "Todos os caminhos conduzem ao Senhor, o centro de tudo". Recuperando uma citação¹⁴ do romance que aproxima o complexo da figura de Deus, Silveira descreve o local como "um microcosmo sob a aparência

¹³ Horácio Costa, na referida resenha de 2002, já identificara a "vertente distópica" de *A caverna* (COSTA, 2002, p. 189). Segundo a origem etimológica do termo, – do grego "*dys*" (mau, ruim) e "*topos*" (lugar) –, ele remete a um local hostil. Na literatura, as distopias são narrativas marcadas pela opressão de regimes totalitários ou de condições apocalípticas de vida no tempo futuro.

¹⁴ "qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro" (SARAMAGO, 2017a, p. 280).

de *shopping-center*, circo e parque de diversões, a prover as necessidades básicas e supérfluas de moradia, saúde, trabalho, lazer, segurança, justiça, consumo e culto religioso" (SILVEIRA, 2007, p. 101). Em seu percurso, o crítico sugere que a organização do Centro espelha a distribuição das classes da utópica *República*, de Platão, uma aproximação original entre o romance saramaguiano e o diálogo com o qual ele se relaciona. Para Silveira, os artesãos voltados para a produção de bens materiais e de consumo seriam representados pela família Algor e pelas Cinturas Verde e Industrial, enquanto os soldados, encarregados de defender a cidade, seriam Marçal, os demais guardas e as câmeras de vigilância "*big brothers* do *shopping-Centro*" (SILVEIRA, 2007, p. 103). Por fim, as figuras centrais da cidade platônica e responsáveis por zelar pelas leis, os guardiães, seriam parodicamente transfigurados em chefes e subchefes encarregados de suscitar e administrar o conflito capital *versus* trabalho (SILVEIRA, 2007, p. 103).

Silveira conclui sua análise alegórica de *A caverna* no subcapítulo "Falsamente admirável mundo novo", em franca comparação do espaço do romance de Saramago com a distopia de Aldous Huxley. O crítico inicia sua leitura por meio de uma interpelação sobre qual seria esse "mundo novo" apresentado pelo autor português. A partir daí, ele elenca uma série de respostas:

O admirável mundo novo da produção em série das máquinas e robôs que substituem o homem (...) mundo de técnicas capazes de substituir a Natureza, ao simularem clima, temperatura, e fertilidade do solo, tornando, assim, obsoletos e despreciados os processos sagrados e imemoriais da agricultura (...) mundo novo regido pelas leis da oferta e da procura de um mercado cujas necessidades de produção e consumo são artificialmente criadas pela propaganda do *marketing* (...) mundo novo que agudiza o marxista conflito entre o Capital e o Trabalho, ao erguer-se sobre uma hierárquica pirâmide social que mais acentua a exclusão e divide claramente as classes e categorias (SILVEIRA, 2007, p. 119-120).

Ao longo de sua reflexão, Silveira ilustra cada tópico com passagens do romance que reforçam seu ponto de vista e retratam o Centro como uma empreitada imperialista de "globalização da desumanidade" (SILVEIRA, 2007, p. 121). Outro momento significativo desse estudo é a leitura heideggeriana que Silveira realiza das relações sociais e da construção do sujeito, que expande a visão segundo a qual, além de o Centro representar o espaço das ilusões e simulacros, projeta esses aspectos nos indivíduos que o habitam. O crítico conclui que Saramago pode ter vislumbrado "o *ser* da inautenticidade heideggeriana inscrito e propagandeado no rótulo da pós-modernidade. Afinal, a dita pós-modernidade caracteriza-se por uma cultura e indústria do simulacro e da imitação, do *parecer ser*" (SILVEIRA, 2007, p. 123).

Um dos destaques da fortuna crítica dedicada ao romance de 2000 é o estudo publicado em livro por Sandra Ferreira, *Da estátua à pedra - percursos figurativos de José Saramago* (2014), direcionado à análise de *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*. A pesquisadora apresenta uma novidade aos estudos por aproximar o romance de 1986 (*A jangada de pedra*) dos romances da dita "trilogia" da "fase pedra", os quais, segundo ela, "encontram-se ligados pelo fio alegórico da consternação diante da vertigem gerada pelo muito que nos falta cumprir para que nossa humanidade se efetive" (FERREIRA, 2014, p. 15). Logo na primeira linha do capítulo dedicado à análise de *A caverna*, intitulado "Vontade de Verdade", a autora explicita a crítica que o romance guarda à homogeneidade imposta pelo consumo capitalista. Ferreira discorre com fôlego sobre diversas linhas de análise do romance, como a construção das relações do eu com o outro, a busca de sentido de Cipriano Algor e a crise de seu ofício. Por ora, interessa-nos a leitura empreendida do Centro Comercial.

A pesquisadora alude para o aspecto controlador do Centro no que diz respeito às liberdades individuais, argumentando que ele trabalha com o objetivo de tolher a curiosidade e a vontade de saber, de modo a forjar uma vivência que se rebela contra a existência humana autêntica para substituí-la pelo que é produzido pelo Centro, isto é, através do artifício humano (FERREIRA, 2014, p. 186-187). Segundo seu ponto de vista, o propósito supremo do complexo é fazer com que seus habitantes consumam desenfreadamente, o que leva a uma perda de parâmetros em que o ser humano passa a se "(con)fundir com essas coisas [objetos], atribuindo mais valor a elas do que à sua própria espécie" (FERREIRA, 2014, p. 187). A reificação do ser humano é, sem dúvida, um aspecto central do romance e recebe atenção especial da autora, que realiza também uma interessante observação dos *slogans* do Centro e do *ethos* que eles revelam, à luz de Terry Eagleton e Hannah Arendt.

No subcapítulo "Uma caverna pós-moderna", Ferreira reflete sobre os simulacros presentes no complexo comercial, convocando as cenas em que Saramago os enumera caoticamente, e revela a presença, no romance, de elementos da tradição literária e do universo saramaguiano, como a jangada de pedra e o convento de Mafra (FERREIRA, 2014, p. 195). Para a autora, a intenção do Centro é ser uma "ilha da fantasia", como um lugar utópico, contudo, a utopia torna-se distopia devido ao encarceramento da vida que o complexo proporciona. A pesquisadora conclui que o Centro é "a mais desmedida caverna de Platão, porque projeta deliberadamente sombras para seres que anseiam por elas e confortavelmente se deixam aprisionar" (FERREIRA, 2014, p. 196). Tal como Miguel Koleff assinalara, a fantasmagoria ilude os habitantes do complexo através das imagens, sem necessidade de coerção física. Diferentemente dos da caverna de Platão, os prisioneiros do Centro não

necessitam de correntes. Ferreira conclui que o Centro representa um "dramático empobrecimento do ser" e sugere que falta à sociedade humana significação, como se a bússola do sentido tivesse sido perdida (FERREIRA, 2014, p. 196).

Ao analisarmos o arremate da reflexão proposta pela autora, é evidente que os habitantes do Centro estão imersos em uma cegueira que lhes aliena para compactuar com e cultivar o complexo – tal como os prisioneiros da caverna de Platão. Em um local marcado por características terríveis e em que o sentido da existência parece cada vez mais inacessível diante da desordem da experiência humana, os indivíduos nem sequer buscam a significação, mas somente aquilo que o consumo pode oferecer. A exceção a essa regra é o protagonista Cipriano Algor, que, ao se ver confrontado pelas perdas sucessivas em sua vida, torna-se um sujeito à procura de um novo sentido.

1.4 Cipriano Algor: (re)aprendizagem e resistência

O protagonista de *A caverna*, oleiro habitante de uma aldeia algures e que parece evocar as figuras dos camponeses alentejanos de *Levantado do chão* [1980], integra o conjunto de personagens saramaguianas situadas à margem das estruturas privilegiadas de poder e que ganham luz e voz nas narrativas do autor português. No romance, Cipriano Algor enfrenta conflitos à certa altura da vida que o levam a um questionamento difícil, mas tão comum na sociedade capitalista: qual a minha utilidade dentro dessa engrenagem? Para essa visão hegemônica, o valor do sujeito é diretamente proporcional ao que ele pode produzir e consumir. Portanto, para a personagem que é alijada de seu ofício e de sua morada – ambos herdados da tradição familiar – a sobrevivência vai além de se reinventar perante o mercado, mas está relacionada a buscar os valores – e até mesmo o amor – que dão sentido a sua vida. Tal como o tema da crítica ao neoliberalismo e à pós-modernidade, a trajetória do protagonista de *A caverna* também é objeto recorrente dos estudiosos que se debruçam sobre o romance finissecular de Saramago.

A crítica Raquel de Sousa Ribeiro, em artigo intitulado "A identidade n'*A caverna*: crise e reconstrução" (2012), examina a crise de identidade do artesão buscando quais as bases que fundaram a subjetividade de Cipriano e sua tentativa de reconstrução no novo mundo em que ele está inserido. Ribeiro inicia destacando a trajetória familiar dos Algor na fabricação dos utensílios de barro, vivência essa que proporcionou ao protagonista uma identidade de artesão, isto é, "uma identidade marcada pelo desenvolvimento harmonioso dos diferentes elementos que compõem a sua personalidade" (RIBEIRO, 2012, p. 66). Para isso, ela recupera as etapas

do trabalho artesanal através de Ernest Fischer, que envolvem a idealização do objeto, a fabricação e a comercialização, para reiterar como esses processos envolvem o oleiro por completo. Em oposição a isso está a era industrial, marcada pela produção em série e pela especialização do trabalhador em uma determinada etapa da produção. Essa nova concepção do trabalho culmina no surgimento de um desequilíbrio e, para elucidar a questão, Ribeiro recorre ao estudo de Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* [1992]. Segundo Hall, o processo no qual projetamos nossas identidades culturais tornou-se variável e problemático e disso decorre "o sujeito pós-moderno", cuja identidade aproxima-se mais de uma "celebração móvel" do que de um estado fixo (HALL apud RIBEIRO, 2012, p. 67). Nesses deslocamentos de identidade do mundo contemporâneo é onde se encontra Cipriano Algor, enfrentando a crise de seu ofício e tentando se reinventar através da criação de estatuetas de barro.

Ribeiro se vale do mito judaico-cristão da criação para ler a reconstrução da identidade de Cipriano Algor, analisando cuidadosamente o processo de fabricação dos bonecos de barro – a alternativa encontrada pelo oleiro para tentar se manter como fornecedor de bens de consumo para o Centro. A autora afirma que a relação do criador bíblico com suas criaturas é marcada pela semelhança e pela diferença, e para isso ela recupera a cena em que a personagem modela uma estatueta de homem, representando a si mesmo, e outra à imagem de Isaura, sua amada. No texto saramaguiano, além da referência explícita entre o barro do oleiro e daquele que Deus utilizou, segundo o mito, para criar o ser humano, há também a alusão ao sopro divino que confere vida às criaturas. Entretanto, Cipriano, tal como Deus, enfrenta conflitos em relação aos duplos que cria, por isso parte para o desenvolvimento de modelos distanciados de si e que representem segmentos da sociedade, como a enfermeira, o palhaço, o esquimó etc. Para Ribeiro, a partir dessa mudança de foco na criação, instaura-se um paradoxo, pois Cipriano deve alterar o seu ritmo de produção artesanal a uma escala industrial devido à encomenda do Centro: "ao dever sua vida, sua sobrevivência e independência à criatura que deverá agradar ao consumidor, Cipriano passa de criador a criatura em relação à sua criação" (RIBEIRO, 2012, p. 74). Na visão da pesquisadora, ao manter-se preso ao envolvimento emocional com os elementos naturais (barro, água, fogo), o protagonista não corresponde à identidade esperada pelo Centro, pautada no mundo de plástico e da produção desenfreada. Por fim, Ribeiro estabelece uma comparação entre a sociedade do espetáculo analisada por Guy Debord e o complexo comercial, onde até a gruta símile da Caverna de Platão se tornará objeto de exposição e lucro.

De modo semelhante ao de Ribeiro, Ferreira, em seu livro já citado *Da estátua à pedra* (2014), dedica-se a examinar como a instabilidade em relação ao ofício reflete a identidade

peçoal de Cipriano Algor. Segundo ela, os valores que orientam a busca do Centro pelo lucro submetem os empregados à constante insegurança diante de seu trabalho: "tal mecanismo é fruto de um modo de produção caracterizado pela precariedade. Essa precariedade coloca a vida dos Algores de cabeça para baixo, já que é convertida em princípio de organização que ditará o estilo de vida dessa família" (FERREIRA, 2014, p. 181-182). Disso decorre a "instabilidade crônica" do protagonista, que não consegue estabelecer o relacionamento com Isaura e aceita se mudar para o Centro. Ferreira argumenta que Cipriano e os mais fracos são submetidos às normas ditadas pelo mercado, estas que favorecem a produção industrial e aniquilam os modos de produção artesanal (FERREIRA, 2014, p. 182). Por isso, não são raras no romance cenas em que o oleiro se questiona sobre a própria utilidade, comparando-se até mesmo com uma espécie em extinção.

Considerando as teorias de Pierre Bourdieu sobre as condições de dominação do mercado, a pesquisadora conclui que Cipriano Algor, assim como os subjugados nessa conjuntura, é levado a responsabilizar a si mesmo, e não a ordem social e o fracasso econômico, pela queda no interesse pelos produtos que fabrica (FERREIRA, 2014, p. 183). O indivíduo crê no seu desajuste perante o sistema, sem perceber que este é o problema, pois é moldado de maneira a fazer com que o sujeito acredite ser o responsável por seu insucesso. Ferreira sublinha como os diversos conflitos profissionais e identitários que desestabilizam Cipriano Algor o conduzirão ao isolamento, à fragilidade e ao desenraizamento (após a mudança para o Centro). A autora conclui que a reviravolta para a personagem se dará após adentrar a "caverna de Platão", no complexo comercial, onde ele compreenderá a condição dos nossos dias e culminará na reunião com a própria família e com Isaura para lutarem coletivamente por algo que não seja a submissão ao mundo das aparências (FERREIRA, 2014, p. 184).

No percurso de investigação acerca da construção da personagem Cipriano Algor, Cleidna de Lima empenhou uma análise sociológica sobre os saberes socioculturais intrínsecos à arte e à formação humana para examinar como esses se constituem e são transmitidos no romance de Saramago. No artigo intitulado "Arte literária e saberes sociais pelas tramas de *A Caverna*" (2018), ela apresenta a definição de "saber social", de acordo com Grzybowski, como "o conjunto de conhecimentos, e habilidades, valores e atitudes que são produzidos pelas classes, em uma situação histórica dada de relações" (GRZYBOWSKI apud LIMA, 2018, p. 2). Lima afirma que esse saber é o bem maior do sujeito na sua conquista dos espaços sociais (LIMA, 2018, p. 2). Ela afirma que o saber social do indivíduo está intimamente ligado ao seu "saber fazer da experiência laboral", como uma rede entre o mundo da vivência coletiva e o do ofício. A pesquisadora acompanha como a degradação do ofício de Cipriano influencia sua

identidade: "*A Caverna* retrata o drama humano diante da modernização, das transformações sociais, contrapondo-se à persistência humana, um homem que se vê, repentinamente, à margem do mundo do trabalho, e que, com o descarte do seu *saber fazer*, tem suas referências identitárias abaladas" (LIMA, p. 2018, p. 4). Porém, Lima argumenta que Cipriano adota táticas de resistência através da postura reflexiva e do questionamento crítico sobre as transformações de seu tempo. Ela mostra como para a personagem o trabalho não era algo separado da realidade de vida cotidiana e que ser privado de fazê-lo, tendo até que destruir as peças de barro que produziu, constitui uma violência simbólica contra o seu capital cultural. Lima sugere que o abandono do ofício, para o oleiro, seria uma abdicação do seu modo e ritmo de vida, dos saberes e técnicas construídos ao longo da trajetória familiar e do contato com a natureza (LIMA, 2018, p. 9).

Explorando as relações entre romances e personagens saramaguianas, Miguel Koleff (2019)¹⁵ aproxima Cipriano Algor de João Mau-Tempo, de *Levantado do chão*, por identificar uma continuidade e um espelhamento surgidos da experiência de humilhação e destrato que marcam a trajetória dessas personagens. O pesquisador afirma que, em ambos os romances, o componente da crítica ao capitalismo é central, mas enquanto o livro de 1980 opõe-se ao capitalismo territorial e latifundiário, o mais recente atinge um espectro global e hipercultural. Dentre as semelhanças que Cipriano e João guardam, Koleff destaca as seguintes:

son trabajadores rústicos que viven en familia y que tienen lazos generacionales de larga procedencia; viven lejos de los centros urbanos que manejan el poder, frente al cual se sienten minúsculos; tienen escasa formación escolar pero – aun así – instituyen el disciplinado; dicen lo que piensan, son íntegros y de convicciones firmes, respetados por los demás. En las páginas finales rozan la misma franja etaria y ven cercana la descendencia a través de los nietos (KOLEFF, 2019, p. 118).

Mesmo em tempos históricos e com coordenadas ideológicas diferentes, essas personagens se espelham e se reescrevem porque conservam a mesma postura e o imperativo ético de sobreviver diante dos ataques que sofrem.

Entretanto, mantendo-se à luz da metáfora das fases estátua e pedra, o pesquisador identifica uma diferença em relação ao desfecho das narrativas que reflete, a seu ver, uma mudança no pensamento de Saramago ao longo do tempo. Koleff afirma que o feito heroico da tomada das fazendas no fim de *Levantado do chão* é uma espécie de sopro de esperança, uma piscadela sobre a possibilidade de uma luz no final da estrada. Já o desfecho de *A caverna* –

¹⁵ KOLEFF, Miguel Alberto. "De Juan Maltiempo a Cipriano Algor. Tres o cuatro pinceladas sobre los personajes samaraguianos" in *Revista de Estudios Saramaguianos* – n. 9, janeiro, p. 117-125, 2019.

quando os personagens partem em uma nova jornada, mas descobrem sobre o cartaz de anúncio da caverna do Centro – transmite uma ideia de incerteza, pois é evidente que o inimigo não deixou de ganhar (KOLEFF, 2019, p. 124). O pesquisador afirma que o desafio de Cipriano Algor é mais complexo na medida em que seu inimigo está oculto: "Es que ha cambiado la imagen de poder, de territorio, de dominación; se ha globalizado el pensamiento y se ha difuminado la percepción de las coordenadas ideológicas" (KOLEFF, 2019, p. 124). Saramago perceberia o aspecto "borrado" que as estruturas de poder assumem no fim do século, quando não é mais possível determinar uma única figura como o vilão, mas um sistema todo que engendra os ataques sofridos por Cipriano Algor.

De modo semelhante a Koleff, Gislene Coelho (2021) liga a figura do oleiro a um personagem célebre da literatura portuguesa: o Velho do Restelo, de *Os Lusíadas*. Ambas as personagens funcionariam como alter-egos dos autores e se destacariam pela habilidade em articular palavra e pensamento e filosofar a partir do saber olhar, ouvir e falar (COELHO, 2021, p. 158). Como em uma contranarrativa portuguesa, a voz de Cipriano Algor fala a partir de um Portugal esquecido, distante do passado glorioso, e ligado ao mundo das tradições populares. Para Coelho, o discurso do Velho do Restelo argumenta a favor dos que ficaram à margem da empreitada imperialista: "Ele é a voz da tradição que condena as viagens expansionistas e, de certa forma, tenta despertar a atenção do povo lusitano para seu próprio território de fala, apagado pelo sedutor discurso do viajante e pelo ímpeto aventureiro e grandioso" (COELHO, 2021, p. 158). Ambas as personagens guardam um saber provindo do que eles viram e viveram; uma sabedoria construída através da experiência. Coelho afirma que Cipriano e o Velho nos convidam a realizar uma viagem às avessas, para além do Portugal do espetáculo, trazendo à tona as subjetividades marginalizadas e apagadas de suas épocas. A pesquisadora conclui que a força dessas personagens está em trazer o potencial crítico de "desestabilizar e confrontar uma suposta ordem social" (COELHO, 2021, p. 159).

As referências ao velho do Restelo e à noção de contracanto histórico remetem-nos ao ensaio "Formas da negação na ficção histórica de Saramago" (2022), de Leyla Perrone-Moisés, no qual a investigadora traça um panorama da obra do autor, passando por aspectos estéticos e formais de sua ficção, assim como pelos fundamentos críticos e éticos que a sustentam. A autora elege como ponto central de análise a maneira como cada romance enuncia um "não" às incongruências históricas e às estruturas de poder dominante, como, por exemplo, o "não" de *Memorial do convento* à "opressão monárquica e religiosa" e o "não" de *A jangada de pedra* à Comunidade Europeia (PERRONE-MOISÉS, 2022, p. 67). Essa negação identificada pela autora opõe-se à *aceitação* de uma situação do mundo desumana, sendo, por isso, possível

encontrar nos romances de Saramago personagens que transfiguram esse "não". Valendo-se dessa leitura, Raimundo Silva, o protagonista de *História do Cerco de Lisboa* [1989] que acrescenta a palavra "não" ao relato histórico que está editando, é o exemplo paradigmático dessas figuras que encarnam o poder de resistência.

Se tomarmos o ensaio de Perrone-Moisés como referência crítica, seremos levados a considerar, em *A caverna*, Cipriano Algor como a encarnação dessa mesma recusa. Ele é a figura que desde o princípio demonstra sua aversão ao Centro e aos valores que ele perpetua. No anteriormente referido artigo de Irene Kufner (2007), a pesquisadora compara a situação do protagonista à parábola de Davi e Golias, segundo a qual o pequeno ataca o gigante com as armas que possui. Kufner considera que, para o oleiro, as armas são a rebeldia, o amor pelo trabalho e a memória da liberdade para não ser absorvido pelo Centro. O protagonista transmite esses valores para sua família, que o segue na sua renúncia e na busca por um lugar além, indefinido. Kufner compara o movimento do grupo à metáfora da utopia de Eduardo Galeano: "Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar" (GALEANO apud KUFNER, 2007, p. 36). Algumas leituras realizadas sobre o desfecho do romance aludem para essa visão utópica, inclusive. A própria origem etimológica do termo "ou" (negação) e "tópos" (lugar) espelha a partida da família Algor para um lugar-nenhum, uma partida para o desconhecido.

A utopia é também abordada por Ana Paula Arnaut, em seu artigo "José Saramago: da realidade à utopia - O Homem como lugar onde" (2014), a partir de um panorama da origem do conceito, que, apesar de não ser nomeado como tal, nasce com Platão, em sua idealizada *República*. De acordo com a autora, a utopia em Saramago deixa de ser a ideia de um não-lugar, e passa a residir no próprio ser humano:

A redefinição utópica saramaguiana, ou o que entendemos como tal, implica, pois, uma busca que se traduz num processo de (re)aprendizagem que começa e acaba no próprio ser humano. Para tal, há que acreditar na capacidade e no poder do Homem para lutar contra várias espécies de adversidades, de obstáculos e de violências (ARNAUT, 2014, p. 42).

Arnaud argumenta que o processo de (re)aprendizagem das personagens passa pela sobrevivência em universos agônicos e caóticos, como no *Ensaio sobre a cegueira*, que não deixa de espelhar também a trajetória de lucidez de Cipriano Algor. A pesquisadora examina o desfecho de *A caverna*, não como uma fuga em direção à utopia tradicional, mas como um rumo ao indeterminado, como em um espaço "lá fora (...) onde o homem pode ser livre e perfeitamente imperfeito" (ARNAUT, 2014, p. 46).

Na trajetória da fortuna crítica do romance, o artigo de David Frier, intitulado "Viagem para as Ilhas do Sul: uma leitura de *A caverna* de José Saramago" (2002), foi um dos primeiros

exames de fôlego sobre a narrativa. O pesquisador lança a importante hipótese de que a gruta encontrada no subsolo do Centro havia sido forjada, recuperando um episódio da etapa inicial do romance, no qual Cipriano flagra fumaça saindo pelas chaminés do complexo: "Estariam a fazer experiências, a queimar coisas" (SARAMAGO apud FRIER, 2002, p. 43). Frier afirma que, até certo ponto, o desfecho do romance confirma a suspeita inicial, pois as personagens descobrem que a caverna do Centro fora lançada como uma atração. Em sua conclusão, o pesquisador reflete, à luz de uma fala de Cipriano Algor, sobre a perversidade das criações do ser humano na pós-modernidade:

Pretende-se no Centro que toda a realidade humana esteja disponível dentro dessa fortaleza do comércio moderno, mas a verdade irônica do romance é que a Caverna de Platão que se constrói debaixo da terra é a realidade mais autêntica possuída pelo Centro (...) é esta caverna que revela que a realidade existe bem longe, fora do Centro, fora das terras controladas pelo Centro (FRIER, 2002, p. 52).

Ele aproxima, então, o desfecho das personagens – agora conscientes – de *A caverna* da viagem contínua dos protagonistas de *O Conto da ilha desconhecida* [1997], também de Saramago, que estão em busca da praia verdadeira que vale a pena visitar. Segundo Frier, esse lugar é precisamente dentro de si e da relação mútua entre o grupo, como nas "ilhas do sul", de Fernando Pessoa (FRIER, 2002, p. 52-53).

A leitura de Ferreira (2014) sobre o desfecho do romance considera a partida das personagens para um destino outro, longe do Centro e onde Cipriano Algor poderá se reinventar, como esperançosa:

o desfecho do romance, em que as personagens se subtraem a uma condição sufocante, pode sugerir que o narrador não compartilha de visões cabalmente trágicas acerca do mundo liberal capitalista, pelo menos não enquanto houver seres movidos por uma postura reativa aos excessos nele existentes (FERREIRA, 2014, p. 192).

Contudo, quando eles descobrem o anúncio da atração¹⁶, Ferreira afirma que a confiança se obscurece, pois é notável que nem mesmo o "achado" da caverna contribui para conscientizar a maioria dos seres humanos sobre o problema da alienação. Desse modo, a caverna perde a sua dimensão ética e política para se converter em espetáculo (FERREIRA, 2014, p. 192-193). Apesar da aparente vitória do inimigo, Ferreira crê que *A caverna* vai na contramão da crítica pós-modernista por insistir na crença de que há outros componentes de resistência contra os males do neoliberalismo (FERREIRA, 2014, p. 199).

¹⁶ "BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA" (SARAMAGO, 2017a, p. 359).

Segundo o ponto de vista de Frier, na pós-modernidade, o modelo mental se torna a grande prisão do potencial humano. Enquanto nas velhas ditaduras o consenso era algo forçado, agora ele é comprado e vendido. O pesquisador formula a seguinte questão: como será possível escapar dessa prisão? Para ele, a resposta não é fácil. Saramago sinaliza a necessidade de sair da cegueira para ver além das paredes da caverna: "It is not for Saramago, then, to dictate where the exit from the Cave might be found, but merely to indicate the pressing urgency of finding that exit" (FRIER, 2014, p. 127). O exame de Koleff (2019) sobre o desfecho do romance, no artigo em que compara Cipriano a João Mau-Tempo, identifica-se com Frier, na medida em que o primeiro declara que Saramago não propõe soluções mágicas, mas alerta sobre as condições necessárias para fazer frente a um mundo cada vez mais adverso e menos humano. Essas soluções se condensam exclusivamente na resistência, na capacidade de dizer não à injustiça e à desigualdade (KOLEFF, 2019, p. 124). Logo, Saramago não deve ditar onde encontrar a saída da caverna, mas indicar a urgência em encontrá-la. O fator da urgência é uma possível explicação para o sentimento de Saramago, evocado no início deste capítulo, para o desassossego em relação à publicação do romance: é como se *A caverna* precisasse compor sua *Imago Mundi* – um outro alerta para a cegueira intrínseca do ser humano – antes do fim do milênio.

2. SARAMAGO E A TRANSMISSÃO DE EXPERIÊNCIAS EM *A CAVERNA*: UMA LEITURA BENJAMINIANA

Mas se a sabedoria antiga ainda serve para alguma coisa, se ainda pode ser de alguma utilidade para as ignorâncias modernas, recordemos com ela, discretamente, para que não se riam de nós, que enquanto houver vida, haverá esperança.

José Saramago in *A caverna*

2.1 As pequenas comunidades: um procedimento saramaguiano

Ler atentamente o conjunto da obra de um determinado escritor proporciona a oportunidade de reconhecer procedimentos recorrentes presentes em suas narrativas. Por vezes de maneira sutil, autores utilizam determinados recursos para transfigurar literariamente ideais éticos. A problematização das relações entre o indivíduo e as esferas de poder é comum nas narrativas de José Saramago desde a sua dita primeira fase, que ele caracteriza como composta por obras de “ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra” (SARAMAGO, 2013, p. 33). Dessa forma, ele lança luz sobre as ações das instituições e das formas de governo no passado histórico, como a Igreja e a Monarquia, para pensar, ao mesmo tempo, o outrora e o seu agora. Após a mudança operada na obra saramaguiana a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, tornou-se mais patente um procedimento adotado em suas narrativas.

O procedimento central para este capítulo nota-se a partir da existência de uma ligação fundamental entre o conjunto de personagens formado por Baltasar, Blimunda e o padre Bartolomeu, e aquele que reúne Pedro Orce, Maria Guavaira, Joaquim Sassa e Roque Lozano. Essa ligação se repete entre o núcleo familiar de Cipriano Algor, Marta e Marçal, e o conjunto constituído pela mulher do médico, o médico e o velho da venda preta etc. A lista pode se estender, mas essa breve enumeração é capaz de destacar um traço comum existente em *Memorial do Convento*, *A jangada de pedra*, *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna*. Em todas essas histórias, há um fio invisível que tece uma união entre as personagens, como na máxima sapiencial a que Saramago sempre recorre – “o que tem de ser, diz o ditado, tem muita força” (SARAMAGO, 2017a, p. 22) –, e culmina na formação de um pequeno grupo, que, nas narrativas, serão comunidades¹⁷ com características particulares e opostas ao *status quo*.

¹⁷ Vem a propósito destacar como a ideia de examinar esse procedimento e a concepção deste capítulo se deram durante a disciplina "Comunidades Interpretativas na Ficção Portuguesa Moderna e Contemporânea", ministrada pela Profa. Dra. Lílian Jacoto, no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/FFLCH/USP, a quem sou grata.

Atenta a essas alianças, Odete Jubilado (2011)¹⁸ destaca nas obras de Saramago e de Maria Gabriela Llansol um tom de “Encontro inesperado do diverso” – retomando o subtítulo de uma obra de Llansol –, que se deve à presença de “comunidades inclusivas, onde a voz do outro (o povo; o pobre; o rebelde; o anônimo; o oprimido; o *sem voz*) é ouvida na sua singularidade e multiplicidade, gerando versões alternativas da História” (JUBILADO, 2011, p. 84). O dito encontro que ocorre entre indivíduos, a princípio, tão distintos proporciona uma interação entre eles que lhes agrega valores e os modifica enquanto sujeitos. Um exemplo paradigmático dessa transformação é a comunidade formada em *Ensaio sobre a cegueira*. Ali, personagens desconhecidas entre si e de diferentes origens passam a conviver na mesma camarata de um ex-manicômio, então convertido num lastimável presídio, permanecendo, ao longo do romance, sob a organização da “mulher do médico”.

No *Ensaio*, essa personagem orienta o grupo diante de dois caminhos distintos e igualmente presentes na narrativa: do comportamento egoísta e autoritário para a reconstrução de um modo de vida solidário e “fora do mundo das ideias e realidades comuns” (SARAMAGO, 1995, p. 172). As ações da personagem-guia são dotadas de um tom pedagógico necessário para fundar o *ethos* de sua comunidade:

No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a ação pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a *dizer-nos*, Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares (SARAMAGO, 1995, p. 119, grifo nosso).

As regras de (sobre)vivência transmitidas pela personagem são essenciais para a união e permanência do grupo diante dos horrores desencadeados após a epidemia de cegueira. Em seus relatos sobre a escrita do romance, Saramago revela que não pretendia mantê-la enxergando, mas ao imaginar o seu primeiro ato de doação incondicional – quando a personagem finge estar cega para acompanhar o marido na quarentena –, ele teria se dado conta de que “a mulher não podia cegar, porque havia sido capaz de compaixão, de amor, de respeito, de manter um sentido de profunda dignidade na sua relação com os outros” (SARAMAGO, 2013, p. 44). A personagem central da comunidade que compõe o núcleo do *Ensaio* assume o papel de representar e perpetuar dentro do romance esses valores fundamentais para o autor.

¹⁸ JUBILADO, Odete. “A comunidade dos sem voz ou a (re)escrita da História em Saramago e Llansol” in Pensardiverso - Universidade da Madeira, p. 83 -100, 2011.

No artigo referido, Jubilado salienta que as narrativas das comunidades saramaguianas não somente contam de outra maneira, como pressupõem ler de outra maneira. Para isso, ela resgata uma passagem referente ao grupo que nos interessa mais especificamente, formado pelos personagens do romance *A caverna*. Cipriano Algor e Marta são pai e filha, ambos oleiros por tradição e afeição, e moradores de uma aldeia distante do centro urbano. Em certa passagem, eles desenvolvem a seguinte reflexão em torno da metáfora do rio:

“ler doutra maneira” até porque “(...) cada um inventa a sua, a que lhe for própria (...)”. Talvez porque seja preciso “(...) ir mais além da leitura (...)”, isto é, “(...) chegar à outra margem, a outra margem é que importa, (...) A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas (...)” (SARAMAGO apud JUBILADO, 2011, p. 87).

A autora interpreta o trecho como uma analogia entre o ato de ler e o ato de atravessar um rio. Realidades imediatas precisam ser transpostas para poder chegar à pluralidade da(s) outra(s) margem(ns). Ela conclui que “ler de outro modo pressupõe então ‘dizer de outro modo’, pautando-se pela exigência da alteridade” (JUBILADO, 2011, p. 88). Assim sendo, retratar comunidades heterogêneas e que através de seus encontros com o outro transformam-se e crescem é fundamental na transfiguração literária dos valores propostos por Saramago.

Junto ao fio que une as personagens das comunidades, é tecida também uma rede de transmissão de saberes, tal como nas verdadeiras narrativas pensadas por Walter Benjamin em “O narrador” [1936]¹⁹, ensaio este que traz à luz a ideia de que os antigos narradores eram indivíduos dotados da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 13). Segundo a análise de Jeanne Marie Gagnebin, em seu prefácio²⁰ para as obras escolhidas do filósofo, essa reflexão acerca da experiência (*Erfahrung*) atravessa a obra benjaminiana. A seu ver, a tese central de Benjamin revela:

o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário; [Benjamin] esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento social (GAGNEBIN, 2012, p. 9).

O filósofo alemão levanta essas questões entre as décadas de 1920 e 1930, um período crucial para a História Moderna, marcado pelos horrores da Primeira Guerra Mundial e pela ascensão

¹⁹ BENJAMIN, Walter. "O narrador" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; pref. de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, p. 213-240, 2012.

²⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Walter Benjamin ou a História aberta" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; pref. de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, p. 7-19, 2012.

de regimes totalitários. À época, Benjamin deflagrara a crise da arte de contar, em razão das “condições” para sua realização, assim como para a transmissão de experiência, estarem cada vez mais raras na sociedade capitalista moderna. Apesar do agravamento dessa situação ao longo do século XX, em um contexto em que as informações e imagens dominam os espaços humanos, a referida reflexão de Benjamin sobre a necessidade de uma *reconstrução* para garantir elos comuns na sociedade pode encontrar suas condições de realização na literatura. Em *A caverna*, acompanhamos a história de uma família que enfrenta os ataques do mercado neoliberal ao seu trabalho, mas que resiste ao esfacelamento de seu modo de vida através da perpetuação de valores comunitários. Analisaremos aqui como essa comunidade se constrói no romance através dos olhos do sábio narrador saramaguiano e, para tal análise, acompanharemos as três principais condições propostas por Walter Benjamin, segundo o exame de Gagnebin, para a transmissão de experiências.

2.2 A transmissão de experiências em *A caverna*

Segundo Gagnebin, a primeira disposição benjaminiana afirma que a experiência transmitida pelo relato narrado “deve ser comum ao narrador e ao ouvinte. Pressupõe-se, portanto, uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu” (GAGNEBIN, 2012, p. 10). Assim como a origem etimológica latina do termo “comunidade” implica a existência de pontos em comum entre os seres pertencentes àquele grupo, a condição assinalada por Benjamin reitera a necessidade da existência dessa unidade em um mesmo contexto de vivência. Em *A caverna*, a comunidade de personagens está ligada primeiramente pelos laços familiares: o pai Cipriano, a filha Marta, e o genro Marçal. No começo do romance, antes do golpe que abalará suas relações, pai e filha trabalham juntos na olaria, situada no mesmo terreno da morada, numa aldeia distante. O ofício é a matriz da experiência que eles compartilham, como herança familiar transmitida através das gerações da família Algor. Nas cenas em que a habitação é descrita, a importância das raízes familiares fica evidente através de um elemento singular:

A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calcadoiro, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome, decidiu, num dia remoto de que não ficou registro nem memória, *plantar a amoreira* (SARAMAGO, 2017a, p. 31, grifos nossos).

A conjunção do espaço natural com a morada é um terno elemento que liga os Algores – que legam aos filhos até o primeiro nome – à natureza, especialmente pela imagem da árvore

fundante, essa cultivada e perpetuada ao longo do tempo, e empregada como um refúgio para os personagens na história.

Apesar do elo familiar e da proximidade entre Cipriano e Marta, uma mudança está à espreita: o genro Marçal, guarda do centro comercial, espera por sua iminente promoção a guarda-residente para, enfim, concretizar seus planos de ser habitante do Centro. A tensão entre eles reside no fato de Cipriano não aceitar se mudar juntamente com o casal: “Deves acompanhar o teu marido, amanhã terás filhos, três gerações a comer barro é mais do que suficiente, E o pai está de acordo em ir conosco para o Centro, deixar a olaria, perguntou Marta, Deixar isto, nunca, está fora de questão” (SARAMAGO, 2017a, p. 33). Ao longo do romance, resistir à mudança é um dos movimentos que o protagonista, no alto de seus 64 anos de idade, tem de fazer contra os ataques que sofre. Para ele, deixar a aldeia é como ser arrancado de suas raízes, principalmente no momento de instabilidade no qual ele se encontra: o artesão, especializado na produção de louças, sofreu a recusa de seu único comprador, o Centro comercial, devido ao crescente desinteresse dos consumidores locais pelos produtos de barro, dando preferência às mercadorias de plástico.

Ainda acerca da primeira condição para a transmissão de experiência assinalada por Walter Benjamin, a seguinte ponderação de Gagnebin nos remete diretamente à posição de Cipriano no romance:

a distância entre os grupos humanos, particularmente entre as gerações, transformou-se hoje em abismo porque as condições de vida mudam em um ritmo demasiado rápido para a capacidade humana de assimilação. Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil (GAGNEBIN, 2012, p. 10).

A lógica da utilidade subjaz toda a narrativa d'*A caverna*, tanto em relação aos objetos de consumo como, por extensão, ao próprio ser humano. Em consequência do ataque do Centro ao trabalho e ao modo de vida das personagens, a comunidade se encontra ameaçada e coagida a aceitar as condições degradantes impostas pelo centro comercial para tentar se manter como sua fornecedora. A nova proposta de Cipriano e Marta será passar a fornecer, em vez de louças, pequenas estatuetas de barro – figuras de algum modo ainda ligadas à sua tradição de trabalho e à arte. Para realizar uma pesquisa de interesse entre a clientela, o Centro encomenda 1.200 peças para a família. Sem alternativa, eles aceitam as condições impostas e enfrentam períodos de trabalho extenuantes.

Como efeito do ocorrido, o protagonista perpassa momentos de reflexão e resistência aos ataques que sofre, oscilando entre desistir e continuar. Em um diálogo entre Marta e Marçal, a mulher arrepende-se da empreitada e diz:

a toda hora me pergunto se terá valido a pena meter-nos a fabricar bonecos, se não será tudo isto pateticamente inútil, Neste momento, o mais importante para o teu pai é o trabalho que faz, não a utilidade que tenha, se lhe tirares o trabalho, qualquer trabalho, tirar-lhe-ás, de certa maneira, uma razão de viver (SARAMAGO, 2017a, p. 237).

Uma marca fundamental do romance são os diálogos entre o oleiro e a filha sobre questões da vida pessoal, do ofício, do passado da família e da realidade que os cerca. No início da narrativa, quando ainda havia alguma esperança sobre a situação da olaria, o protagonista enuncia e reitera: "Já te disse que nunca me hás-de ver a viver no Centro" (SARAMAGO, 2017a, p. 35). As fortes convicções de Cipriano estão em oposição ao que Marta e o genro Marçal esperam, e, apesar de estar em plena desvantagem, o oleiro resiste bravamente com os recursos que dispõe no momento. O protagonista faz parte da estirpe de personagens que encarnam o poder de resistência nos romances saramaguianos que enunciam um "não" aos poderes opressores, tal como analisado por Leyla Perrone-Moisés no ensaio "Formas da negação na ficção histórica de Saramago" (2022).

Cipriano é um especialista na arte com barro, porém, um episódio durante o embate com o Centro desvelará outra habilidade do oleiro. Quando o complexo anuncia que deixará de adquirir as louças dos Algores, é solicitada também a retirada de todo o estoque remanescente dos armazéns, sob o pretexto de falta de espaço. Após sofrer com a recusa, Cipriano ainda precisa lidar com o destino do excedente de seu trabalho. Em uma noite de insônia, a personagem é perturbada pelos pensamentos em torno do que fazer com a louça e, em especial, pela espera da resposta do chefe do departamento de compras a sua proposta de comercialização dos bonecos de barro. Aparentemente resignado, ele deseja não alimentar ilusões "acerca da natureza e do carácter de quem maneja a vara do mando, e que qualquer ordem vinda de quem estiver investido de uma autoridade acima do comum deverá ser considerada como se do mais irrefragável destino" (SARAMAGO, 2017a, p. 128). Então, ele passa a imaginar o diálogo com o chefe sobre o seu plano de retirada do armazém. Contudo, há uma questão que lhe preocupa: o equilíbrio entre o estado de espírito de criação e de destruição. Na sua hipótese, se o projeto dos bonecos fosse aceito, ele precisaria se desdobrar entre a fabricação dos novos produtos – um ritual que evoca a criação divina judaico-cristã (Cf. RIBEIRO, 2012) – e a eliminação das antigas louças – o produto do ofício tradicional familiar. Sobre o diálogo, Cipriano especula:

Senhor chefe de departamento, diria Cipriano Algor, estive a pensar no que me disse, de ter duas semanas para retirar as louças que estão a ocupar espaço no armazém, na altura não me lembrei, provavelmente por causa da emoção que senti ao perceber que havia *uma leve esperança* de continuar a ser fornecedor do Centro, mas depois pus-me a pensar, a pensar, e vi que não é fácil, que é até impossível, satisfazer ao mesmo tempo as duas obrigações (...) ocorreu-me, *por mero espírito previsor*, propor-lhe uma *alternativa* que seria deixar-me livre a *primeira semana para poder avançar no fabrico dos bonecos, retirar metade da louça na segunda semana*, voltar ao bonecos na terceira e rematar o transporte da louça na quarta (...) creio que neste caso particular se deveriam tomar em consideração *os fatores psicológicos*, toda a gente sabe que o estado de espírito do criador não é o mesmo que o do destruidor (SARAMAGO, 2017a, p. 127, grifos nossos).

Nesse discurso, Cipriano pretende expor sua situação de artesão para apelar à compreensão do Centro em razão dos "fatores psicológicos" envolvidos no trabalho. O leitor que, a certa altura do romance já compreende os ditames do complexo comercial pode, à primeira vista, julgar a personagem como *naïve* por acreditar que a alternativa proposta para estender seu prazo seria aceita. Inclusive Marçal já havia explicitado para o sogro o funcionamento interno do Centro: "E se permite que eu lhe fale com franqueza total, penso que não voltarão a comprar-lhe louça, para eles estas coisas são simples, ou o produto interessa, ou o produto não interessa, *o resto é indiferente*, para eles não há meio-termo" (SARAMAGO, 2017a, p. 68, grifos nossos). O "resto" – por extensão, os seres humanos – são indiferentes para o imperativo do lucro.

Oscilando entre a "leve esperança" e a disforia, Cipriano desperta de manhã, segundo o narrador, consciente do absurdo que o seu discurso planejado continha: "definitivamente ridículo à denunciadora luz do sol" (SARAMAGO, 2017a, p. 129). Em um romance que está em franco diálogo com a alegoria da caverna, de Platão, o papel da luz para dissipar as sombras deve sempre ser examinado com atenção. O amanhecer proporciona a Cipriano um longo devaneio sobre o sentido das coisas e das palavras do mundo. À maneira d'*O Pensador*, de Rodin, ele está sentado no banco de pedra das meditações – "apoiou os cotovelos nos joelhos, o queixo nas mãos juntas e abertas, não olhava a casa nem a olaria, nem os campos que se estendiam" (SARAMAGO, 2017a, p. 131) – enquanto observa, ou repara, nos fragmentos de barro cozido pelo chão e em uma formiga que erguia pela mandíbula um grão com o dobro do seu tamanho. A imagem do inseto minúsculo tentando carregar um fardo enorme parece antecipar, metaforicamente, a batalha contra um gigante que viria a seguir.

Após a reflexão matutina, Cipriano recebe a aguardada ligação do chefe do departamento de compras com o veredito sobre o projeto de fabricação dos bonecos. Esse diálogo entre as personagens é um dos mais significativos do romance, mas, por ora, interessa-

nos examinar a estratégia utilizada pelo oleiro dentro do jogo operado pelo Centro. O leitor conhece a primeira versão do discurso conjecturada pelo protagonista e, quando é chegado o momento da proposta, Cipriano arma uma armadilha retórica para envolver o chefe do departamento. A começar pela *captatio benevolentiae*, recurso utilizado para captar a empatia do interlocutor, o oleiro se rebaixa em diversos momentos para elevar a figura do chefe: "se me autoriza a pergunta e a interpretação" (SARAMAGO, 2017a, p. 133); "Não sei como lhe poderei agradecer" (SARAMAGO, 2017a, p. 133); "Na verdade, senhor, não sei por que gasta o seu precioso tempo a falar destes assuntos com um oleiro sem importância" (SARAMAGO, 2017a, p. 134) até a chegada da *petitio*:

Senhor, tenho mais uma questão a submeter ao seu critério (...) Que ideia, Como o nosso interesse, o nosso e o do Centro, está em despachar a encomenda o mais rapidamente possível, ajudaria muito se pudéssemos alternar, Alternar, Quero dizer, *uma semana para tirar de lá a louça, outra para trabalhar nas estatuetas*, e assim sucessivamente (SARAMAGO, 2017a, p. 134-135, grifos nossos).

Nota-se, portanto, que Cipriano apresenta, estrategicamente, uma proposta contrária à sua ideia inicial. A resposta que ele recebe, conforme suspeitava, é a seguinte: "Disse uma semana louça, outra estatuetas, Sim senhor, Façamo-lo então doutra maneira, a primeira semana será para as estatuetas, a seguinte será para a louça, no fundo é uma questão de psicologia aplicada, construir sempre foi mais estimulante do que destruir, Não me atrevia a pedir-lhe tanto, senhor, é muita bondade sua" (SARAMAGO, 2017a, p. 135). Já ciente do sádico engenho do Centro, a personagem enuncia uma proposta contrária ao seu desejo, pois sabia que o chefe lhe daria o oposto do requerido. Curvando-se com humildade irônica, Cipriano se cala, enquanto o narrador acessa a consciência do chefe de departamento que se censura pensando "se valeria a pena continuar a divertir-se com esta espécie de jogo do gato e do rato" (SARAMAGO, 2017a, p. 135). Além de ser um artesão do barro, o oleiro revela também sua habilidade com as palavras; sua sapiência é arma de resistência. A disputa verbal termina em euforia por parte de Marta e Cipriano, contudo, o sentimento dura apenas até que eles façam as contas e percebam que a encomenda recebida fora de 1.200 estatuetas.

A situação enfrentada pela personagem diante da absurda requisição remete à segunda condição para a transmissão de experiências examinada por Walter Benjamin:

Esse caráter entre vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal. O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. (...) tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar (GAGNEBIN, 2012, p. 10).

O trabalho da comunidade na olaria possui o seu ritmo de produção orgânico, tal como Benjamin indica, e Cipriano tem consciência do valor de seu trabalho quando confronta os funcionários do Centro diante da recusa das louças:

Vejam esta situação, um homem traz aqui o produto do seu trabalho, *cavou* o barro, *amassou-o*, *modelou* a louça que lhe encomendaram, *cozeu-a* no forno, e agora dizem-lhe que só ficam com a metade do que fez e que lhe vão devolver o que está no armazém, quero saber se há justiça neste procedimento (SARAMAGO, 2017a, p. 23, grifos nossos).

Ele argumenta, inclusive, enumerando os passos que compõem a produção. Aos olhos de quem administra as compras do Centro, o fruto do trabalho familiar é apenas mais um bem de consumo descartável, enquanto para a comunidade a louça guarda um ritual provindo de uma tradição transmitida pela sua rede de experiências. Em uma longa digressão acerca do fazer artesanal, o narrador enuncia: “Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos (...) *Este grão que aflora à superfície é uma memória*” (SARAMAGO, 2017a, p. 87, grifos nossos). O referido trânsito do ser no tempo remete à trajetória dos autênticos narradores acumuladores de experiências, como retrata Benjamin, que retiravam de suas memórias de vida a substância para suas narrativas. Para o filósofo, que se vale, aqui, de uma metáfora explorada décadas depois por Saramago:

a narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio artesão (...) é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. (...) Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 2012, p. 221).

A crise na arte de contar – e, por extensão, na transmissão de experiências – provém, conforme Benjamin identifica, “do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva” (GAGNEBIN, 2012, p. 11). Em *A caverna*, o Centro é o espaço que possui um *ethos* oposto ao da comunidade de personagens. O complexo colossal é retratado como uma criatura que vai engolindo seus arredores na cidade, em exponencial expansão. O local é também equipado para que seus habitantes tenham toda a conveniência e nunca precisem sair de lá. Permeado por atrações artificiais – “uma porta secreta, outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak” (SARAMAGO, 2017a, p. 317) –, ele manipula seus habitantes entre a “cumplicidade

inconsciente” e o “enganamento consciente” (SARAMAGO, 2017a, p. 247), em especial através das imagens (Cf. KOLEFF, 2014).

O espetáculo ilusório promovido pelo complexo é também um dos aspectos analisados no referido artigo “Viagem para as Ilhas do Sul”, de David Frier (2002). Segundo o autor, dissuadir os consumidores é parte do teatro empregado pelo Centro para explorá-los cada vez mais: “Quem é que se vê explorado aqui? Os clientes que compram entradas para a Caverna, com certeza, já que se *desvaloriza a experiência verdadeira a favor de uma recriação artificial dessa experiência*” (FRIER, 2002, p. 44, grifos nossos). O romance sinaliza como na pós-modernidade a crise da experiência adquire novas facetas, como por meio dos recursos tecnológicos que iludem os habitantes que creem estarem no melhor dos mundos, quando, na realidade, se encontram alienados e aprisionados em um complexo panóptico. A certa altura da narrativa, Cipriano se mudará para o Centro, mas ele permanece sempre como um *gauche* de postura desconfiada a perambular pelo local. Quando ele resolve experimentar uma das atrações-simulacro de fenômenos naturais, é notório que aquilo não fará sentido algum para alguém tão habituado ao espaço natural da aldeia:

Não é nada que não se veja todos os dias lá fora, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender (SARAMAGO, 2017a, p. 323).

E, ao expressar sua impressão, ele é repreendido por um dito antigo habitante do Centro. Indivíduos tais como os da cena anterior são fruto de um contexto desarticulado das verdadeiras experiências (*Erfahrung*), os quais vivem seduzidos pelas aparências e pelo discurso produzido pelo Centro. Nesse sentido, sugerimos que os habitantes do complexo assemelham-se aos sujeitos isolados, desaconselhados e envoltos nas vivências (*Erlebnis*²¹) da era (pós-)moderna, tal como constatou Benjamin.

Por fim, chega-se à terceira condição para a transmissão de experiências propostas pelo filósofo, aquela que diz respeito ao caráter sapiencial das narrativas: “A comunidade da experiência funda a dimensão prática da narrativa tradicional. Aquele que conta transmite um saber (...) Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho” (GAGNEBIN, 2012, p. 11). A união de indivíduos em um grupo favorece as transformações por meio do intercâmbio de saberes, como os arquétipos dos narradores perpetuavam em suas histórias. Logo no início do romance, é notável como a unidade do grupo – Cipriano, Marçal e Marta – parece ameaçada. Contudo, conforme a narrativa avança e as

²¹ A respeito dos termos *Erfahrung* e *Erlebnis* em Walter Benjamin, tem-se como base o ensaio de Freitas (2014).

personagens se deparam com as incongruências no Centro, há o despertar de uma nova consciência. Dentro da rede de experiências compartilhada pela comunidade, Marçal é quem mais se transforma ao longo do romance. Seu nome tem origem no latim *marziale*, relativo ao deus da guerra Marte. Assim como seu nome sugere, o personagem incorpora o pendor belicoso, mostrando-se como o guarda devotado ao Centro e em busca de sua ascensão hierárquica. Essa disparidade em relação à comunidade familiar incita conflitos durante o romance, pois a personagem é retratada, por vezes, como um desajustado, especialmente em sua relação com um determinado membro da família.

2.3 O enfrentamento da escuridão e a experiência contra a fantasmagoria

Algumas das comunidades saramaguianas possuem criaturas dotadas de uma sensibilidade ímpar e de um senso de companheirismo que consola e une os indivíduos: os cães. Em *A caverna*, o cão da família Algor chama-se Achado, e sua existência dentro do grupo já o coloca em oposição aos ditames do Centro, que não aceita animais. Há uma passagem notável na qual uma fala de Cipriano reitera o aspecto sensível dos cães: “[Marta] No Centro não há cães, Coitado do Centro, que nem os cães o querem, É o Centro que não quer os cães” (SARAMAGO, 2017a, p. 155). Em uma cena anterior, é notável a aversão de Achado a Marçal, pois ao se deparar com o rapaz recém-chegado à casa e ainda com seu uniforme de guarda, o cão o ataca com uma mordida na bota, clara rejeição a tudo que representa o centro comercial. No mesmo episódio, salta à vista a fragilidade de Marçal em contraste com sua indumentária e seu ofício: “Ele mordeu-me, É porque não te conhece, *A mim não me conhecem nem os cães*, estas *palavras terríveis* saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis em cada uma delas” (SARAMAGO, 2017a, p. 115, grifos nossos). A confissão intempestiva é objeto da atenção do narrador que conhece o “desgosto escondido até este momento no mais fundo” da personagem. Ele, então, dotado do controle da narrativa, utiliza da prolepse para antecipar o que ocorrerá a Marçal: “estava a ponto de largar um caminho para tomar por outro, embora fosse ainda muito cedo para saber em que direção este o levaria” (SARAMAGO, 2017a, p. 116).

Diante desses conflitos, aflora a melancolia do rapaz por seu descompasso, ainda que sutil, dentro da família. Ao resgatar um episódio que está fora da linha temporal do romance, o narrador apresenta o dia em que, no início do namoro, Marçal resolvera auxiliar o sogro na olaria: “*Inexperiente, inábil*, o Marçal tinha querido dar uma ajuda na alimentação do forno (...) mostrar-lhe [ao sogro] que era um homem feito, quando na verdade mal acabara de sair da

adolescência" (SARAMAGO, 2017a, p. 110, grifos nossos). O ato resulta em um acidente com o fogo que legará uma profunda cicatriz no rapaz: "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, 2017a, p. 111, grifo nosso). As imagens animais aludem para o aspecto brutal do ataque do fogo contra a personagem, entretanto, a partir da simbologia que o forno²² possui dentro do romance, o episódio pode ser lido como a iniciação de Marçal dentro da família Algor. Nota-se como por meio dos termos "inexperiente", "inábil", "inocente" e, posteriormente, "ingénuo" (SARAMAGO, 2017a, p. 111) o narrador assertivamente caracteriza a personagem. Sandra Ferreira (2014) se vale desse episódio para sugerir que, ao ser acometido pela "febre de vida"²³ dos Algores, Marçal mudará o rumo de sua vida, "revelando que o fogo da olaria marcou, mais que sua mão esquerda, seu ser inteiro" (FERREIRA, 2014, p. 178).

Retomando a confissão de Marçal, podemos entendê-la como um despertar da consciência para a sua própria ignorância, o que nos remete a um determinado aspecto do romance indicado por Agnes Cintra, em sua tese *Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago* (2008): "Talvez em função do diálogo que estabelece com o pensamento de Sócrates, o romance *A Caverna* trabalha intensamente o lema do filósofo 'conhece-te a ti mesmo'" (CINTRA, 2008, p. 349). A partir dessa ideia, é possível ler a trajetória de Marçal como um percurso socrático latente presente no romance. Segundo Cintra:

como se acompanhasse as batidas de um metrônomo, a narrativa tende a um isocronismo, ao registrar, passo a passo, a 'marcial' transformação de Marçal ocorrida a partir da dialética que esta personagem estabelece com o oleiro Cipriano, repetindo o contínuo processo educativo proposto por Sócrates, em *A República* (CINTRA, 2008, p. 358).

Esse espelhamento das personagens saramaguianas com as platônicas pode ser observado também nas cenas em torno do descobrimento da gruta do Centro. Quando Marçal é informado da descoberta, o comandante dos guardas lhes comunica: "o acesso ao lugar está condicionado (...) uma equipa mista de especialistas estará a trabalhar lá, haverá geólogos, arqueólogos, sociólogos, antropólogos, médicos legistas, técnicos de publicidade, disseram-me mesmo que fazem parte do grupo *dois filósofos*" (SARAMAGO, 2017a, p. 325, grifos nossos). Essa última

²² Uma reflexão do narrador: "Nem todos os criadores se distraem das suas criaturas (...) nem todos se vão embora e deixam no seu lugar a inconstância de um zéfiro que só sopra de vez em quando, como se nós não tivéssemos esta *necessidade de crescer, de ir ao forno, de saber quem somos*" (SARAMAGO, 2017a, p. 188, grifos nossos).

²³ No início do romance, o narrador entrega o significado do sobrenome Algor: "aquele algor significa frio intenso do corpo, prenunciador da febre" (SARAMAGO, 2017a, p. 11).

menção pode ser uma piscadela, como uma prolepse novamente, que revela que talvez esses dois filósofos que descerão à caverna do Centro serão Cipriano e Marçal.

A sensível evolução do rapaz pode ser percebida por meio de alguns marcos ao longo do enredo. Na etapa inicial do romance, Cipriano enfrenta uma longa reflexão sobre o sentido das palavras: "[ele] afastou-se em direção ao forno, ia murmurando, como uma cantilena sem significado, Marta, Marçal, Isaura, Achado" (SARAMAGO, 2017a, p. 130). A personagem enuncia uma série de palavras significativas para si, como "forno", "barro", "amoreira", "cântaro", "fogo", performando uma espécie de gesto divino de nomeação. Após "nomear as coisas do mundo e reordenar seus sentidos", ele é despertado da divagação por Marçal que lhe chama pela primeira vez de "Pai". O narrador, então, acessa o pensamento de Cipriano que crê que "algo de anormal devia de estar a suceder" (SARAMAGO, 2017a, p. 131). De modo análogo, a gravidez de Marta é um símbolo de mudança por proporcionar à família a esperança de continuidade, mesmo diante de tantos ataques às suas tradições. Ana Paula Arnaut (2014), em seu estudo sobre o tema da utopia em José Saramago, sugere que o desfecho de *A jangada de pedra* opera no mesmo sentido de vislumbrar um futuro positivo nas gerações vindouras:

A gravidez coletiva das mulheres da Península Ibérica, no final da longa viagem, talvez não seja, então, mais do que a certificação simbólica do cumprimento do sonho ibérico saramaguiano: a nova geração a vir será seguramente outra, diferente, já que formada longe da velha Europa (ARNAUT, 2014, p. 39).

Portanto, *A caverna* e o romance de 1986 identificam-se entre si por guardarem boas esperanças nos nascimentos que virão.

Um segundo marco da transformação de Marçal é a aproximação com Achado. Após constatarem a aversão do cão a fardas, a relação entre os dois prospera e, em um retorno do rapaz à aldeia, Achado recebe-lhe com um abraço. A surpresa do gesto faz com que o narrador pontue a sensibilidade do animal diante dos sentimentos que Marçal guarda dentro de si: "pode acontecer que a alegria desinteressada de um cão nos reconcilie por um minuto breve com as dores, as decepções e os desgostos que o mundo nos causou" (SARAMAGO, 2017a, p. 217). Os indícios são sutis, mas, aos poucos, o leitor nota que há algum problema em relação ao Centro. Outro aspecto revelador da evolução de Marçal é, paradoxalmente, o seu silêncio. De um ferrenho defensor do complexo comercial a alguém que pouco comenta sobre o local, nos diálogos com Cipriano acerca da gravidez de Marta, nota-se: "Não sabemos nada, diante destas coisas somos como uma criança perdida, tens é de levá-la ao médico [no Centro]. Marçal não respondeu" (SARAMAGO, 2017a, p. 215). Mais à frente, em um diálogo com Marta: "Não

falta quem diga que a vida no Centro é um milagre de todas as horas. Marçal não responde logo" (SARAMAGO, 2017a, p. 238). O maior indício de sua insatisfação surge então no aguardado dia de sua promoção, quando ele informa, sem entusiasmo, ao sogro sobre sua ascensão: "Parabéns, calculo que estarás satisfeito, palavras banais e quase indiferentes (...) Marçal não as agradecerá, como não confirmará se está satisfeito como o sogro calculou" (SARAMAGO, 2017a, p. 263). Como consequência, tem início o processo de mudança da família Algor para o complexo comercial.

Desde o primeiro dia no Centro, Cipriano mantém a atitude desconfiada a rondar pelo local "nas suas explorações de criança curiosa, à procura dos sentidos das coisas e com astúcia suficiente para os encontrar por mais escondidos que tivesse" (SARAMAGO, 2017a, p. 327), situação que se intensifica ao descobrir uma obra em curso no piso zero-cinco do local e vigiada a sete chaves pelos guardas-residentes, estes mais dignos de confiança. Instigado pelo segredo do complexo, Cipriano elabora um plano de descida ao subsolo a fim de desvelar o mistério. Lá ele encontra o genro Marçal, já ciente do conteúdo da gruta, o qual lhe entrega uma lanterna para sua descida infernal ao local. A cena apresenta uma atmosfera lúgubre enquanto acompanhamos os passos incertos de Cipriano, em uma trajetória cercada de escuridão, atravessada apenas por um feixe de luz: "Cipriano Algor começou a descer (...) Encostou-se à rocha, respirou fundo (...) Baixou *o foco da lanterna* para se certificar da firmeza do solo" (SARAMAGO, 2017a, p. 341, grifos nossos). Episódios muito semelhantes a esse estão presentes em *Ensaio sobre e a cegueira* e *Todos os nomes*. No primeiro, a protagonista, a mulher do médico, enfrenta o breu para alcançar no subsolo um armazém de alimentos em busca de suprimentos para seu grupo: "A *cave*, pensou (...) Empurrou a porta corrediça e recebeu quase simultaneamente duas poderosas impressões, primeira, a da *escuridão profunda* por onde teria de descer para chegar à cave, e logo, o cheiro inconfundível das coisas que são para comer" (SARAMAGO, 1995, p. 220, grifos nossos). Em *Todos os nomes*, o episódio se sucede também com o protagonista da narrativa, Sr. José, em sua solitária investida noturna pelos labirínticos confins da Conservatória Geral:

Encolhido contra a parede como um cão assustado, aponta com a mão trémula *o foco da lanterna* para a outra ponta do corredor, porém a luz não vai tão longe (...) aqui o silêncio é absoluto, total, tão espesso que engole a respiração do Sr. José, da mesma maneira que a *treva engole a luz da lanterna* (SARAMAGO, 2017b, p. 168-169, grifos nossos).

O jogo entre luz e escuridão presente nessas cenas de provações é um procedimento saramaguiano que consiste em submeter as personagens ao enfrentamento consciente da própria cegueira – seja ela real ou metafórica. A descida de Cipriano, que o colocará diante dos corpos

atados ao banco de pedra, em explícita alusão à alegoria da Caverna de Platão, culmina na reviravolta da trajetória da família. Dentre as personagens do romance, a mudança mais decisiva se dará, no entanto, com Marçal, o qual efetivamente despertará do estado de cegueira ao qual estava submetido. Naquele ponto da narrativa, o rapaz já ocupava o almejado cargo de guarda-residente, mas diante do horror encontrado atrás da "porta secreta" localizada no subsolo do Centro, Marçal renuncia ao cargo. Na descida à gruta, ele tem escancarada diante de si a exploração dos seres humanos realizada pelo Centro. A partir de então, Marçal torna-se um desajustado ao complexo:

Marçal disse, Já não sou empregado do Centro, pedi a demissão de guarda (...) Tens a certeza de que foi o melhor para vocês, e Marçal respondeu, Não sei se foi o melhor ou o pior, fiz o que devia ser feito (...) E o Centro, como reagiram eles, Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me (...) A gruta foi a última gota (SARAMAGO, 2017a, p. 356).

Miguel Koleff (2014) constata em sua leitura também benjaminiana d'*A caverna* que a experiência é precisamente o antídoto para a fantasmagoria – a ilusão proporcionada pelo complexo. Como em um *romance de aprendizagem*, a personagem de Marçal é dotada da ingenuidade característica da juventude, porém, conforme ele se integra aos valores da família Algor, sua trajetória é transformada. Segundo Koleff “la experiencia en esta novela funciona como el equipaje del viajero que guarda los implementos necesarios para el momento en que quepa ser utilizados. Ellos han sido forjados por la historia, por el contexto. No se inventan de un día para el outro” (KOLEFF, 2014, p. 216). É tal como um memorial que se constrói ao longo do tempo, lentamente, em oposição à velocidade que engole os pensamentos no mundo contemporâneo. Daí a importância do *ethos* da comunidade, esta que, apesar de ser inserida em um contexto desarticulado dos ritmos orgânicos e naturais, resiste.

Ao querer adaptar seus habitantes a um modo de vida no qual até os seres humanos têm um curto prazo de validade e podem ser descartados²⁴, o Centro insere os indivíduos em uma falsa experiência, isto é, uma vivência (*Erlebnis*) que não gera experiência (*Erfahrung*), regida por um tempo veloz que esvazia as mentes com imagens sucessivas e mutila a capacidade de produzir e transmitir sabedoria. Vivian Abenshushan, no ensaio “Notas sobre os doentes de velocidade” (2020), analisa como é necessário tempo para o ato de pensar, e como a perda dessa faculdade está associada à "constante ligeireza da civilização mecanizada”, tal como Benjamin antecipara no início do século XX. Abenshushan imagina uma máquina “de onde os

²⁴ “veja o que sucedeu com a sua louça, deixaram de se interessar por ela (...) como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exatamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir” (SARAMAGO, 2017a, p. 134).

aceleradores sairiam andando devagar (...) Essa máquina de desaceleração é a escrita” (ABENSHUSHAN, 2020, p. 21). Essa alusão nos leva a pensar que a literatura, a arte que Benjamin via como uma espécie de trabalho manual, surge como uma fonte de reflexão para um mundo desaconselhado: “Talvez a literatura não nos cure da velocidade (...) mas escrever e ler talvez possam nos aproximar do conhecimento de sua tragédia inerente ou ajudar-nos a decifrar em que estamos nos transformando” (ABENSHUSHAN, 2020, p. 22).

De certa forma, a escrita, seja para Benjamin, seja para Saramago, exerce esse efeito de desaceleração na medida em que é encarada como um instrumento promovedor de experiências e despertador de consciências. Referindo-se a *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago identificou, através da distinção simbólica entre “pedra” e “estátua”, à qual fizemos menção anteriormente, um *leitmotiv* implicado nesse mecanismo de desaceleração, comum ao romance *A caverna*:

O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de *nos perguntarmos* o quê e quem somos. E para quê. Provavelmente *não existe uma resposta* e, se existisse, seguramente não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro quis expressar é muito simples: se somos assim, que *cada um se pergunte por quê* (SARAMAGO, 2013, p. 43, grifos nossos).

Em *Arquitetura de um romance* (2015), publicação organizada pela Porto Editora com trechos dos diários de Saramago, há um relato do autor acerca de um detalhe que ele considera interessante em seus livros: "o melhor que às vezes os livros têm são as epígrafes que lhes servem de credencial e carta de rumos. *Objecto Quase*, por exemplo, ficaria perfeito se só contivesse a página que leva a citação de Marx e Engels" (SARAMAGO, 2015, p. 17). A célebre epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira* – "Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara" – tornou-se também um paradigma para ler a obra saramaguiana e seus diversos escritos que alertam para a situação de cegueira moral do ser humano. A exemplo de outras epígrafes, essa do *Ensaio* segue com a indicação que provém de um dito *Livro dos Conselhos*. Em suas reflexões no diário, Saramago se autoquestiona sobre o que seria o tal *Livro dos Conselhos* e acaba por revelar que esse livro não existe. Logo, Saramago expõe sua verve de autor conselheiro, nesse movimento borgiano de criar um livro fictício, por meio de citações suas, para permear seus romances de conselhos. À maneira dos antigos narradores ou contadores de histórias examinados por Benjamin, o autor português é dotado do senso prático, a característica que estabelece um parentesco com a natureza da verdadeira narrativa, esta que

traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade. Essa utilidade pode consistir, por vezes num ensinamento moral, ou numa sugestão prática, ou também

num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte (BENJAMIN, 2012, p. 216).

Evidentemente, a utilidade dos conselhos de Saramago não se irmana à lógica do mercado neoliberal, que se entranha como um parasita no modo de vida contemporâneo, mas reside na sabedoria contestatória que pretende transmitir ao ouvinte ou ao leitor.

A caverna transparece exemplarmente o teor sapiencial (e imemorial) da dicção saramaguiana em relação aos temas pós-modernos. No romance, o autor transfigura literariamente um narrador sensível aos dilemas de suas personagens, as quais enfrentam conflitos e momentos de revelação que buscam difundir valores para alertar os leitores das armadilhas contemporâneas. Ao enfrentar essa travessia iluminada por um autor que evoca os arquétipos dos contadores de histórias transmissoras da verdadeira experiência, é preciso recordar suas lições para que cada leitor enfrente a escuridão ao seu redor em busca da saída da caverna.

3. A CAVERNA PELA LIÇÃO DE COISAS ANDRESENIANA

3.1 O barro imemorial

As origens mitológicas da humanidade conferem ao barro o papel de componente simbólico fundamental na formação do ser. A lendária gênese do ser humano criado pelo Deus oleiro, que molda a criação à sua imagem, origina-se na antiga civilização mesopotâmica. Não por acaso, a Mesopotâmia – etimologicamente, terra entre rios – foi fundada tanto arquiteturalmente quanto culturalmente na argila retirada do solo banhado pelos rios Tigre e Eufrates. Ao longo da evolução cognitiva das civilizações, os mitos foram transformados a partir das criações e descobertas, entre as quais se destaca o advento da escrita. A capacidade de transfigurar em linguagem costumes, rituais e aspectos comerciais, fez com que a história das origens fosse também transformada²⁵. De um Deus que modela a partir da terra, passa-se a um criador que materializa através das palavras: "*fiat lux*", diz uma das primeiras passagens do *Gênesis*. Essa mudança de paradigma poderia ser a primeira crise do barro da trajetória humana. Possivelmente outras viriam, como pelo surgimento de materiais mais resistentes e práticos para a produção de objetos, e uma dessas crises²⁶ é apresentada por José Saramago em *A caverna*.

No decurso dos capítulos anteriores, conhecemos o quadro crítico da pós-modernidade que o romancista vinha retratando a partir dos anos 1990. Em oposição ao mundo que engole subjetividades em prol do consumo desenfreado, Saramago escolhe uma família de oleiros para ser, ao mesmo tempo, a vítima e a resistência a esses tempos obscuros. O centro, para os Algores, não é ocupado por um empreendimento comercial de proporções faraônicas, mas sim pelo barro. Barro que desde as gerações pregressas dá sentido à vida dessas pessoas e lhes proporciona o sustento. É certo, no entanto, que, na era pós-industrial, muitos outros ofícios estiveram e estão sob ameaça: hoje, por exemplo, não há mais acendedores de lampiões pelas ruas ou condutores de carroças. Então, por que a escolha do barro?

²⁵ Conforme explica o pesquisador Martin Puchner, em *O mundo da escrita*: "A maioria dos mitos desse tipo [da criação], entre eles os mesopotâmicos, imagina um deus que molda o mundo e seus habitantes a partir do barro. As histórias hebraicas mais antigas da criação, que foram mantidas na Bíblia, fazem o mesmo, e nelas Deus se engaja num ato de ofício divino, trabalhando com as mãos. Essas histórias foram imaginadas por seres humanos acostumados ao trabalho manual, trabalhando com as mãos. Deus não suja as mãos. (...) Trata-se de uma criação imaginada por escribas sentados à distância do trabalho manual e cujo trabalho ocorre inteiramente na linguagem" (PUCHNER, 2019, p. 75).

²⁶ "se não fosse esta maldita crise do barro" (SARAMAGO, 2017a, p. 214).

Em um dos capítulos-chave do romance, inicia-se a idealização da fabricação de estatuetas por Cipriano e Marta, como alternativa encontrada pela família para manter a relação comercial com o Centro. Com o auxílio de uma enciclopédia, eles percorrem suas páginas à procura de figuras genéricas e representativas de segmentos da sociedade, como a enfermeira, o esquimó, o assírio de barbas, o bobo, o palhaço e o mandarim. Escolhidos os modelos, principia-se o processo de resgate da habilidade de modelar. Cipriano, por horas a fio, faz e refaz bonecos, a princípio irreconhecíveis, mas que ganham "forma e sentido à medida que os dedos começa(ra)m a interpretar por sua própria conta e de acordo com as suas próprias leis as instruções que lhes chega(va)m da cabeça" (SARAMAGO, 2017a, p. 85). Em seguida, o narrador expõe uma longa exaltação da inteligência dos sentidos, para além da visão, e, assim, acompanha a reaprendizagem do oleiro: "Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão (...) Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos veem" (SARAMAGO, 2017a, p. 85). Portanto, a arte de modelar depende do acúmulo de experiência ao longo do tempo. Sem estabelecer hierarquia entre os sentidos, o narrador atribui à visão uma função auxiliar: "O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto" (SARAMAGO, 2017a, p. 85-86), isto é, a ideia que estava latente no cérebro é desocultada pelos dedos.

O narrador encerra a digressão com a seguinte conclusão: "Toda arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas (...) este grão que aflora à superfície é uma memória" (SARAMAGO, 2017a, p. 87). A comparação direta entre a história do barro e o desenvolvimento humano confere às marcas na argila seca a relevância de um testemunho histórico. Assim como a marca humana, desde os primórdios, se perpetua no barro, dele depende a trajetória da família Algor:

[Marta] 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 (SARAMAGO, 2017a, p. 37, grifos nossos).

Cerca de quatro décadas antes de Saramago, Sophia de Mello Breyner Andresen escreveu um texto memorável por resgatar as auras mítica e poética do barro como elemento primordial. "Arte poética I" [1962] é uma curta e densíssima descrição em prosa poética, na

qual acompanhamos a narradora em uma caminhada pela luminosa Lagos, no Algarve, em busca de uma loja de cerâmicas: "A loja de barros fica numa pequena rua do outro lado da praça. Fica depois da taberna fresca e da oficina do ferreiro" (ANDRESEN, 2018, p. 359). Em sua análise desse texto, intitulada "O que é uma ânfora?" (2018), Caio Gagliardi destaca o caráter "algo iniciático" da localização dessa loja na cidade, como se ela ocupasse uma outra dimensão. Ao chegar ao seu destino, a narradora nos conta: "entro na loja de barros. A mulher que os vende é pequena e velha. Está em frente de mim rodeada de ânforas" (ANDRESEN, 2018, p. 359). Com o chão e as prateleiras repletos de louças à sua volta, a vendedora anciã, por associação, poderia ser membro da família dos Algores. Na loja, a narradora nota dois tipos de barro: "barro cor-de-rosa pálido e barro vermelho-escuro. *Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana*" (ANDRESEN, 2018, p. 359, grifos nossos). Chegamos, então, à primeira passagem substancial que iluminará, por meio desse empréstimo andreseniano à prosa saramaguiana, nossa leitura de *A caverna*. Através do olhar grego de Sophia para as coisas, Gagliardi nomeia a sua atenção helênica de "*poética do olhar*": "A poesia de Sophia é permeada de um fascínio pelo real natural e o seu 'interior', conforme ela mesma afirma" (GAGLIARDI, 2018, p. 15). Essa característica faz com que ela olhe – ou repare, em termos saramaguianos – atentamente para os objetos que a circundam e, em especial, descreva o material que lhes compõe.

Gagliardi recupera a leitura de Eduardo Prado Coelho, em "Sophia, a lírica e a lógica" [1980], que define a poética da autora como uma "exaltação afirmativa do real" (COELHO apud GAGLIARDI, 2018, p. 15). Portanto, o "olhar atento" – expressão que Gagliardi assimila do filósofo catalão Josep Esquirol – que a narradora dirige às coisas é um modo de as enaltecer. Ao enfatizar a característica imemorial do barro, Sophia resgata o tempo passado. Enaltecer significa, portanto, recuperar, na materialidade presente do objeto, os seus primórdios. Vem a propósito lembrar que Gagliardi destaca como Prado Coelho percebe "a recusa do tempo histórico em Sophia, por ser ele um tempo que divide e exila, salientando sua predileção pelo tempo mítico" (GAGLIARDI, 2018, p. 15). A consideração do crítico permite, à luz desse enaltecimento das coisas, outra aproximação entre Saramago e Sophia.

Lembremos que na, por assim dizer, *imago mundi* que se pode considerar *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago propõe a transição gradativa e penosa de uma visão de mundo individualista para outra, pautada pela solidariedade. Na economia do romance, para que essa substituição se desse, foi preciso excluir das vidas das personagens um importante organizador da vida humana:

Deitada ao lado do marido, o mais juntos que podiam estar, por causa da estreiteza da cama, mas também por gosto, quanto lhes havia custado, no meio da noite, guardar o decoro, não fazer como aqueles a quem alguém tinha chamado porcos, a mulher do médico olhou o relógio. Marcava duas horas e vinte e três minutos. Firmou melhor a vista, viu que o ponteiro dos segundos não se movia. Tinha-se esquecido de dar corda ao maldito relógio, ou maldita ela, maldita eu, que nem sequer esse dever tão simples tinha sabido cumprir, ao cabo de apenas três dias de isolamento. Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças (SARAMAGO, 1995, p. 100).

O episódio destacado marca o paradigmático momento em que, dentre as sucessivas privações enfrentadas pelo grupo de personagens em torno da mulher do médico, esta se esquece de dar corda no relógio que levava para o manicômio e, em consequência, perde a marcação do tempo. Esse acontecimento simboliza a implosão completa de um modo de vida cartesiano, ou cronologicamente definido, para introduzir as personagens em um tempo que – recuperando a expressão de Prado Coelho referindo-se a Sophia – podemos referir como “mítico”.

Essa fuga para o mítico é um motivo recorrente na literatura, quando, diante de um presente corrompido, o sujeito da enunciação idealiza a volta ou a criação de um local onde as dores íntimas, ou aquelas causadas pelo contexto sócio-histórico, não existirão. A Creta, de Jorge de Sena²⁷, e a Pasárgada, de Manuel Bandeira, são exemplos dessas idealizações. Inclusive, para Sophia, a loja de barros da "Arte poética I" é "como uma loja de Creta" (ANDRESEN, 2018, p. 359), o local onde ela encontrará a ânfora, o objeto emblemático da Antiguidade Clássica que proporcionará uma religação para a narradora. Richard Zenith, no artigo "Uma cruz em Creta - A salvação sophiana" (2011), reconhece o caráter imemorial daquele endereço, pois, segundo ele, não há no texto referências anteriores à ilha grega ou indício de que se trate de uma loja cretense em particular: "É como se a loja de barros, tal como a ânfora, também obedecesse a um princípio incorruptível, tanto podendo ser portuguesa como grega, ou de outro lugar qualquer" (ZENITH, 2011, p. 43). Essa construção evidencia como esse local guarda um caráter de idealização, o *locus amoenus* onde a narradora busca um refúgio.

Valendo-se da mesma passagem sobre Creta, Caio Gagliardi considera que

a loja de barros associa-se, afinal, ao princípio lendário de tudo, a uma terceira margem fora do tempo contingente. E esse princípio tem forma humana. Uma ânfora, afinal, não surge de um molde, modela-se manualmente; carrega, portanto, em sua

²⁷ Cf., a esse respeito, o artigo "O Último Exílio de Jorge de Sena: Em Creta, com o Minotauro" (GAGLIARDI, 2014).

forma e dimensões, a lembrança da anatomia humana, como uma impressão digital (GAGLIARDI, 2018, p. 19).

Em convergência com essa descrição, n' *A caverna*, segundo as palavras de seu narrador, o barro reflete "o trânsito do ser no tempo" e guarda "os sinais dos dedos" da mão (SARAMAGO, 2017a, p. 87). Tanto no romance quanto na prosa poética de Sophia, o barro é, a um só tempo, testemunha da história e bússola que aponta para um tempo que se busca resgatar.

A pesquisadora Sandra Ferreira reconhece o barro como elemento arquetípico fundamental de *A caverna*, e assinala a centralidade que o mito assume no romance: "O mito de criação pode ser visto como aspecto fundador desse romance, pois como observa Northrop Frye, 'o mito é um elemento estrutural na literatura porque a literatura como um todo é uma mitologia deslocada'" (FERREIRA, 2014, p. 2013). Ferreira se vale da distinção que o crítico canadense faz entre "mito de interesse" e "mito de liberdade", sendo o primeiro "ligado a rituais e demonstrações em que algo é publicamente feito para expressar uma identidade social interna", de concepção conservadora, como o Centro, e o segundo, que representa, para Frye, o componente liberal. A partir desses polos, a pesquisadora sugere que "a tentativa feita por Cipriano Algor de manter sua olaria em funcionamento e a não anuência à absorção de sua vida pelo Centro encarnam o mito de liberdade" (FERREIRA, 2014, p. 204).

3.2 O renascimento do criador

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
– O gesso muito branco, as linhas muito puras –
Mal sugeria imagem de vida
(Embora a figura chorasse).

Há muitos anos tenho-a comigo.

O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.

Os meus olhos, de tanto a olharem,

Impregnaram-na da minha humanidade irônica de tísico

(...)

"Gesso", Manuel Bandeira in *O ritmo dissoluto*

Às sementes também as enterram, e elas acabam por nascer.

José Saramago in *A caverna*

Em se tratando de resgate, Cipriano Algor realiza, ao longo da narrativa, a empreitada com as estatuetas, na tentativa de reconquistar o interesse dos consumidores do Centro. O processo se dá a duras penas: primeiro, como já exposto nos capítulos anteriores, pela

encomenda de 1.200 bonecos; segundo, pelo fato de que o oleiro corre contra o tempo para reaprender a modelar o barro em formas diferentes das usuais louças. Ao narrar o trabalho do oleiro, o narrador assume, por vezes, uma posição inusitada que parece criticar a missão da personagem. No décimo capítulo²⁸ do romance, o narrador inicia uma digressão metaliterária sobre o seu relato e admite sua "confessada simpatia de classe" por Cipriano Algor, mas que "em nenhum momento se afastou da mais rigorosa isenção de juízo" (SARAMAGO, 2017a, p. 35). Ele prossegue, então, ressaltando a inocência e a ingenuidade da personagem que acreditou que os gostos e as necessidades dos consumidores se manteriam os mesmos "per omnia saecula saeculorum". Em seguida, com evidente ironia, o narrador critica o fazer artesanal:

Já se tinha visto como o barro é amassado aqui da mais artesanal das maneiras, já se tinha visto como são *rústicos* e quase *primitivos* estes tornos, já se tinha visto como o forno lá fora conserva traços de *inadmissível antiguidade* numa época moderna, a qual, não obstante os escandalosos defeitos e intolerâncias que a caracterizam, teve a benevolência de admitir até agora a existência de uma olaria como esta quando existe um Centro como aquele (SARAMAGO, 2017a, p. 150-151, grifos nossos).

O discurso explícito do narrador parece saído de um dos chefes ou veteranos do Centro comercial e faz uso da linguagem técnica para rebaixar a olaria: "aqui fazem clamorosa falta, por exemplo, higrómetros que meçam a humidade ambiente e dispositivos eletrónicos competentes que a mantenham constante, corrigindo-a cada vez que se exceda ou minguem" (SARAMAGO, 2017a, p. 151)²⁹.

Algumas páginas depois, o narrador volta a acompanhar Cipriano modelando bonecos de teste: "ia medir-se com o barro, levantar os pesos e os alteres de um reaprender novo (...) figuras de ensaio que não sejam, declaradamente, nem bobos nem palhaços" (SARAMAGO, 2017a, p. 156). O narrador assinala que essas figuras seriam representações tão fiéis da imagem humana que se alguém fosse à olaria e perguntasse ao oleiro o preço de uma figura, ele responderia "essa não está para venda (...) Porque sou eu" (SARAMAGO, 2017a, p. 156). A referência ao ato divino da criação à imagem e semelhança do Deus criador é ainda mais explícita quando o narrador encerra o episódio enunciando: "este foi o primeiro dia da criação" (SARAMAGO, 2017a, p. 157), dia em que Cipriano modelou dois bonecos a partir de sua imagem e de outra personagem fundamental.

²⁸ Saramago não numerava nem nomeava seus capítulos, mas eles são distinguíveis pelas separações de páginas.

²⁹ Teresa Cristina Cerdeira, em uma análise do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, identifica um procedimento similar a esse quando, ao contar o brutal episódio da cidade Etíope Addis-Abbeba, em chamas, o narrador promove "a montagem de discursos heterogêneos em que se misturam a *informação objetiva* (...) o *discurso irônico do narrador* (...) e um *discurso emotivo*" (CERDEIRA, 2018, p. 115).

O percurso de reaprendizagem do oleiro, atrelado ao propósito de entregar a encomenda ao Centro, é o sopro de esperança que lhe dá forças para seguir sua existência. Apesar das agruras enfrentadas, Cipriano possui o elemento crucial para sobreviver: "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 e entregar-se aos dedos que os modelam, aos olhos que os interrogam, à vontade que os requereu" (SARAMAGO, 2017a, p. 169). Nota-se, nessa passagem, a significativa enumeração dos passos que compõem sua criação: o toque das mãos, a atenção do olhar e a vontade. Este último elemento proporciona o espelhamento do ato de criação de *A caverna* com o de *Memorial do convento*. No capítulo "As relações de poder no trabalho realizado", da tese de Teresa Cristina Cerdeira [1989], a pesquisadora analisa, no romance de 1982, a interligação entre o ofício e a realização subjetiva na construção do convento e da passarola:

dois ciclos se abrem (...) aquele em que como sonhava Baudelaire, a ação é irmã do sonho, e outro em que a ação se aliena do sonho, duas relações representadas metaforicamente na passarola e no convento. Cada vez que o trabalho surge da expectativa do trabalhador, o crescimento do objeto corresponde também, em *feedback*, a um crescimento do operário (CERDEIRA, 2018, p. 59).

Cipriano identifica-se com as figuras que realiza a partir do barro. Logo, a criatura está impregnada com a subjetividade do criador. A passarola de Baltasar, Blimunda e Bartolomeu nasce, segundo Cerdeira, da "confluência de desejos, comunhão de sonhos" (CERDEIRA, 2018, p. 60). Mas, para além disso, a passarola voa, simbólica e fisicamente, pela existência da vontade. Segundo Cerdeira, *Memorial do convento* é um romance de afirmação do poder do ser humano como criador do mundo, sendo a sua vontade a única criadora da realidade (CERDEIRA, 2018, p. 64-65). Em associação com esta passagem, pode-se considerar que o querer de Cipriano move a sua trajetória de criação e lhe confere "uma alma nova" (SARAMAGO, 2017a, p. 175).

Nos capítulos que descrevem a fabricação das estatuetas, o narrador perpassa momentos de intenso discurso irônico, mas também se vale da paródia quando reconta o mito tradicional da criação divina:

Conta-se que em tempos antigos houve um deus que decidiu modelar um homem com o barro da terra que antes havia criado, e logo, para que ele tivesse respiração e vida, lhe deu um sopro nas narinas. Alguns espíritos contumazes e negativos ensinam à boca pequena, quando não ousam proclamá-lo como escândalo, que, depois daquele ato criativo supremo, o tal deus não voltou nunca mais a dedicar-se às artes da olaria, maneira retorcida de denunciá-lo por ter, simplesmente, deixado de trabalhar (SARAMAGO, 2017a, p. 186).

O narrador satiriza a lenda e ainda alude para a "ímpia ideia de que o dito deus teria virado as costas, indiferente, à sua própria obra" (SARAMAGO, 2017a, p. 187). A crítica saramaguiana às crenças religiosas está presente em diversos romances e, em *A caverna*, ele também assinala seu incômodo com o Deus que desampara os seres humanos. Porém, como se nem tudo estivesse perdido, o narrador afirma que Deus legou o atributo de modelar para suas incipientes criaturas, proporcionando-lhes também o fogo e o zéfito, que são elementos fundamentais para a manipulação do barro.

A incursão pelas artes da olaria do Cipriano-criador envolve a recuperação de procedimentos presentes nos antigos livros da família, e um deles é o cozimento rápido de peças em covas abertas na terra e cobertas por brasas. Certa noite, o oleiro desperta ansiando por conferir as peças que deixara na cova. Acompanhado pela "abóbada luminosa que viesse empurrando a escura cúpula da noite" (SARAMAGO, 2017a, p. 205), ele busca retirar suas criaturas do solo: "tocou a fina e inconfundível aspereza dos barros cozidos. Então, como se estivesse a ajudar a um nascimento, segurou entre o polegar e os dedos indicador e médio a cabeça ainda oculta de um boneco e puxou para cima" (SARAMAGO, 2017a, p. 205). O oleiro sente as cinzas da cova mornas como a pele humana e a descrição do ato é permeada por imagens sensoriais. A primeira figura a nascer é a enfermeira, e Cipriano "sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe a cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida" (SARAMAGO, 2017a, p. 206). Tal como o deus criador, o oleiro insufla o ar da vida em suas criaturas, enquanto quem renasce é ele mesmo. Após retirar os demais bonecos da cova, a luz do dia chega: "a sombra da amoreira-preta tinha-se despedido da noite, o céu começava a abrir-se todo com o primeiro azul da manhã, o sol não tardaria a aparecer" (SARAMAGO, 2017a, p. 206). A simbologia da luz em *A caverna* possui a conotação positiva de retirar os seres das sombras – tal como na alegoria de Platão – e, nesse episódio, ela, simbolicamente, dá à luz os bonecos.

O ritual de criação do oleiro integra os quatro elementos naturais: inicia-se com a manipulação do barro, o qual é submetido às altas temperaturas do cozimento, em seguida a peça é insuflada de ar, o sopro de vida de seu criador, e é finalmente banhada: "Marta deitou água num pequeno alguidar de barro, Lave-os aqui, disse. Primeira a entrar na água, primeira a sair das cinzas, casualidade ou coincidência, esta enfermeira" (SARAMAGO, 2017a, p. 206-207). Na criação dos seres de Cipriano Algor, a mulher é a primogênita. Findo seu processo, o protagonista sente os efeitos da prática em seu ser – o corpo lhe diz: "Já não posso o que podia" (SARAMAGO, 2017a, p. 212), enquanto a consciência, "Nunca pudeste tanto" (SARAMAGO, 2017a, p. 212).

A ligação, digamos, atávica, entre Cipriano e os frutos do seu ofício nos remete a um objeto simbólico da "Arte poética I" que proporciona à narradora, de modo análogo ao romance, sua religação com as coisas: a ânfora. Em *A caverna*, as estatuetas de barro são fundamentais para a sobrevivência de Cipriano diante das privações que sofre, mas, para ele e para sua família, haverá um outro objeto responsável por estabelecer a ligação mais importante da narrativa.

3.3 O cântaro e a ânfora: (re)ligação

"Fui ao cemitério, dei um cântaro a uma vizinha e temos um cão lá fora, acontecimentos de grande importância todos eles" (SARAMAGO, 2017a, p. 53). Em uma frase, Cipriano Algor reúne os principais acontecimentos do paradigmático terceiro capítulo do romance, aquele em que acompanhamos sua ida ao cemitério para visitar o túmulo da falecida esposa, Justa Isasca. Esse capítulo de encontros – tal como o famigerado episódio de *Grande Sertão: Veredas* [1956] em que Riobaldo, ainda garoto, conhece o Menino e adentra as águas turbulentas do rio São Francisco³⁰ – poderia representar a passagem para um novo plano. A partir dele, Cipriano terá em sua vida a presença do cão, Achado, e de uma importante personagem:

Já ia calado quando se cruzou com uma mulher vestida de luto que entrava, sempre assim tem sido, uns que chegam, outros que partem, ela disse, Boas tardes, senhor Cipriano, o tratamento de respeito justifica-se tanto pela diferença de gerações como por ser costume do campo, e ele retribuiu, Boas tardes, se não disse o nome dela não foi porque não o conhecesse, mas por pensar que esta mulher, de luto carregado por um marido, não terá parte nos sombrios acontecimentos futuros que se anunciam nem na relação que deles se faça, sendo contudo certo que ela, pelo menos tenciona ir amanhã à olaria a comprar um cântaro (SARAMAGO, 2017a, p. 48).

Na descrição do encontro, nota-se que tanto o narrador quanto o protagonista omitem o nome da mulher. De modo análogo, é informado que entre o oleiro e ela há uma grande diferença de idade e, por ela ser uma viúva, Cipriano não acredita que ela possa, de alguma maneira, fazer parte de sua vida. Porém, o narrador antecipa que a mulher guarda uma intenção dentro de si, que é ir à olaria para comprar uma peça de barro. Ela, então, diz a Cipriano que comprará um novo cântaro, em razão de seu antigo ter perdido a asa, quando ela o levantara, e ter se desfeito em pedaços pela cozinha. Apesar do infortúnio com o antigo cântaro, ela não desiste da peça de barro e deseja outro para si. Cipriano lhe responde: "Escusa de ir à olaria, eu levo-lhe um cântaro novo para substituir esse que se partiu, não tem de pagar, é oferta da fábrica (...). Sendo

³⁰ "O sério é isto, da estória toda – por isto foi que a estória eu lhe contei –: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome" (ROSA, 2001, p. 125).

assim, fico-lhe muito agradecida, Senhor Cipriano, Não tem de quê, Um cântaro novo é *alguma coisa*" (SARAMAGO, 2017a, p. 48, grifos nossos). Ainda sem conhecermos o nome da personagem, é deixado um gancho para um futuro encontro entre os dois. Quando eles se despedem, a mulher sente-se feliz e demonstra como esse cântaro será algo fundamental para ela, muito além de sua finalidade prática de armazenar água fresca.

No capítulo anterior a esse, quando Marta e Cipriano conversam sobre a queda no interesse pelas louças de barro, a filha se mostra resignada e pragmática sobre o fato:

Só me ficaram com metade do carregamento, dizem que passou a haver menos compradores para o barro, que apareceram à venda umas *louças de plástico a imitar* e que é isso que os clientes preferem, 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 (SARAMAGO, 2017a, p. 34-35, grifos nossos).

Essa passagem é exemplar para iluminar o ato da mulher do cemitério. Marta, ao enumerar a fragilidade do barro, faz com que Cipriano reflita que o material é comparável ao ser humano, o qual, de modo semelhante, é falível e sensível. Em contrapartida, para a mulher do cântaro, o valor do objeto reside naquilo que ele possui de similar com a frágil humanidade. Cipriano e ela são, metaforicamente, sujeitos despedaçados pelas circunstâncias da vida, mas que encontrarão uma nova aliança para viver.

Tal como a mulher misteriosa, a narradora de "Arte poética I", de Sophia Andresen, dirige-se à loja de barros em busca de um objeto que lhe proporcione algo além da mera utilidade prática. O olhar dela é capturado pela ânfora: "a beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita" (ANDRESEN, 2018, p. 360). Caio Gagliardi, em seu estudo sobre o texto, destaca o valor simbólico que o objeto possui para a narradora e aproxima sua análise do que Walter Benjamin definiu como "valor de culto", no ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" [1936]. Ao examinar a reprodução dos objetos na era moderna, o filósofo alemão identifica como ela retira o objeto do domínio da tradição e substitui sua existência única por uma existência massiva: "o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura" (BENJAMIN, 2012, p. 182). Gagliardi evidencia a distinção que a narradora faz entre a ânfora e as quinquilharias que lhes são oferecidas na rua, as quais, segundo ela, "não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vem de um mundo onde a aliança foi quebrada" (ANDRESEN, 2018, p. 360). O pesquisador conclui que o "princípio incorruptível" do objeto referido por Andresen pode ser identificado por aquilo que Benjamin definiu como *aura* (GAGLIARDI, 2018, p. 22).

A ânfora é modelada pela mão humana, ela traz as impressões digitais, a memória do ser que a criou. Tal como nas estatuetas de Cipriano Algor, os quatro elementos da natureza também aparecem na "poesia de terra e sol, vento e mar" de Sophia, como assinala Gagliardi. A ânfora vem do barro, representação da terra, e "estabelece uma aliança entre mim e o sol" (ANDRESEN, 2018, p. 360), o astro-rei, imagem do fogo. O lugar que o objeto simbólico ocupará é o "muro em frente ao mar" (ANDRESEN, 2018, p. 361), diante das águas e da brisa marítima, proporcionando a comunhão entre a narradora e a esfera natural. Segundo Gagliardi, a ânfora representa a "união harmoniosa", diferentemente das "mercadorias", dos "objetos industrializados que povoam um mundo líquido e dispersivo" (GAGLIARDI, 2018, p. 22). Estamos diante da mesma oposição que se estabelece entre as louças da família Algor e os itens de plástico, pois quando o protagonista questiona o subchefe do Centro sobre a razão da queda no interesse pelos seus produtos, ele recebe a resposta:

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. Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é o barro, é *autêntico*, é *natural* (SARAMAGO, 2017a, p. 24, grifos nossos).

Os plásticos oferecidos no complexo comercial são simulacros, cópias destituídas de *autenticidade*, valor este que Walter Benjamin analisa em seu ensaio. Segundo o filósofo, na reprodução técnica, um elemento fundamental está ausente: o aqui e agora da obra de arte original. Benjamin explica que "a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico" (BENJAMIN, 2012, p. 182). A ânfora e as louças da família Algor estão inseridas num legado e carregam a autenticidade da marca humana. Gagliardi argumenta que a força aurática da ânfora, por exemplo, é um convite à narradora para se religar ao mundo, ou segundo seus próprios termos, ao *reino*: "o reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece" (ANDRESEN, 2018, p. 360). O reino é o local onde a narradora se exila do seu presente turbulento e onde ela recupera seu elo perdido com o sol e a natureza das coisas.

No referido terceiro capítulo de *A caverna*, o cão que surge na casota do quintal da morada, como se escolhesse aquela família para si, é o caro Achado dos Algores. Curiosamente, é o animal que os encontra, mas, desde o primeiro momento, ele é acolhido com ternura por Cipriano e Marta: "se vamos ficar com ele, não é para que ande a beber água dos charcos como

se não tivesse pouso nem casa, obrigações são obrigações" (SARAMAGO, 2017a, p. 61). Então, como gesto simbólico, Marta:

trouxe uma malga grande de barro cheia de água limpa (...) o Achado tornou a surpreender os novos donos ao deixar-se ficar onde estava, frente a frente com Cipriano Algor, à espera, *segundo todas as aparências*, de que ele chegasse ao fim do que tinha para lhe dizer. Só quando o oleiro se calou e lhe fez um gesto como a despedi-lo, é que o cão se virou para trás e foi *beber* (SARAMAGO, 2017a, p. 62, grifos nossos).

A sensibilidade do cão, com seu olhar atento para as reações humanas, impressiona Marta, que nunca vira um animal com tal comportamento. Com sua sabedoria – inexplicável, mas comum aos cães saramaguianos –, Achado compreende a importância do gesto e só bebe a água que o barro lhe reserva quando o dono permite. Esse é o ritual de entrada de Achado na família Algor. De maneira semelhante, a ânfora, em "Arte poética I", "dá de beber" à narradora: "olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religação" (ANDRESEN, 2018, p. 360). Gagliardi destaca que o verbo beber, nesse momento, "assume uma conotação espiritual", pois a água da ânfora pode preencher a narradora tanto no sentido literal quanto no simbólico. A ânfora "é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas" (ANDRESEN, 2018, p. 360), tal como o cântaro simbolizará a aliança³¹ entre Cipriano Algor e a mulher misteriosa.

Ao retornar do cemitério, o oleiro menciona a história do cântaro e Marta lhe pede mais detalhes. Ele, então, conta-lhe sobre o encontro com uma conhecida vizinha: "É a Isaura Estudiosa, aquela que ficou viúva há uns meses, É uma mulher nova, Não tenciono casar-me outra vez, se é nisso que estás a pensar, Se pensei, não dei por tal" (SARAMAGO, 2017a, p. 53). O ato falho de Cipriano revela que já povoara seus pensamentos a ideia de um relacionamento com aquela mulher, porém, o luto que ainda guarda da falecida esposa e os seus valores conservadores o impedem de se unir a uma viúva mais jovem. Após o primeiro encontro entre as personagens, o oleiro cumpre sua promessa e leva um cântaro novo para a conhecida. Isaura o recebe e eles conversam sobre a relação entre o nascimento e a duração dos seres e objetos. Quando ela recebe o cântaro, é retratada pela primeira vez uma imagem que virá a se repetir, como um *leitmotiv*, ao longo do romance: "A mulher estendeu as duas mãos para

³¹ Há indícios de que o cão Achado, de modo análogo, representa uma religação para a família, pois ele se assemelha ao seu falecido animal, Constante: "Quando ontem cheguei a casa, voltando do cemitério, dei com ele meio escondido na casota que há debaixo da amoreira, aquela que foi de um outro cão que tivemos, o Constante" (SARAMAGO, 2017a, p. 65). Constante é, inclusive, o nome do cão de *Levantado do chão* e de *A jangada de pedra*, uma autocitação que interliga o universo ficcional saramaguiano.

recolher o cântaro pelo bojo, *segurou-o contra o peito* e agradeceu outra vez" (SARAMAGO, 2017a, p. 65, grifos nossos).

Conforme analisamos nos capítulos anteriores, em especial à luz do estudo de Sandra Ferreira (2014)³², Cipriano Algor é um sujeito marcado pela insegurança. Na visita à Isaura, ele lhe pergunta se ela conhece alguém que esteja à procura de um cão³³, e a mulher, sabiamente, consegue ler os sentimentos do oleiro e o aconselha a ficar com o animal: "Não pense na lei nem no costume, senhor Cipriano, tome para si o que já é seu" (SARAMAGO, 2017a, p. 66). O discurso patente indica que ele deve ficar com o cão, porém, nas entrelinhas, sabemos que Isaura espera que ele também aja da mesma maneira em relação a ela. Na despedida, há a reiteração da imagem: "Até à próxima vez. Com o cântaro apertado contra o peito, Isaura Estudiosa olhou da sua porta a furgoneta" (SARAMAGO, 2017a, p. 66, grifos nossos). Logo após o encontro, o narrador pondera sobre o diálogo das personagens e, mais uma vez, manifesta sua tendência proléptica no desenrolar dos fatos: "*abençoado* seja mil vezes o cântaro partido, *abençoada* a ideia de presentear a mulher de luto com o cântaro novo, e, acrescentemos, como antecipação do que há-de vir mais tarde, *abençoado* o encontro sucedido naquela tarde *húmida* e *morrinhenta*, toda ela a escorrer *água*" (SARAMAGO, 2017a, p. 67, grifos nossos). Notem-se as hipérboles do narrador, o qual, em registro exclamativo, abençoa – talvez no sentido etimológico de bem-dizer, "*bene*" e "*dictio*", já que ele não é afeito à religiosidade – os eventos que levaram à ligação do casal.

O cântaro é o elemento fundamental para Cipriano e Isaura, mas é um símbolo que também aparece em uma cena de amor entre Marta e Marçal:

Como um cântaro profundo que lentamente se enche, a mulher vai-se aproximando do homem aos poucos e poucos, talvez com mais rigorosa conformidade, fazendo-o aproximar-se dela, até que a urgência de um e a ansiedade do outro, já declaradas, já coincidentes, já inadiáveis, façam subir cantando a água unânime (SARAMAGO, 2017a, p. 118).

Na materialidade da cena erótica, o cântaro é o receptáculo feminino que, metaforicamente, será preenchido de água. É evidente nesse momento e no do encontro entre Cipriano e Isaura a presença desse elemento simbólico no enlace entre homem e mulher.

³² Reiteramos como a instabilidade em relação ao ofício reflete a identidade pessoal de Cipriano Algor. Para Ferreira, a precarização do modo de trabalho perpetuado na pós-modernidade leva o protagonista a uma "instabilidade crônica", na qual ele se questiona sobre a sua utilidade no mundo, se deve se mudar para o Centro e se pode, novamente, ter uma nova parceira (Cf. FERREIRA, 2014, p. 181-182).

³³ Ele ainda pensa que Achado pode estar perdido de um antigo dono e tem o dever de devolvê-lo.

No decorrer do enredo, há um longo hiato entre as personagens do oleiro e da vizinha. Os conflitos com o Centro, as conjecturas em torno da fabricação das estatuetas e a iminente mudança da família estão em primeiro plano, enquanto o sentimento nutrido pelo oleiro amadurece tacitamente. No episódio em que ele modela uma figura masculina e outra feminina, por exemplo, é evidente seu desejo de materializar o amor sentido por Isaura, nem que seja através de suas criações de barro³⁴. O reencontro se dá quando a mulher vai à casa de Cipriano, à procura de Marta, para lhe dar notícias sobre seu novo trabalho em uma loja da povoação: "Gosta desse trabalho, Disse ela, Na vida nem sempre podemos fazer aquilo de que gostamos, o principal, para mim, era ficar cá"³⁵ (SARAMAGO, 2017a, p. 222). Dentro do caro campo das vontades, a da personagem é não deixar a sua terra, porém, implicitamente, a vontade de ficar significa também não se afastar dos Algores. Após a reflexão da mulher, Cipriano se cala e não sabe como lhe responder. Com isso, o narrador inicia uma longa digressão para preencher o silêncio desconfortável entre os dois. Ele reflete sobre as expectativas do oleiro, pois sabe de seu interesse pelo futuro de Isaura:

o problema é sério e exigiria uma extensa e aturada reflexão, mas a lógica ordenativa e a disciplina do *relato*, ainda que uma vez ou outra possam ser desrespeitadas, ou até, quando assim convenha, o devam ser, não *nos permitem* que deixemos por mais tempo Isaura Madruga e Cipriano Algor nesta aflitiva situação, constrangidos, calados diante um do outro (...) estas especulações *distráiram-nos* (...) é pois tempo de procurar uma solução para este inadmissível estado de coisas, fazendo, por exemplo, com que Isaura Madruga, mais resoluta pelo facto de ser mulher, pronuncie umas poucas palavras só para ver no que dá (...) Bom, então cá vou (SARAMAGO, 2017a, p. 222, grifos nossos).

No romance, são frequentes as intervenções como essa, nas quais o narrador levanta as cortinas do palco e revela os bastidores da organização do seu relato. Ainda pelo uso da primeira pessoa do plural, ele situa o leitor como cúmplice na narração. Após a breve suspensão da ação, é da mulher a iniciativa de quebrar o silêncio, como uma isca para atrair o oleiro. Antes de sabermos a resposta, o narrador adianta que o que o protagonista enunciará lhe trará um grande arrependimento: "Que notícias me dá do nosso cântaro, perguntou ele" (SARAMAGO, 2017a, p. 224). O uso do pronome possessivo na primeira pessoa do plural revela como Cipriano e Isaura compartilham algo fundamental, e, mesmo após a entrega para ela, o objeto é como um

³⁴ Cf. SARAMAGO, 2017a, p. 156-57.

³⁵ Em uma cena posterior, quando Marta visita Isaura no novo trabalho, há a seguinte passagem: "Marta perguntou a Isaura se estava a sentir-se bem naquele trabalho e ela respondeu-lhe que sim, que se sentia bem, A gente habitua-se, disse. Falara sem contentamento, mas com firmeza, como se quisesse deixar claro que o gosto nada tinha a ver com a questão, que fora a vontade, e só ela, o que pensara na sua decisão" (SARAMAGO, 2017a, p. 252).

elo que continua a pertencer aos dois. Possivelmente, o cântaro possui as marcas do oleiro, seu criador, e dá-lo à mulher é como se entregar a ela.

Em seguida, Isaura "não soltou uma insultante gargalhada de troça, não se riu despiedosamente, não sorriu sequer aquele mínimo sorriso de ironia que a situação parecia estar a pedir" – já que ele havia, enfim, deixado escapar um sentimento íntimo –, mas "se pôs muito séria, cruzou os braços sobre o peito como se estivesse ainda a abraçar o cântaro" (SARAMAGO, 2017a, p. 224). O gesto simbólico é a resposta da mulher.

Entre encontros e desencontros, a mudança dos Algores para o Centro selará a entrada definitiva de Isaura na família, quando ela se tornará a guardiã de um ser especial.

3.4 A transformação a partir de Isaura: "Éramos nós" e o reino vulnerável

A personagem Lídia, de *O ano da morte de Ricardo Reis* [1984], é a humilde camareira do Hotel Bragança que se envolve amorosamente com o protagonista do romance e, durante a narrativa, é uma das principais interlocutoras do doutor-poeta. Desde os assuntos do cotidiano até as notícias dos conflitos internacionais do período entre guerras, Ricardo Reis e ela dialogam a partir de suas diferentes perspectivas, enquanto a mulher mantém o asseio da casa e sacia os desejos do homem. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a personagem "mulher do médico", eleita a testemunha do horror e condutora do novo modo de vida desencadeado após a praga de cegueira, além de não receber nome (como as demais personagens do romance), ainda possui um epíteto que a associa ao marido e que apaga sua individualidade. Com ocupações em torno dos afazeres domésticos, essas figuras femininas integram um rol na ficção saramaguiana de personagens construídas em contraste com as masculinas, estas, em geral, consolidadas na hierarquia social e detentoras de um saber cientificamente respaldado, como ambos os médicos. Entretanto, para o leitor que se aventura por esses romances, a expectativa de encontrar nas personagens masculinas a razão e a força é frustrada. A subversão do senso-comum é um dos procedimentos mais particulares da ficção de José Saramago, e, para a economia de suas narrativas, as mulheres são os seres da práxis.

Desde *Levantado do chão* [1980], Beatriz Berrini identifica como a voz presente nos romances reconhece a "superioridade feminina", que é muitas vezes "moralmente superior" às personagens masculinas (BERRINI, 1998, p. 139). Segundo a pesquisadora, a doação incondicional ao outro é o traço marcante dessas figuras: "humilde, oculta, silenciosa, é contudo a força, a coragem, a paciência, a sagacidade, a intuição, tudo posto ao serviço dos outros, em especial do marido e dos filhos" (BERRINI, 1998, p. 139). Não se trata de mera submissão ao

masculino, mas de uma disposição paciente em trabalhar discretamente nos alicerces que sustentam as comunidades saramaguianas, analisadas no segundo capítulo deste trabalho. Em *A caverna*, a reviravolta final no destino dos Algores é desencadeada por Isaura Madruga, a personagem que age nos "bastidores" da história para se manter unida àquela comunidade. A sua inabalável vontade de permanecer na aldeia, de insistir nos objetos de barro e de, como veremos adiante, zelar pela olaria, após a mudança para o Centro, constrói as bases para o desfecho da família.

Quando é chegado o momento de deixar a aldeia, como o complexo comercial não aceita animais, Cipriano Algor precisa encontrar um novo tutor para Achado, e a mulher é a única opção cogitada. A cena em que o oleiro vai até a casa da viúva selará duas conquistas fundamentais: Isaura como guardiã do animal e o enlace amoroso entre os dois. Ele bate à porta, em um misto de insegurança e tristeza, e é recebido com a cordialidade característica da mulher: "O cão também pode entrar, perguntou Cipriano Algor, tem as patas sujas, O Achado é como se fosse da família, somos velhos conhecidos" (SARAMAGO, 2017a, p. 307). Isaura não teme expor seu afeto aos Algores e sua disposição ao cuidado para com eles. Sem hesitar, ela aceita ficar com o animal: "Cuidá-lo-ei melhor do que se fosse meu, porque é seu" (SARAMAGO, 2017a, p. 307). Nesta fala, sua abdicação a Cipriano é evidente. Enquanto o episódio se desenrola na sala da casa, o narrador marca repetidamente a penumbra que se alastra no espaço durante o crepúsculo: "a porta fechou-se, a penumbra da pequena sala fechou-se sobre eles" (SARAMAGO, 2017a, p. 307); "nuvens escuras deviam ter tapado o céu, a penumbra dentro de casa tornou-se mais densa" (SARAMAGO, 2017a, p. 307-8). Frente a frente, Cipriano e Isaura dialogam e, mais uma vez, o cântaro é um dos tópicos da interlocução. Para além de estabelecer a passagem do tempo na cena, a escuridão que pouco a pouco engole as personagens é simbólica no romance³⁶. Isaura nota a ausência de luz, mas algo a impede de acendê-la. A placidez da mulher contrasta com o desconforto do homem, este que necessita passar pelas trevas para atingir o alumbramento:

Nunca lhe tinham dito que a muitas pessoas no mundo se lhes mudou radicalmente o destino por esse gesto tão simples que é o de acender ou apagar a luz, quer fosse uma candeia antiga³⁷, ou uma vela, ou um candeeiro de petróleo, ou uma lâmpada das modernas (...) Esta era a penumbra que havia faltado a Cipriano Algor para que se atrevesse finalmente a declarar, Gosto de si, Isaura (SARAMAGO, 2017a, p. 308).

³⁶ Cf., a esse respeito, a análise do enfrentamento da escuridão pelas personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*, no capítulo 2 deste trabalho.

³⁷ Essa referência do narrador parece uma autocitação ao universo saramaguiano que remete à cena da ceia no apartamento do oftalmologista, em *Ensaio sobre a cegueira*, um marco fundamental da reconquista da humanidade para a comunidade de personagens: "Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa, a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes" (SARAMAGO, 1995, p. 264).

Da declaração à união amorosa, é sensível como o narrador transfere a focalização da narrativa para que o leitor veja a cena pelo ponto de vista do cão: "Achado afastou-se para ir fungar um rodapé, quando daí a pouco virou a cabeça percebeu que a visita se tinha desviado do caminho, que já não é simples cortesia aquele abraço, nem aqueles beijos, nem aquela respiração entrecortada" (SARAMAGO, 2017a, p. 309-310). Depois da perspectiva do animal, a voz narrativa conjectura qual seria a opinião popular sobre o enlace: "é realmente uma pena que a porta da rua não se abra de par em par para que a vizinhança possa verificar e passar a palavra de como a viúva do Estudioso e o velho da olaria se amam de um verdadeiro e finalmente confessado amor" (SARAMAGO, 2017a, p. 310). De maneira polida, o narrador convida outros olhares para descreverem e avaliarem a tão aguardada concretização da paixão do casal. Nota-se como na voz do senso-comum, a identidade da mulher é associada ao antigo marido, enquanto Cipriano é identificado como o velho artesão da aldeia.

Na gangorra das emoções do protagonista, o êxtase do amor logo é assombrado pela incerteza do futuro. Desde o início do romance, Isaura demonstra ser dotada de uma mentalidade diferente do que seria esperado, segundo as convenções, de uma mulher aldeã, pois ela é avessa aos costumes conservadores que Cipriano cultiva. Para ele, por exemplo, a diferença de idade e a viuvez eram claros impeditivos para a união do casal. Após o enlace, o que o preocupa é o sustento, pois, sem o trabalho na olaria, ele não poderia prover para ambos. Quando ele confessa suas preocupações, a mulher propõe:

Também poderia viver do que a sua mulher ganhasse, Quanto tempo duraria o amor nesse caso, perguntou Cipriano Algor, Não trabalhei enquanto estive casada, vivi do que o meu marido ganhava, Ninguém achava mal, *era esse o costume*, mas ponha um homem nessa situação e conte-me o que se passar depois, Teria então o amor forçosamente de morrer por causa disso, perguntou Isaura, é por *razões simples* como essa que o amor se acaba, Não estou em situação de lhe poder responder, falta-me a *experiência* (SARAMAGO, 2017a, p. 309, grifos nossos).

Enquanto o oleiro exprime o apego aos costumes, para Isaura a solução é simples. Ela demonstra sua renúncia diante das normas limitantes. Observa-se como, na justificativa de Cipriano, ele apela para a falta de "experiência" para lidar com uma situação nova e sua fala nos remete ao capítulo anterior deste trabalho, no qual investigamos como a consolidação da comunidade de personagens de *A caverna* está condicionada ao intercâmbio de experiências autênticas, a *Erfahrung*, segundo Walter Benjamin.

Para o filósofo alemão, o tempo é um elemento primordial para que a teia de saberes se estabeleça dentro de uma comunidade. O ritmo de produção da olaria, a título de exemplo,

respeita o cronograma orgânico de trabalhar o barro, o ofício que se perpetuou pelas gerações da família Algor. E, a partir dessa perspectiva benjaminiana de leitura, o tratamento dado ao tempo no romance finissecular de Saramago desperta a atenção durante a investigação. Na quarta capa de uma das edições de *A caverna*³⁸, um breve sumário do enredo expõe o seguinte: "embaixo dos diversos subsolos, os funcionários do Centro descobrem uma estranha caverna. Driblando a vigilância, Cipriano consegue entrar lá dentro. O que descobre é aterrador". Nessas breves linhas, é praticamente revelado o clímax do romance e isso evidencia como a descoberta de uma "nova" caverna de Platão, no romance de Saramago, é um lugar-comum que não surpreenderá o leitor. Outro ponto de interesse é a iminente mudança para o Centro que se anuncia ao longo da história. Ela se efetiva, de fato, após mais de trezentas páginas do romance e dura pouco mais de cinquenta até o seu encerramento. Esses aspectos demonstram que o grande núcleo do romance não é o Centro e suas malefícências, mas a trajetória da família Algor. Emprestando as palavras de Guimarães Rosa, em *A caverna* "o real (...) se dispõe para a gente é no meio da travessia" (ROSA, 2001, p. 80).

Ao considerarmos o alargamento do tempo na narrativa, volta à luz a resenha, referida por nós no capítulo 1, de Álvaro Cardoso Gomes acerca do romance, a qual se pauta na ideia de que *A caverna* "daria um bom conto ou noveleta" (GOMES, 2000, p. D9). O crítico condena a falta de assunto por parte do autor para montar um enredo "encorpado", fazendo-o recorrer "ao expediente do deslocamento de foco: o que se lê em duzentas e tantas páginas de arrastada literatura, num realismo atroz, disfarçado pela maneira bem pessoal como o narrador passeia da personagem ao leitor, é a descrição do trivial, do dia a dia banal das personagens" (GOMES, 2000, p. D9). A nosso ver, a lentidão, ao invés de ser um defeito, é um artifício necessário da forma do romance. O tempo de maturação das personagens é fundamental para a própria verossimilhança da narrativa. A transformação das mentalidades de Marçal e Cipriano – dois homens que no início mostram suas convicções, o velho oleiro conservador e o jovem guarda com suas ambições – se dá conforme a transmissão de experiências se efetua. O cotidiano da olaria, os longos trajetos entre a cidade e a aldeia e os diálogos são elementos de resistência à velocidade que engole os sujeitos da pós-modernidade, pois dentro desses momentos a comunidade se consolida.

Em se tratando de tempo, o hiato entre a mudança da família e o retorno do oleiro à aldeia é significativo. Ao passo que Cipriano enfrenta as desventuras no Centro, a guardiã Isaura dedica-se discretamente aos cuidados para com a antiga morada, como quem cultiva seu amor

³⁸ SARAMAGO, 2017a.

pelo oleiro. Após a descoberta da gruta no complexo comercial, o protagonista se recusa a "ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede" (SARAMAGO, 2017a, p. 346), em flagrante comparação com os corpos da gruta, explorados como fonte de lucro para o Centro. Quando ele retorna à casa da amada, não a encontra e se desespera. Cipriano descobre que desde sua partida, Achado fugira para a antiga casa, forçando a mulher a se deslocar para o local. No reencontro do casal, o espirituoso narrador convoca a atenção dos leitores, como espectadores, para o momento crucial: "suspenda-se agora tudo, por favor, que ninguém fale, que ninguém se mexa, que ninguém se intrometa, esta é a cena comovedora por excelência" (SARAMAGO, 2017a, p. 350). Para selar a reunião do amor, Isaura recebe Cipriano como no primeiro dia: "vejam-na [Isaura] como tem as mãos apertadas contra o peito" (SARAMAGO, 2017a, p. 350). Empiricamente lá não está o cântaro, mas sabemos que a sua aura permanece junto à personagem.

Nesse momento, a primeira mudança a ser deflagrada é a de Cipriano. Diante da surpresa em reencontrar a amada na antiga olaria, ela lhe revela – sem pudores – que, em uma noite, dormira na cama do amado, desafiando as convenções tradicionais. A partir da fala da mulher, o narrador faz uma digressão adotando a voz do senso-comum, aquela que justificaria a reação conservadora do protagonista diante da confissão:

Entendamo-nos, este homem é oleiro, trabalhador manual portanto, sem finezas de formação intelectual e artística tirando as necessárias ao exercício da sua profissão, de uma idade já mais do que madura, criou-se num tempo em que o mais corrente era terem as pessoas de sofrerem (...) por força haveria de suspender o passo, olhar com pasmo a ousada criatura (SARAMAGO, 2017a, p. 351-352).

Contudo, ele rompe com as expectativas criadas pelo narrador e, diante da ousadia de Isaura, responde: "Nunca mais dormirás noutra" (SARAMAGO, 2017a, p. 352). Cipriano Algor se liberta da mentalidade conservadora e da insegurança crônica que o impediam de tomar as rédeas da própria vida. Evidencia-se, portanto, como a descoberta da gruta e o acúmulo de experiências modificaram o protagonista.

Efetivada essa transformação, o próximo passo é a virada final no destino da família, dessa vez a partir de Isaura. A jovem viúva dotada de sabedoria e sensibilidade inexplicáveis aguarda o tempo necessário para seu estabelecimento dentro da comunidade Algor. De Isaura Estudiosa, sobrenome herdado do falecido marido, – e que, segundo o narrador, "apelido de que, tal como os de Gacho e Algor, se desconhece a razão de ser e a proveniência" (SARAMAGO, 2017a, p. 63) – a Isaura Madruga: "Foi a viúva, a vizinha, a Isaura Estudiosa, para agradecer o cântaro. Marta negou com um movimento lento da cabeça, Não se chama

Isaura Estudiosa, corrigiu, o nome dela é Isaura Madruga" (SARAMAGO, 2017a, p. 164). Primeiro, é preciso desconfiar da ignorância do narrador, extremamente ciente e controlador de sua história, por afirmar desconhecer a razão envolvida nos epítetos das personagens. Na primeira página do romance, enquanto Cipriano e Marçal, segundo a voz narrativa, desconhecem o significado de seus "apelidos insólitos", ela esclarece: "aquele algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre, e que o gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga" (SARAMAGO, 2017a, p. 11). Portanto, tem-se a explicação para o sobrenome de quase todas as personagens nomeadas da narrativa, com exceção de Isaura. "Madruga" é um termo associado a "madrugar" e "madrugada", palavras estas que derivam do latim *maturus*. Segundo o dicionário *Michaelis*, "madrugada" é o substantivo feminino que marca cronologicamente "o início do dia quando o Sol faz sua primeira aparição; alvorecer, aurora, madrugada"³⁹. A partir dessa acepção, Madruga é o epíteto ideal para a personagem que acompanha a família das sombras à luz⁴⁰. A etimologia latina, por sua vez, é igualmente significativa por apontar para o sentido de "amadurecimento" ou de "madura". Logo, Isaura "madura" é a personagem que, no princípio, destoa das demais por sua sensível sabedoria.

Quando ela reencontra o oleiro, Cipriano explica-lhe a razão de ter abandonado o Centro, sendo o motivo crucial a descoberta da gruta – que já havia sido narrada a Marta, no capítulo anterior: no momento em que ele descobre os corpos no subsolo, ocorre-lhe um efeito de identificação. Os corpos atados ao banco de pedra tornam-se metonímia para a situação humana na atualidade: "Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo"⁴¹ (SARAMAGO, 2017a, p. 345). Esta é a chave principal para a leitura da atualização que Saramago faz da alegoria da caverna, de Platão: na pós-modernidade, os indivíduos continuam a ser iludidos pela fantasmagoria das imagens (Cf. KOLEFF, 2014), estas agora sofisticadas pelos avanços tecnológicos, enquanto os corpos servem para obter lucro mesmo após a sua morte, pois, como revela o desfecho do romance, a gruta do Centro será a nova atração de seu cruel espetáculo.

³⁹ Cf. < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/madrugada>>. Acesso em 20/07/2022.

⁴⁰ Neste trabalho, inclusive, já analisamos passagens que evidenciam a importância da chegada da luz em diversos episódios do romance.

⁴¹ Vem a propósito destacar que a epígrafe de *A caverna* é justamente a passagem d'*A República*, de Platão, na qual Sócrates efetua o mesmo ato de identificação com os prisioneiros da caverna: "*Que cena estranha descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós. Platão, República, Livro VII*".

Diante dos fatos, Marta concorda com o pai: "Sim, creio que tem razão, somos nós" (SARAMAGO, 2017a, p. 345). Apesar da identificação com os corpos da gruta no nível do discurso, a atitude de Cipriano será deixar o complexo. No retorno à olaria, quando ele expõe o ocorrido a Isaura, ela vocalizará o rompimento definitivo com o Centro: "Isaura Madruga não é particularmente versada em histórias antigas e invenções mitológicas" (SARAMAGO, 2017a, p. 353) – isto é, a sabedoria da personagem possivelmente não inclui conhecimentos nas áreas literárias e filosóficas, ela não conheceria as ideias de Platão – "mas só precisou de duas palavras simples para compreender o *essencial da questão*. Embora as conheçamos já, não se perde nada em deixá-las escritas outra vez, *Éramos nós*" (SARAMAGO, 2017a, p. 353, grifos nossos). Engana-se (talvez propositalmente) o narrador quando diz que essas palavras já eram conhecidas, pois Isaura as transforma: do presente "somos" converte-se para o pretérito imperfeito "éramos"⁴². O essencial percebido por Isaura é que eles não são mais os prisioneiros da caverna, ludibriados pelas ilusões do Centro, mas saíram da escuridão em direção à luz. Ascensão essa que foi construída ao longo das mais de trezentas páginas do romance.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, no episódio final em que as personagens começam, progressivamente, a recuperar a visão, a manhã que clareava devolve a vista ao médico. E quando ele é interpelado por sua mulher acerca da razão da praga de cegueira, a conclusão da figura feminina assemelha-se ao essencial alcançado por Isaura: "Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que veem, Cegos que, vendo, não veem" (SARAMAGO, 1995, p. 310). A mulher do médico diagnostica, portanto, a cegueira intrínseca ao ser humano.

Ao examinar a sensibilidade das personagens femininas de José Saramago, Beatriz Berrini identifica como elas possuem duas faces: uma "cotidiana" (conhecida e delineada) e outra "labiríntica e inatingível" (BERRINI, 1998, p. 141). O enigma é da ordem do inexplicável: de onde vem a sabedoria ímpar dessas personagens? Berrini afirma: "já vimos como, em vários momentos, se queda o homem perplexo, sem perceber de que maneira a mulher conseguiu chegar a certas conclusões e expressá-las, coisas fundamentais e extraordinárias, ditas com naturalidade, de forma simples, aparentemente até ingênua" (BERRINI, 1998, p. 141). Desse mesmo modo, a afirmação de Isaura, que parece tão simples, também promove uma inversão de perspectiva e vocaliza o processo de transformação dos Algores. Inclusive, a ausência de explicações permite uma aproximação de Isaura às figuras dos antigos contadores de histórias,

⁴² Nota-se como esse tempo verbal evoca as fábulas – "Era uma vez" – e o próprio ato de narrar.

referidos no ensaio "O narrador", de Benjamin, pois a inexplicabilidade era um dos traços de suas narrativas detentoras do saber. Segundo o filósofo, "metade da arte da narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações", de modo a proporcionar ao leitor a liberdade para "interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude" (BENJAMIN, 2012, p. 219).

A pequena comunidade dos Algores é unida por laços sanguíneos e pelo matrimônio, e seus dois novos integrantes, Achado e Isaura – apresentados no dia da visita ao cemitério –, ligam-se à família pelo barro. A entrada do cão ocorre no analisado episódio em que ele bebe da malga de barro e a de Isaura efetua-se pelo cântaro. Quando o casal reencontra Marta e Marçal, decididos a igualmente deixarem o Centro, o futuro incerto é o tópico do diálogo. Isaura, humildemente, diz: "Posso dar uma opinião, sugerir uma ideia, perguntou Isaura, na verdade não sei se já tenho esse direito, estou na família nem há meia dúzia de dias, e mesmo assim sinto-me *como se tivesse vindo à experiência*, como se tivesse entrado pela porta das traseiras" (SARAMAGO, 2017a, p. 357, grifos nossos). A própria personagem reconhece a dimensão profunda de sua ligação com os Algores, ao que Marta responde: "Já por cá andavas há meses, desde aquele famoso cântaro" (SARAMAGO, 2017a, p. 357). A mulher então sugere que todos devam ir embora da aldeia, e como sua precipitação assusta Cipriano, ela elucida: "Já tinha largado tudo antes, já tinha virado as costas antes, quando apertei aquele cântaro contra o peito, realmente era preciso que fosses homem para não compreenderes que te estava a apertar a ti" (SARAMAGO, 2017a, p. 357). O *leitmotiv* é, enfim, explicado. O cântaro é a imagem fundamental do romance: símbolo do seu protagonista, o artífice do barro, além de proporcionar a ligação com Isaura, que culminará na transformação do destino de toda a família. A fala da mulher generaliza acerca da falta de sensibilidade dos homens e se assemelha a uma declaração de Saramago, presente no ensaio "Da estátua à pedra" (SARAMAGO, 2013), na qual ele reconhece que "viver e crescer sempre entre mulheres, pressupôs, em definitivo, ter aprendido com elas o que efetivamente é benéfico, não no sentido utilitário, mas em profundidade e humanismo" (SARAMAGO, 2013, p. 44). Outra reflexão do autor, no mesmo texto, permite uma aproximação entre a relação de Isaura e Cipriano com a de H. e M., o casal de *Manual de pintura e caligrafia* [1977], livro que consolidou o retorno do autor ao gênero romance e abriu vertentes temáticas que seriam exploradas em toda a sua obra ulterior⁴³. De maneira esclarecedora, Saramago reconhece o papel fundamental da mulher como um componente transformador dentro de seus enredos:

⁴³ Cf., a esse respeito, COSTA (2020) e CINTRA (2008).

tal como logo sucederia noutros romances posteriores, a figura da mulher aparece como um forte elemento de transformação, porque sem ela, sem o "outro" que ela é, sem essa mulher que é citada apenas com a inicial M., o pintor H. não chegaria a descobrir que os caminhos pelos quais transitava não o conduziriam ao conhecimento de si mesmo como homem e como artista. A descoberta do próprio chegará através do conhecimento do outro, a mulher será a guia desse percurso que acabará dando um novo sentido à vida do pintor e, em definitivo, à vida de ambos (SARAMAGO, 2013, p. 29-30).

Se retirássemos o nome das personagens, essa fala do autor poderia ser emprestada para representar o processo que se efetua na relação entre Cipriano e Isaura.

Recuperando a leitura andreseniana de *A caverna*, na "Arte poética I", a ânfora simboliza a religação da narradora com a esfera natural. Em frente ao muro, "ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas" (ANDRESEN, 2018, p. 361). Segundo Gagliardi, na "drummondiana *lição de coisas*" de Sophia Andresen, os objetos que recebem a atenção da narradora passam a servir "aos olhos" e até "ao espírito" (GAGLIARDI, 2018, p. 19). Impregnados da subjetividade desses indivíduos, como a narradora da "Arte poética I" e de Cipriano e Isaura, a ânfora e o cântaro transcendem a existência física, pois seu valor de culto é um convite à religação, isto que Gagliardi afirma ser um "traço constitutivo" da lição andreseniana (GAGLIARDI, 2018, p. 20). Esses objetos auráticos são detentores do "princípio incorruptível" proveniente da marca humana que os moldou.

Para Richard Zenith, à primeira vista, a ideia desse princípio contido nos objetos parece ser platônica, porém "lendo melhor a poesia andreseniana, percebemos que se trata, na verdade, de princípios históricos, extraídos daquilo que, na história humana, transcende as épocas e as geografias" (ZENITH, 2011, p. 43). Portanto, a marca que os objetos possuem proporciona a transcendência para além da utilidade prática e extrapola a duração temporal do presente. O pesquisador identifica como a ânfora conserva uma "função ritual" por estabelecer a religação da narradora com a natureza que a circunda, aspecto que recorda o fazer artesanal de Cipriano, quando, através do barro, o criador renasce. Gagliardi e Zenith identificam-se entre si quando ressaltam a força de união contida no objeto central da "Arte poética I": "No fundo, o texto sobre a ânfora é a explanação de uma certa maneira de viver e de ser religioso, baseada num processo de religação – ao sol, às 'praias de mar verde', ao 'azul suspenso da noite', à 'pureza da cal' e assim por diante, passando 'de coisa em coisa'" (ZENITH, 2011, p. 44). O *religare* proporcionado pelo cântaro e pela ânfora promove a edificação do "reino", esse conceito que no texto de Sophia indica um *locus* idealizado, onde indivíduo e natureza estarão em harmonia: "Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico" (ANDRESEN, 2018, p.

361). Em oposição a ele, está o "habitat", por extensão, a Modernidade (GAGLIARDI, 2018, p. 23), onde a aliança primordial foi rompida.

Assim como a narradora da "Arte poética I" cria seu reino através do olhar, em *A caverna*, a comunidade da família Algor tece a sua aliança através da rede de experiências compartilhadas. Construída em bases sólidas, em oposição à superficialidade do Centro, a ligação do grupo é autêntica e tem sua materialidade espelhada no cântaro. O barro, tal como analisamos, é símbolo também da fragilidade humana, que precisa ser bem cuidada para perdurar, pois a ameaça está à espreita. O compromisso em edificar o reino precisa ser constantemente renovado, como pela força de personagens como Isaura Madruga e outras mulheres-guias da ficção saramaguiana, que encarnam o afeto e a abdicção em prol do bem comum: "o reino agora é só aquele que cada um tece por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece" (ANDRESEN, 2018, p. 360).

Entretanto, assim como o andreseniano, o reino da família Algor é "vulnerável". Ao lermos o desfecho do romance, isso é patente, pois mesmo com a família deixando a aldeia e os domínios do Centro para trás, é ele quem dá a última palavra no romance: "BREVEAMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA" (SARAMAGO, 2017a, p. 359). Conforme afirmou Miguel Koleff, no ensaio "De Juan Maltiempo a Cipriano Algor - Tres o cuatro pinceladas sobre los personajes saramaguianos", em alusão a Walter Benjamin, "el enemigo no ha dejado de vencer (...) ese enemigo está oculto, no se deja ver. Es que ha cambiado la imagen de poder [em relação ao contexto sócio-histórico de *Levantado do chão*], de territorio, de dominación; se ha globalizado el pensamiento y se ha difuminado la percepción de las coordenadas ideológicas" (KOLEFF, 2019, p. 124). Em termos andresenianos, esse é o retrato de um mundo que "semelhante ao corpo de Orfeu dilacerado pelas fúrias" está dividido (ANDRESEN, 2018, p. 360). O mito de Orfeu e Eurídice, inclusive, aparece com frequência na poesia de Sophia, ora como tema central, ora mencionado. Segundo o pesquisador António Cunha (2004), na "Arte poética I", "é através do olhar que os fragmentos de um mundo estilhaçado poderão ser recompostos", enquanto na poesia da autora a busca pela unidade é constante (CUNHA, 2004, p. 53). Cunha assinala que o mito de Orfeu representa na obra da poeta a "demanda da unidade que ora se sente próxima, ora se afasta tragicamente" (CUNHA, 2004, p. 54).

É preciso, portanto, seguir o conselho de Sophia: "Nós procuramos reuni-lo [o reino], procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa" (ANDRESEN, 2018, p. 360). Nota-se que, apesar da aparente solitude da narradora da "Arte poética I", ela assume uma voz coletiva,

através do "nós", para convocar a dimensão coletiva pelo compromisso de construir esse reino e resistir ao tempo que exila o sujeito de sua inteireza. Saramago, de maneira análoga, assume a utopia que reside no ser humano, que pode ser transfigurada pela "vontade", que desde *Memorial do convento* faz voar, conforme Cerdeira (2018) vislumbrara quando examinou o romance do início da década de 1980 como uma obra de afirmação do poder do ser humano como criador do mundo (Cf. CERDEIRA, 2018, p. 64-65).

Já no fim do século passado, diante da fantasmagoria das vivências de um mundo dominado pelas imagens, José Saramago parece assumir a perspectiva utópica já em escala reduzida: talvez o caminho do ser humano não seja mais a batalha, como um Davi diante de um Golias, mas a saída, em pequenas comunidades, em busca de uma nova realidade, do seu reino vulnerável. Tal como na leitura de Ana Paula Arnaut (2014) para o desfecho do romance, a partida da família Algor não se direciona para a utopia tradicional, mas para um espaço indeterminado e livre, onde o ser humano possa ser imperfeito e frágil – em franca oposição ao Centro e sua falsa aparência de perfeição (Cf. ARNAUT, 2014, p. 46).

3.5 Do barro ao barro, do pó ao pó e o *topos* do retorno

Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou.

José Saramago in *O evangelho segundo Jesus Cristo*

Há algo a ser feito antes do fim. Com todos a bordo da furgoneta, Cipriano repentinamente interrompe a saída para a viagem sem "destino conhecido". Ele retorna à morada, pois é preciso executar seu ato final. Diante da terra úmida pela chuva do dia anterior, assistimos às gotas pingando da amoreira, enquanto o homem desaparece para dentro do forno da olaria. De lá ele sai, "em mangas de camisa" e servindo-se do casaco "para transportar algo pesado" (SARAMAGO, 2017a, p. 358): é a libertação dos bonecos, aqueles moldados à imagem e semelhança de seu criador. Assim como o protagonista, suas estatuetas saíam das sombras da caverna em direção à luz. Dispostos "de pé, firmes na terra molhada" (SARAMAGO, 2017a, p.

358) em frente à casa, tal como um exército de Terracota, eles serão os guardiões da morada *ad aeternum*. Nessa libertação, todas as estatuetas, inclusive as defeituosas que Cipriano mantivera guardadas, serão reunidas "às suas irmãs escurtidas e sãs" (SARAMAGO, 2017a, p. 359). E o seu destino? "Com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar" (SARAMAGO, 2017a, p. 359). Diante dos mesmos elementos naturais que as constituíram, virá o fim, que não deixa de ser um retorno ao princípio.

O desfecho de *A caverna* é um *memento mori*: voltar ao pó? "Mas esse é o destino de qualquer de nós" (SARAMAGO, 2017a, p. 359). A cena evoca novamente o *Gênesis* (3:19), o episódio no qual o criador condena suas criaturas, após o pecado original, à mortalidade: "és pó, e pó te hás de tornar". O destino de todos é o mesmo, o que os diferencia é o legado de experiências compartilhadas, "a aliança que cada um tece" (ANDRESEN, 2018, p. 360) em vida. *A caverna* completa um círculo, com um desfecho que espelha a cena inicial: Marçal e Cipriano estão novamente dentro do veículo, porém, há uma diferença fundamental: "as duas mulheres atrás, com o Achado ao meio" (SARAMAGO, 2017a, p. 358), selando a união rumo ao desconhecido.

4. O "TEMPO DA RECUSA": APROXIMAÇÕES ENTRE *A CAVERNA* E *OBJECTO QUASE*

4.1 *Objecto quase*: um prelúdio

Ao examinar a fortuna crítica saramaguiana, encontram-se, com recorrência, trabalhos que abordam as obras do autor em diálogo umas com as outras. Essa aproximação pode ser estabelecida a partir de eixos temáticos ou formais, conforme se verifica, apenas a título de exemplo, na tese de Teresa Cristina Cerdeira (2018) acerca da relação entre História e ficção, na tese de Sandra Ferreira (2014), a qual analisa romances da dita "fase universal" de Saramago a partir da forma alegórica, ou, ainda, na tese de Agnes Cintra (2008), que lê o *Manual de pintura e caligrafia* como uma "carta de rumos" para as linhas discursivas da poética ficcional do autor. De modo semelhante, revelou-se uma tendência hermenêutica da crítica saramaguiana a investigação voltada aos escritos do autor anteriores a 1980, em busca de intuições ou procedimentos característicos desse período. A ideia do *fil rouge* proposta pelo autor⁴⁴ e a existência de figuras recorrentes nos romances através de suas autocitações⁴⁵ alimentam um imaginário comum aos bosques da ficção do escritor. Portanto, entre os possíveis caminhos de investigação de uma obra literária, revisar os principais pilares já examinados pela crítica possibilita a busca por novas abordagens ou o aprofundamento de questões pouco estudadas, além de estabelecer uma base bibliográfica que sirva de interlocução para o trabalho atual.

Objecto quase, livro publicado em 1978 – com contos que datam do início da década de 1970 –, integra o período intitulado por Horácio Costa (2020) como "reconquista da prosa", em tese dedicada a examinar a produção ficcional de Saramago anterior a *Levantado do chão*. Um dos primeiros exames desse volume de contos foi a "Recensão crítica à *Objecto quase*, de José Saramago", publicada por Maria Alzira Seixo, em 1979, na revista *Colóquio/Letras*. A pesquisadora abre sua análise indicando a existência de "embriões de urdidura novelesca" e "fragmentos de notória densidade efabulativa" nas crônicas publicadas por Saramago nas décadas anteriores, o que, segundo ela, se dá pela ligação entre o volume de contos e textos de *Deste Mundo e do Outro* [1971] e *A Bagagem do Viajante* [1973] (Cf. SEIXO, 1979, p. 77). Seixo identifica a forte vertente fantástica do livro, na qual, "à maneira de Kafka", o absurdo e

⁴⁴ "Há [nas crônicas] personagens, situações, ambientes, embriões de coisas que vieram a ser tratadas mais tarde (...) e penso que assim se observaria uma coerência, uma tentativa, um esforço para dizer e para dizer-se que pode ser uma espécie de *fil rouge* que acompanha toda a obra" (SARAMAGO apud REIS, 2018, p. 46-47).

⁴⁵ São alguns exemplos a presença do cão Constante em *Levantado do chão*, *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez*; a existência da uma estátua de uma mulher com um cântaro em *Ensaio sobre a lucidez* (em alusão a Isaura Madruga, de *A caverna*); a figura do Pastor, presente no *Evangelho Segundo Jesus Cristo* e em *Todos os Nomes*, entre outros.

o insólito permeiam o cotidiano concreto das narrativas (SEIXO, 1979, p. 79). Para ela, os contos evidenciam a "convivência com o terror" e a "expectativa quieta da subversão", elementos simbólicos a serem considerados em vista do período agônico vivido em Portugal. A agitação política inclusive leva o autor a optar pela dedicação exclusiva à carreira de escritor, como alternativa que lhe restou após o contragolpe da direita operado meses depois da Revolução dos Cravos⁴⁶.

Seixo considera que o tema central de *Objecto quase* é a morte, mas em vias de um simbólico renascimento, como o anunciado no célebre conto "Cadeira": "Vamos até à janela. Que me diz a este mês de Setembro? Há muito tempo que não tínhamos um tempo assim" (SARAMAGO, 1994, p. 29). A pesquisadora sintetiza a obra através da imagem do "livro do silêncio apodrecido que as larvas fabricam mas que produzem, na sua própria podridão, o germe do grito salutar" (SEIXO, 1979, p. 79), metáfora precisa para representar as narrativas gestadas durante as restrições da ditadura salazarista e que alimentavam a esperança por novos tempos.

Por sua vez, Horácio Costa realiza o movimento teleológico de examinar o período formativo da obra saramaguiana já conhecendo a ascensão romanesca que o sucederia. A partir dessa perspectiva, o crítico propõe a ligação de *Objecto quase* com a obra ulterior de Saramago e, no capítulo dedicado a esse livro e a *Manual de pintura e caligrafia*, o pesquisador reconhece o "valor transicional" dessas obras para o que viria a ser escrito por Saramago (COSTA, 2020, p. 249). Costa se vale dessa ideia para examinar as "principais derivas narracionais" presentes em cada conto, iniciando por "Cadeira", o qual abre o volume com a narrativa da queda do carcomido objeto, em alusão ao acidente sofrido por Salazar em 1968. Para Costa, através de um "discurso torrencial" e se valendo de elementos da linguagem cinematográfica, Saramago alonga uma ação de milésimos de segundos por páginas para contar a trajetória do inseto-protagonista responsável pela deterioração da cadeira do ditador (COSTA, 2020, p. 292). Além disso, o caráter autorreflexivo da linguagem é objeto da atenção do pesquisador, que identifica inclusive a "veia barroca" já presente no discurso saramaguiano (COSTA, 2020, p. 293). Em "Embargo", Costa verifica a forte vertente fantástica do conto, marcada pela série de acontecimentos insólitos em torno de sua personagem principal, caracterização reforçada pelas "imagens de extração surrealista", tal como o "'sonho degolado' daliniano" e "'o olho

⁴⁶ De abril a novembro de 1975, José Saramago atuou como diretor-adjunto do jornal português *Diário de Notícias*, cargo deixado por ele em consequência do "contra-golpe de direita, ou centro-direita (...), cujo objetivo foi deter o processo revolucionário que, enfrentando mil obstáculos de dentro e de fora, se tratava de levar por diante em Portugal. A tal contrarrevolução, que também assim se pode designar, teve lugar em novembro de 1975 e deixou-me sem trabalho" (SARAMAGO, 2013, p. 28). Nessa passagem, Saramago se refere aos conflitos entre a extrema-esquerda militar e grupos militares moderados que culminaram no fim do Processo Revolucionário em Curso (PREC), este iniciado após a Revolução dos Cravos.

esquadrado da madrugada" (COSTA, 2020, p. 300). Tais aspectos identificados por Costa nos contos da década de 1970 são verificáveis em diversos romances subsequentes. A influência do barroco na linguagem, por exemplo, é marca fundamental dos romances do início da década de 1980, como *Levantado do chão* [1980] e *Memorial do convento* [1982], em vista da plasticidade e da depuração linguística da escrita de Saramago. De modo semelhante, elementos fantásticos estão permeados por diversas narrativas, como a passarola movida pelas vontades humanas, o falecido poeta que deixa a existência lentamente enquanto convive com seu heterônimo, o professor de História que descobre seu duplo idêntico e a epidemia inexplicável de cegueira.

Entre os trabalhos relevantes acerca de *Objecto quase*, o artigo "Um Automóvel chamado Ditador: 'Embargo', de Saramago" (2021), de Caio Gagliardi, apresenta uma proposta de leitura em sete partes do referido conto, sendo uma delas intitulada "Ensaio do *Ensaio*", a qual se organiza em torno da hipótese de "Embargo" funcionar como "laboratório" para *Ensaio sobre a cegueira*. Diante de "indícios de antecipação", Gagliardi elenca convergências entre as obras: cenas que descrevem casais repousando em suas camas; o paradigmático início do romance, no qual o primeiro cego, recém acometido pela cegueira, se desespera dentro do carro – momento em que o pesquisador inclusive assinala uma autocitação de Saramago –; além da identificação do fenômeno da cegueira intrínseca aos personagens da narrativa, sendo o protagonista do conto um representante individual do processo de negação da realidade que se apresenta diante dele (GAGLIARDI, 2021, p. 238-239). A partir dessa iluminação mútua entre os textos, ora partindo do conto para o romance, ora o contrário, o pesquisador conclui que "Embargo" pode ser considerado uma "via de abertura" para um dos maiores romances do autor português (GAGLIARDI, 2021, p. 240). Neste capítulo, a ideia de que as narrativas de *Objecto quase* funcionam como aberturas para os futuros romances de Saramago é central, em virtude, especialmente, da possibilidade de analisar como certos temas amadureceram ou se transformaram no decorrer da obra. A relação com o consumo, a título de exemplo, está presente em "Coisas" e depois ressurgirá com novas facetas em *A caverna*.

Anos após a primeira incursão pelo referido livro de contos, Seixo volta a examiná-lo em "O essencial sobre José Saramago" [1987], um longo ensaio que percorre desde as experiências poéticas do autor até *A jangada de pedra* [1986]. No tópico "Caminhos de ficção", ela confere a virtude de "mundividência" às obras de ficção anteriores a *Levantado do chão* e, em relação a *Objecto quase*, caracteriza-o como "um conjunto de contos onde fantástico e certas componentes da ficção científica se misturam ('Embargo', 'Refluxo', 'Coisas'), criando uma atmosfera conjunta de maravilhoso que muitas vezes se constrói a partir de uma fissuração insólita, ou desmesurada, do mais banal cotidiano" (SEIXO, 1999, p. 26). A pesquisadora

continua a explorar a relação do livro com escritos anteriores, como *O Ano de 1993* [1975]. Segundo seu exame, por meio da construção alegórica, o livro de 1975 e um conto como "Coisas" exploram o insólito e "processos de opressão" para retratar cidades vigiadas e vítimas da arbitrariedade política (SEIXO, 1999, p. 26-27). É possível associar esta consideração de Seixo aos romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), dois exemplos de narrativas nas quais a ambientação urbana e a desmedida ação das forças de governo serão responsáveis por alijar os indivíduos de uma sobrevivência digna. O volume que marca o retorno de Saramago às narrativas longas foi ainda descrito por Óscar Lopes, no verbete da *História da Literatura Portuguesa*, como uma "transfiguradora percepção do real como pesadelo de coisificação humana, num estilo por vezes ironicamente classicizante" (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 1099). Essa consideração remete à alegoria central do livro – a transformação do ser humano em objeto – fenômeno este que adquire novos contornos conforme o avanço tecnológico se torna uma via de aflição e não mais de progresso iluminista. A relação controversa com as novas tecnologias é fundamental para o enredo de *A caverna*, na medida em que o romance problematiza como a busca pela comodidade – isto é, uma habitação que contenha tudo o que, teoricamente, um ser humano necessita – acaba por alienar o indivíduo do ambiente natural e cultural.

Por sua vez, Horácio Costa, em texto posterior à tese aqui referida, volta a citar *Objecto quase* para aproximá-lo do romance finissecular de Saramago: "a vertente distópica, tão importante na produção romanesca saramaguiana – responsável, sem dúvida, por sua concepção do Centro em *A Caverna* – remete a alguns dos contos de *Objecto Quase*" (COSTA, 2002, p. 189). Essa resenha acerca de *A caverna* identifica, portanto, um gérmen do romance em *Objecto Quase*. De modo análogo, David Frier, no artigo "Viagem para as Ilhas do Sul: uma leitura de *A caverna* de José Saramago" (2002), enxerga na estrutura urbana racionalizada de *A caverna*, claramente manifesta nas Cinturas Agrícola e Industrial, por exemplo, uma reminiscência do modelo de sociedade rigorosamente planejada do conto "Refluxo" (Cf. FRIER, 2002, p. 45). A obsessiva organização da realidade, inclusive das classes, é uma das proposições de "Coisas" que está, de maneira análoga, em *A caverna*, formando um retrato da domesticação do mundo proporcionada pelo progresso técnico-industrial.

Nessa via de leituras, Jane Tutikian, no artigo "As coisas grandes são as pequenas" (2019), recupera McHale e Quilligan, leitores que identificam a alegoria como o modo de expressão da pós-modernidade, para lançar a hipótese de que os contos da década de 1970 predizem as "elaborações alegóricas" dos romances posteriores de Saramago. A pesquisadora identifica o romance finissecular como um desses exemplos: "neste livro [*Objecto quase*] reside

o embrião de alguns de seus romances, por exemplo, *A Caverna*, publicado em 2000" (TUTIKIAN, 2019, p. 72). Segundo a pesquisadora, as narrativas curtas de Saramago evidenciam o "mundo tomado pela mecanização", onde a máquina subjuga os indivíduos reificados (TUTIKIAN, 2019, 72). Entretanto, para ela, *Objecto quase*, lido à luz do conjunto de seus textos, apresenta uma ambivalência entre "alerta" e "alento", evidenciada pelos desfechos de "Cadeira" e "Desforra", os quais revelam as alternativas vislumbradas por Saramago: a esperança pós-Abril de 1974 e o amor (TUTIKIAN, 2019, p. 78-79).

Apesar dos diversos apontamentos da crítica acerca das relações possíveis entre os contos de *Objecto quase* e os romances que o sucederam, ainda são poucos os trabalhos que apresentam uma leitura detida e de fôlego que promova a aproximação entre esses textos. Tomando por base esse contexto hermenêutico, propomos analisar de maneira mais desenvolvida *Objecto quase* como um laboratório de ideias e linhas de força que se manifestaram ao longo da obra saramaguiana.

4.2 O "tempo da recusa": *A caverna* à luz de "Centauro"

O Minotauro compreender-me-á
Tem cornos, como os sábios e os inimigos da vida.
É metade boi e metade homem, como todos os homens.
Violava e devorava virgens, como todas as bestas.
Filho de Pasifaë, foi irmão de um verso de Racine,
que Valéry, o cretino, achava um dos mais belos da
[*"langue"*].
Irmão também de Ariadne, embrulharam-no num novelo de
[que se lixou].
Teseu, o herói, e, como todos os gregos heroicos, um filho
[da puta,
riu-lhe no focinho respeitável.
O Minotauro compreender-me-á, tomará café comigo,
[enquanto
o sol serenamente desce sobre o mar, e as sombras,
cheias de ninfas e de efegos desempregados,
se cerrarão dulcíssimas nas chávenas,
como o açúcar que mexeremos com o dedo sujo
de investigar as origens da vida
(...)]

"Em Creta, com o Minotauro", Jorge de Sena in *Peregrinatio ad loca infecta*

Ó Poesia – quanto te pedi!
Terra de ninguém é onde eu vivo
E não sei quem sou – eu que não morri
Quando o rei foi morto e o reino dividido.

Sophia de Mello Breyner Andresen in *Coral*

Adotando um procedimento que viria a se consolidar nos anos seguintes, José Saramago, no conto "Centauro", de *Objecto quase*, elege essa criatura mítica para ter sua história recontada e transportada até a contemporaneidade. Entre permanências e reinvenções, o escritor confere o seu próprio destino a seres mitológicos por meio da subversão. Desde a Grécia Antiga, a complexidade da figura do centauro é um dado presente nas narrativas mitológicas: há versões em que o primeiro representante da espécie seria fruto de uma armação de Zeus, o qual ludibriara Íxion, fazendo-o se relacionar com uma nuvem, associando a origem do ser a uma dimensão disfórica; enquanto há outras que vinculam o centauro à união de Filia e Cronos, estes representantes de forças do bem (Cf. GRIMAL, 2005, p. 82). Ambas as vertentes resultaram nas duas representações dos centauros mais presentes no imaginário mitológico: os sábios, como Quíron e Folo, e os de vocação violenta e indomável.

Apropriando-se dessa carga simbólica dual da personagem, Saramago inicia sua narrativa marcando linguisticamente a cisão intrínseca de seu centauro. De maneira oblíqua, o conto se abre da seguinte maneira: "O cavalo parou. Os cascos sem ferraduras firmaram-se nas pedras redondas e resvaladiças que cobriam o fundo quase seco do rio. O homem afastou com as mãos, cautelosamente, os ramos espinhosos que lhe tapavam a visão para o lado da planície" (SARAMAGO, 1994, p. 107). Ao longo de quase cinco páginas, o narrador apresenta a ação ao leitor através da distinção entre os sujeitos das frases, ora o homem, ora o cavalo. Assim, o efeito dessa construção já sinaliza, de maneira implícita, a dualidade entre as criaturas, podendo até fazer um leitor desprevenido imaginar a existência de um animal e um humano a desempenhar os atos separadamente. Inseridos no ambiente natural, a cada gesto narrado a tensão entre o instinto animal e a racionalidade humana se acentua: "o cavalo teve sede (...) o homem, com o ombro assente na areia áspera, bebeu longamente, embora não tivesse sede" (SARAMAGO, 1994, p. 108). Nota-se como nem mesmo as necessidades fisiológicas das criaturas, apesar de constituírem um mesmo corpo, coincidem.

Ao longo da leitura, é evidente como as vontades distintas das partes que formam o centauro saramaguiano, tal qual o instinto selvagem, foram sendo apaziguadas pelo ser humano:

Com o tempo, e tivera muito e muito tempo para isso, aprendera os modos de moderar a impaciência animal, algumas vezes opondo-se a ela com uma violência que eclodia e prosseguia toda no seu cérebro (...) outras vezes cedia, desatento, a pensar noutras coisas, coisas que eram sim deste mundo físico em que estava, mas não deste tempo (SARAMAGO, 1994, p. 108).

Um elemento fundamental para essa adaptação é o tempo, cuja passagem enfatiza a antiguidade da criatura que protagoniza o conto. Além disso, desvela-se, aos poucos, a inadequação da

personagem ao tempo da narração, dado o fato de a mente da criatura estar voltada para o passado. A descrição inicial desse ser destaca ainda as diversas cicatrizes no pelo do cavalo, evidências de seu sofrimento físico, e a sua "fadiga de séculos e milênios" (SARAMAGO, 1994, p. 110), que pode ser lido como um sinal de seu desgaste psíquico. Desses aspectos preliminares resulta um retrato da criatura em desconcerto com a realidade, isto é, um autêntico ser fora do lugar. E, conforme a narrativa se desenrola, a personagem revela-se habitante das sombras, vivendo às escondidas, como se temesse encontrar um inimigo.

Após a situação inicial do conto, a narrativa passa a apresentar uma dimensão onírica, a qual será responsável por enunciar, pela primeira vez, a existência do centauro: "Nunca sonhava como sonha um homem. Também nunca sonhava como sonharia um cavalo. Nas horas em que estavam acordados, as ocasiões de paz ou de simples conciliação não eram muitas. Mas o sonho de um e o sonho do outro faziam o sonho do centauro" (SARAMAGO, 1994, p. 111). O ambiente onírico é o único *locus*, por assim dizer, no qual a conciliação entre as partes é possível. A partir dessa revelação, o narrador utiliza o *flashback* para conduzir a história para outro tempo: o passado mitológico. Nesse momento, a versão saramaguiana para o mito dos centauros ficará evidente: "Era o último sobrevivente da grande e antiga espécie dos homens-cavalos" (SARAMAGO, 1994, p. 111). Este primeiro aspecto intensifica a carga dramática da personagem, pois, além de sua inadequação já assinalada, nota-se igualmente a sua solidão enquanto espécie. A narração de seus antecedentes prossegue nos seguintes termos:

estivera na guerra contra os Lápitais, sua primeira e dos seus grande derrota. Com eles, vencidos, se refugiara em montanhas de cujo nome já se esquecera. Até que acontecera o dia fatal em que, com a parcial protecção dos deuses, Hércules dizimara os seus irmãos, e ele só escapara porque a demorada batalha de Hércules e Nesso lhe dera tempo para se refugiar na floresta. Tinham acabado então os centauros (SARAMAGO, 1994, p. 111).

Abandonados pelos deuses, segundo Saramago, os centauros são dizimados, restando somente o protagonista do conto para carregar, ao longo dos milênios, a sua trágica condição. Conforme a versão de Pierre Grimal, no *Dicionário da mitologia grega e romana*, a luta entre os centauros e os Lápitais, liderados por Piríto e Teseu, provém da lenda das bodas de Piríto. Segundo consta, desabitados ao vinho, as criaturas embebedam-se na cerimônia, o que culmina na tentativa de violação de Hipodamia, a noiva. Com isso, o massacre se instaura e os centauros são exilados da Tessália (Cf. GRIMAL, 2005, p. 82). Possivelmente, a lenda que inspirou o desfecho incorporado por Saramago ao conto é a do rapto de Mnesímaque, noiva de Hércules (Cf. GRIMAL, 2005, p. 82), outra versão que reforça a caracterização brutal dessas criaturas.

A questão que está no cerne das referidas centauromaquias, tal qual no conto de Saramago, é a dicotomia insolúvel entre os instintos selvagens e os modos civilizados.

Mas para que o seu centauro fosse possível, Saramago precisava subverter o discurso histórico e mitológico, afastando-se da tradição:

Porém, contra o que afirmavam os historiadores e os mitólogos, um ficara ainda, este mesmo que vira Hércules esmagar num abraço terrível o tronco de Nesso (...) talvez repesos, os mesmos deuses favoreceram então o centauro escondido, cegando os olhos e o entendimento de Hércules por não se sabia então que desígnios (SARAMAGO, 1994, p. 111).

O sugerido favorecimento dos deuses pode ser lido de maneira irônica, pois ficará nítido ao longo do conto que a sobrevivência desse centauro está distante de possuir uma conotação positiva. Pelo contrário, em se tratando de mitologia, o seu destino assemelha-se ao de Sísifo, ambas figuras obrigadas a suportar um fardo ao longo dos séculos.

Em sua jornada imemorial, o centauro de Saramago somente encontra a comunhão através de um sonho, o qual se repete há milhares de anos, no qual ele extermina Hércules. Tal como o herói grego matara Nesso, o centauro fantasia a morte através da constrição, a qual, cruelmente, dizimaria o inimigo. Entretanto, o narrador sinaliza para o vazio dessa vingança imaginada: "Não havia nenhum prêmio para o vencedor. Os deuses levantavam-se das suas cadeiras de ouro e afastavam-se, alargando cada vez mais o círculo até desaparecerem no horizonte" (SARAMAGO, 1994, p. 112). É certa a predileção dos deuses da mitologia grega pela discórdia e pelos espetáculos brutais, porém, o narrador saramaguiano entrevê como, para os indivíduos, a brutalidade não resultaria em algo positivo. O fim seria o mesmo: o centauro sozinho e desamparado pelos deuses. A epígrafe de *Objecto quase*, por exemplo, é um atestado justamente contra a crueldade: "Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente. (K. Marx e F. Engels, *A Sagrada Família*)". Portanto, é legítimo que os contos do livro perpetuem a necessidade de reconstruir a realidade em bases humanizadas, e não celebrar a barbárie.

Ao longo do tempo milenar, segundo o narrador, enquanto o mistério se conservava no mundo, o centauro pôde viver em paz, "pôde andar à luz do Sol" (SARAMAGO, 1994, p. 112), sendo inclusive venerado e recebido com flores nos povoados em que passava. Contudo, algo se sucede e causa uma ruptura na trajetória do centauro: "Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou-o a esconder-se" (SARAMAGO, 1994, p. 112). Sem explicações evidentes, como é típico das narrativas saramaguianas, é operada uma mutação na realidade, a qual colocará a criatura mítica novamente como um pária. A partir de

então, além de ser um exilado de sua própria terra, ele será um degredado em toda parte. Para Horácio Costa, em sua análise do conto, esses aspectos simbólicos em torno do centauro, como a simbologia dual e o título de sobrevivente da espécie, conferem a ele um "valor trágico": "forçado a fugir incessantemente, expulso do convívio humano, perseguido e rechaçado pelos homens que nele veem uma improbabilidade, uma monstruosidade e uma agressão, ele é levado constantemente a ocultar-se" (COSTA, 2020, p. 309). A hipótese de Costa é a da impossibilidade humana de lidar com a presença de uma criatura que fuja à lógica racional. Nesse contexto, a existência de um ser que não pode ser explicado pela *ratio* é inconcebível, e a solução seria a sua eliminação.

A partir dessa leitura, podemos estabelecer uma aproximação entre o conto de Saramago e o processo de "desencantamento do mundo" examinado por Adorno e Horkheimer em sua *Dialética do esclarecimento* [1947]⁴⁷. Os filósofos identificam na Modernidade uma "nova espécie de barbárie" em progresso, fruto do programa do esclarecimento, este que visava "dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber" (ADORNO, 1985, p. 17). A dominação da natureza através do saber foi uma maneira encontrada pelo ser humano para aplacar o medo diante de sua frágil condição perante o mundo natural. Entretanto, o uso da razão como um instrumento de dominação torna-se ambivalente na medida em que ele domina a natureza e o próprio ser humano. Os avanços do conhecimento científico proporcionados à humanidade são incontestáveis, em especial no que concerne à saúde e à qualidade de vida, mas Adorno e Horkheimer alertam para o "elemento destrutivo" por trás desse progresso. Para os filósofos, "o que não se submete ao critério da calculabilidade e da utilidade torna-se suspeito para o esclarecimento" (ADORNO, 1985, p. 19), aspecto este que fomenta a visão utilitarista que rege a sociedade (pós-)moderna. Essa perspectiva pode ser associada diretamente ao processo em decurso nos enredos de "Centauro" e de *A caverna*: a criatura mítica, por exemplo, pertence à esfera daquilo que não pode ser explicado pela razão científica e ainda lida com o conflito em relação ao seu instinto selvagem. Por sua vez, Cipriano Algor, o oleiro do romance, é o sujeito considerado inútil pelos sistemas de produção. Portanto, segundo a lógica do esclarecimento, o destino dessas figuras seria a extinção.

Em "O conceito de esclarecimento", Adorno e Horkheimer aludem ainda para o "ciclo épico de Hércules", personagem central para o conto de *Objecto quase*, como uma das imagens fundamentais do poder mítico como eliminação do "incomensurável". Logo, conforme o mito

⁴⁷ Márcia Neves é a primeira pesquisadora a realizar essa associação em seu artigo "Contemporaneidade e desumanização: o último "Centauro", um *Objecto Quase* de Saramago" (2014).

caminhou para a organização e a explicação, ele mesmo foi apropriado e engolido pelo esclarecimento (ADORNO, 1985, p. 24). Ambas as narrativas de Saramago refletem a complexidade do progresso do mundo, este que pode ser benéfico, mas, ao mesmo tempo, encobrir uma espécie de barbárie, por isso a literatura surge como um alerta para fazer ver.

No conto, o desajuste da criatura mitológica ao novo mundo assemelha-se ao que está no âmago do conflito que ela experiencia internamente entre a sua animalidade e a racionalidade. Porém, na versão saramaguiana do mito, o centauro não é o único a ser extirpado da realidade:

outros seres tiveram de fazer o mesmo: foi o caso do unicórnio, das quimeras, dos lobisomens, dos homens de pé de cabra (...) durante dez gerações humanas, este povo diverso viveu reunido em regiões desertas. Mas, com o passar do tempo, também ali a vida se tornou impossível para eles, e todos dispersaram (SARAMAGO, 1994, p. 112-113).

Entre extinções, acasalamentos com outras espécies e assimilações, o centauro acaba sozinho em uma jornada de "caminhar e dormir", sempre resguardado pelas sombras da noite.

Nesse "tempo da recusa", o centauro é condenado a viver longe da luz do sol. No conto, esse dito tempo é aquele no qual o encantamento e os saberes da ordem do mitológico não são aceitos; é a época em que se recusa a sabedoria tradicional, esta posta à margem como ultrapassada ou até inútil, em prol do conhecimento científico. Pode-se compreender o "tempo da recusa", de "Centauro", como a mesma "época moderna", que, em *A caverna*, "teve a benevolência de admitir até agora a existência de uma olaria como esta quando existe um Centro como aquele" (SARAMAGO, 2017a, p. 151). A ironia mordaz dessa fala do narrador do romance reside na dita "benevolência", pois sabemos que não há nada nesse sentido, e sim um progressivo apagamento das formas tradicionais de sobrevivência. Em *A caverna*, o sistema recusa aquele que não se ajusta à engrenagem econômica vigente: ou ele atua como consumidor ou como mão de obra, nada afora isso: "como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exatamente, incluindo as pessoas" (SARAMAGO, 2017a, p. 134). Essa condição nos remete a Cipriano Algor, a personagem que, respeitadas as devidas proporções, em idade avançada, é expulsa de um mundo no qual ela não se insere. Para usarmos os conceitos andresenianos já mobilizados no capítulo anterior, pode-se afirmar que os protagonistas do conto e do romance são desenraizados, isto é, exilados de seu lugar de origem por uma força exterior e enviados para um *habitat*. O *locus horribilis*, para Cipriano, é o Centro. Representado por seus funcionários destituídos de subjetividade, essa entidade ataca

constantemente o oleiro e, em um desses episódios, ele se vê como um desajustado nesse mundo, o qual não reconhece mais:

a obscena frase do subchefe havia feito desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver, que a partir de hoje tudo seria pouco mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta. Dá vontade de atirar a furgoneta contra um muro, pensou (SARAMAGO, 2017a, p. 247).

Ser arrancado de suas raízes e ter de se adaptar aos ditames da nova realidade é uma morte simbólica para a personagem, a qual pode ser identificada quando ele se muda para o complexo comercial e, assim como o centauro, é exilado da luz do sol: "Cipriano Algor já perguntou a si mesmo como foi possível que se tivesse deixado encerrar durante três semanas sem ver o sol e as estrelas" (SARAMAGO, 2017a, p. 348). O presente inóspito oferece aos seres – como os unicórnios e quimeras do conto – a assimilação ou o extermínio. Com isso, estamos diante da crítica saramaguiana que, desde a década de 1970, denuncia a crueldade do ser dito “civilizado” perante aqueles que não se encaixam na lógica dos sistemas de produção.

De maneira análoga a Costa, Márcia Neves, no artigo "Contemporaneidade e desumanização: o último 'Centauro', um *Objecto quase* de Saramago" (2014), reconhece o deslocamento da criatura mitológica, a qual enfrenta a angústia de ser consciente da sua "condição tragicamente anacrônica", tornando-se "um ser cindido e em conflito aberto com a sua natureza dilemática" (NEVES, 2014, p. 169). Tal circunstância assemelha-se ao sentimento de inadequação do oleiro, que inclusive se compara a uma espécie em extinção. Essa perspectiva é reforçada por Sandra Ferreira, que identifica em *A caverna* o conflito da "comunhão perdida", fruto das violações imputadas especialmente ao ofício da personagem: "diante dessa profunda cisão, a tarefa de Cipriano será resgatar a unidade perdida. Para isso, deverá encarar as profundezas do seu ser, bem como entregar-se às potências da criação e do sonho, percorrendo para trás e para dentro territórios que o levarão de volta às regiões imemoriais, míticas da raça humana" (FERREIRA, 2014, p. 177-178). Tal como analisamos no capítulo anterior, esse resgate será efetuado pelo renascimento do criador e da concretização de um reino junto às personagens da família Algor.

No conto "Centauro", a parte homem da criatura define como objetivo alcançar o sul, onde supostamente estará Zeus e onde ele encontrará o "mar sonoro e as ilhas espalhadas" (SARAMAGO, 1994, p. 114). Tamanha comoção por essa integração natural faz com que ele transite durante o dia, apesar do risco de ser avistado. O homem, arrebatado pela vontade de chegar ao seu destino, descuida-se e é confrontado com dois sinais da violência que o aguarda:

os cães e os tiros. Desde o início do conto, há indícios de que uma tempestade está a caminho – "havia no ar uma umidade que prenunciava chuva" (SARAMAGO, 1994, p. 108) –, e ela desaba durante a perseguição ao centauro, ajudando-o a se livrar dos inimigos. Logo, um aspecto que se desenhava com uma carga negativa torna-se dúbio. Descobrimos, então, que a terra a que ele chegara era a sua terra natal:

estava a salvo, sob a chuva que desabava em torrente e abria regos rápidos entre as pedras, sobre esta terra onde nascera. Continuou a caminhar para o sul. A água ensopava-lhe o pelo branco, lavava a espuma, o sangue e o suor e toda a sujidade acumulada. Regressava muito velho, coberto de cicatrizes, mas imaculado (SARAMAGO, 1994, p. 117).

A tempestade concede um efeito de purificação para o centauro, livrando-o da carga negativa arrastada ao longo dos séculos, no preciso momento simbólico de retorno a sua região original. É notório como a cena se assemelha à da chuva presente em um momento-chave de *Ensaio sobre a cegueira*, quando a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego banham-se na varanda do apartamento reconquistado: "cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu" (SARAMAGO, 1995, p. 266). Da chuva que lava a cidade até o banho das "três graças", a água é o elemento natural responsável por livrar metaforicamente as personagens das violências sofridas ao longo das narrativas.

Contudo, em seu regresso, o centauro é confrontado pelo estranhamento diante da sua terra: "lembrava-se da perseguição, dos gritos, dos tiros, dos outros homens do lado de lá da fronteira. Do incompreensível ódio. Esta terra era a sua, mas quem eram os homens que nela viviam?" (SARAMAGO, 1994, p. 118). A criatura experiencia o estranhamento, em vez do reconhecimento, em seu lugar de origem. O afastamento físico e temporal opera uma mudança no espaço, tal como na própria civilização, e o que poderia representar o último refúgio da criatura coloca-a, novamente, como um ser sem lugar. O conto data da década de 1970, um período ainda conturbado diante do fim da ditadura salazarista e dos desafios em busca da democracia relegada por mais de 40 anos. Diferente de muitos intelectuais de sua época, Saramago não viveu exilado durante o regime, tendo suportado, em sua terra natal, os ataques e privações do governo. Todavia, a partir de uma chave simbólica, pode-se compreender o sentimento de dissenso vivenciado pelas vítimas do governo salazarista à luz do poema "Exílio", de Sophia Andresen, outra autora que experimentou o exílio em solo português:

Quando a pátria que temos não a temos
Perdida por silêncio e por renúncia

Até a voz do mar se torna exílio
E a luz que nos rodeia é como grades
(ANDRESEN, 2018, p. 189)

De modo semelhante ao do centauro, o sujeito lírico do poema encontra-se diante do paradoxo de vivenciar o exílio sem deixar a sua pátria. O silêncio e a renúncia, evidentes marcas da existência sob o regime ditatorial, tornam a vida tão insustentável de maneira que nem mesmo o mar e a luz, recorrentes motivos positivos da poesia andreseniana, são capazes de aplacar o sentimento nocivo. A pátria, aquilo que nos é concedido como direito ao nascer, é-nos sequestrada, e os símbolos de liberdade reconfiguram-se em prisões. No artigo "O exílio na vida e na poesia de Sophia de Mello Breyner" (2013), Cristina Vieira examina a manifestação do exílio como tema e sensação existencial na obra andreseniana. A pesquisadora sugere que a privação da palavra aos poetas os insere numa "pátria paradoxal" que "deixa de ser chão pátrio, que conforta e alenta, como faz a arquetípica casa paterna, para se transformar em lugar de exílio, porque os portugueses estão despossados dos direitos de cidadania na própria nação" (VIEIRA, 2013, p. 110). Tal como se verifica no texto "Arte poética I", o conceito de reino surge na poesia de Sophia como o *locus* de religação com a esfera harmônica em virtude da impossibilidade de viver inteiramente no "tempo da recusa". Vieira identifica como o conceito surge em outros poemas, como "A forma justa", significando "espaço de refúgio" e um "exílio utópico" diante do mundo (VIEIRA, 2013, p. 112). Portanto, a saída vislumbrada pela escritora efetua-se através das palavras, as mesmas confiscadas pela ditadura portuguesa. O desfecho do conto, como veremos adiante, colocará o centauro diante das pretendidas "ilhas do sul", o seu almejado reino, mas em atrito com uma realidade distinta da idealizada.

A iluminação mútua entre textos é um procedimento profícuo que nos propicia uma visão privilegiada de obras literárias, em especial quando a aproximação se dá entre autores que compartilham uma origem e contextos de vida em comum. Tal como realizamos com Sophia Andresen, a leitura do conto de Saramago pode ser apurada a partir de uma importante relação com o poema "Em Creta, com o Minotauro", de Jorge de Sena, presente na epígrafe deste capítulo.

Apesar de coetâneos – Sena nasce em 1919, e Saramago, em 1922 –, a trajetória literária desses autores se consolida em momentos distintos: Saramago inicia seu período de intensa publicação a partir de 1976, pouco antes do falecimento precoce de Sena, em 1978, aos 58 anos. Ambos os autores vivenciaram as agruras de serem resistência à ditadura salazarista e, cada qual à sua maneira, incorporaram essa condição a sua escrita. No poema de *Peregrinatio ad loca infecta* [1969], Sena recupera outra criatura seminal da mitologia grega para fazer par com

o eu lírico em um idílio despido de pátrias e cargas culturais. Em sua condição de besta, o Minotauro será aquele que compreenderá o sujeito e compartilhará com ele um momento de serenidade, contrariando sua fama imemorial e cruel. Tal qual Saramago, o poeta subverte o senso-comum ao adotar para si o ser mitológico. O deslocamento experimentado pela criatura está intimamente ligado ao local no qual o eu lírico e ele se inserem. Para Caio Gagliardi, em seu artigo "O Último Exílio de Jorge de Sena: Em Creta, com o Minotauro" (2014), a Creta de Sena configura-se como um "protolugar", um *locus* destituído de heranças nacionais e culturais, dotado de uma "força arquetípica" semelhante à Pasárgarda, de Manuel Bandeira (GAGLIARDI, 2014, p. 19). Esses locais idealizados, nos quais os sujeitos estão imunes às penúrias do presente conturbado, são espécies de reinos.

Gagliardi reconhece no poeta o mesmo sentido de desenraizamento vivenciado na "terra de origem", análogo ao centauro de Saramago. Segundo ele, "Sena experimenta o alijamento. Poeta do riso demoníaco, avivador de consciências contra a falta de humanidade entre os ditos civilizados, Sena enxerga o Minotauro como representação, não apenas parcial, mas integral do gênero humano: 'É metade boi e metade homem, como todos os homens'" (GAGLIARDI, 2014, p. 21). No poema, há a aceitação da condição animal inerente a nós todos, e não a recusa, como prevê o esclarecimento, em ternos adornianos. A conciliação entre a animalidade e a humanidade é possível no reino da Creta seniana. Gagliardi reflete que o "olhar transformador" presente no poema faz com que a bestialidade seja compreendida como "parte definidora do ser humano" (GAGLIARDI, 2014, p. 22), portanto, não há a sua recusa. Em suma, os textos de Saramago e Sena sinalizam para a necessidade de acolher a parte selvagem intrínseca à humanidade, especialmente diante de um tempo em que aquilo que não pode ser racionalizado é rejeitado.

Por ora, interessa-nos examinar um breve *intermezzo* que há no conto antes de seu arremate. Após se livrar da perseguição dos homens, o centauro encontra uma caverna para se refugiar. Nesse episódio, surgem dois elementos que estão presentes tanto no conto quanto no romance *A caverna*: a gruta e o sonho. A esfera onírica aparece com recorrência no romance finissecular por meio dos sonhos de Cipriano Algor, e, no capítulo anterior deste trabalho, acompanhamos o processo de fabricação das estatuetas pelo oleiro, o ritual de reaprendizagem que promove o resgate da resistência e da esperança da personagem. No entanto, tal como a criatura mítica, seu processo é atravessado por um episódio insólito, como o próprio narrador destacará: a experiência de um sonho premonitório. Como ficará evidente ao longo do romance, esse sonho é uma prolepse da descoberta da gruta do Centro. Na cena, após o momento em que Cipriano coloca os primeiros espécimes da enfermeira, do bobo, do mandarim e das demais

estatuetas para cozer na cova aberta no solo, seguindo a técnica mais tradicional, ele dorme e o seu inconsciente o transporta para outra situação. O oleiro está diante de um novo forno na olaria, um símbolo de inovação para o trabalho da família, o qual o narrador, ironicamente, compara ao antigo que de tão "arcaico (...) nem sequer como ruína de museu ao ar livre mereceria ser conservado" (SARAMAGO, 2017a, p. 196). Nota-se como o narrador, mais uma vez, incorpora uma voz que está em consonância com o discurso do Centro, porém, essa mesma dicção será usada pelo oleiro ao enunciar resignado: "o progresso avança imparável" (SARAMAGO, 2017a, p. 196), frase esta – "redonda, perfeita e acabada" (SARAMAGO, 2017a, p. 196) – que poderia facilmente estampar os reclames do complexo comercial.

A partir dos elementos insólitos – característicos da prosa saramaguiana, mas que, como o narrador assinala, não devem se estranhar no território dos sonhos – Cipriano Algor encontrará dentro do novo forno um banco de pedra. Este símbolo é ambivalente em *A caverna*, pois ele está presente dicotomicamente nos *loci* opostos do romance: a morada e o Centro. No refúgio da aldeia, ele é o "banco das meditações", epíteto que o associa ao caráter da reflexão compenetrada, cuja finalidade é elevar e iluminar o sujeito que a realiza. Já o banco de pedra que há na gruta do complexo é uma imagem obscura: ele está inserido na arquitetada caverna platônica do subsolo, mas seu efeito na narrativa será distinto. Para Cipriano e Marçal, os integrantes da comunidade estabelecida através do intercâmbio de experiências autênticas, deparar-se com o símbolo da alienação humana promoverá a iluminação, tal como prevê a alegoria de Platão. Contudo, para o Centro e aqueles que se identificam com os seus valores, o símbolo se tornará espetáculo em prol do lucro. A consideração de Sandra Ferreira acerca do desfecho do romance aproxima-se dessa ideia de que nem mesmo uma descoberta arqueológica como a gruta do Centro seria capaz de aplacar a alienação de seus habitantes e consumidores. Para a pesquisadora, o que a caverna poderia proporcionar como ponto de partida para o aperfeiçoamento humano não se efetua nessa "sociedade de consumidores, infensa às dimensões ética e política da própria existência" (FERREIRA, 2014, p. 192-193).

No sonho, sentado no banco de pedra a poucos centímetros da parede, Cipriano ouve uma voz que lhe diz: "Não vale a pena acenderes o forno. A inesperada ordem era de Marçal, como foi também dele a sombra que durante um segundo perpassou na parede do fundo para logo desaparecer" (SARAMAGO, 2017a, p. 198). Nessa referência direta à alegoria de Platão, a personagem vislumbra as sombras e a impossibilidade de se desvencilhar das amarras imaginárias, tal como os prisioneiros da caverna, mas ironicamente esclarecidas pelo narrador: "sucede muito nos sonhos, queremos correr e percebemos que as pernas não obedecem, em geral são as pernas, desta vez foi o pescoço que se negou a dar a volta" (SARAMAGO, 2017a,

p. 198). Na experiência onírica, a voz de Marçal evoca as frases ouvidas diversas vezes por Cipriano vindas dos chefes e subchefes de compras, reforçando a mensagem que desencoraja a sua empreitada artesanal. Enquanto descreve a cena, o narrador pondera sobre as diferenças entre sonho e realidade, e Cipriano tenta, em vão, deixar o banco de pedra. Ele, então, percebe que as amarras que o impedem de se libertar são ilusórias. Estamos diante de uma imagem que simboliza, ao mesmo tempo, os vínculos que sustentam a relação entre o Centro e seus habitantes, e, em larga escala, a metonímia desenhada por Saramago em *A caverna*: os indivíduos estão aprisionados não mais por correntes, mas por fantasmagorias construídas pelos sistemas de produção. Diante de uma das mais paradigmáticas frases estampadas no Centro, o narrador desvela com agudeza o esquema relacional que sustenta o complexo comercial: "Você é o nosso melhor cliente mas não o vá dizer ao seu vizinho, traçava com descaro irônico o diagrama relacional em que se consumava a *cumplicidade inconsciente* da cidade com o *enganamento consciente* que a manipulava e absorvia" (SARAMAGO, 2017a, p. 247, grifos nossos). É possível ler essa relação baseada na dicotomia consciência e inconsciência, tal como no sonho que aprisiona Cipriano. O Centro ludibria na medida em que faz seus habitantes acreditarem que possuem o poder de escolha, que eles estão livres de amarras e aptos a deixarem o "banco de pedra" a qualquer momento. Contudo, eles nem mesmo almejam a libertação, devido ao encantamento desempenhado pelas sombras das paredes. As vozes do sonho de Cipriano prenunciam ainda a promoção de Marçal, a qual levará à mudança da família, e o cancelamento da encomenda das figuras de barro.

Já na gruta de "Centauro", o episódio colocará o próprio leitor em suspensão diante da incerteza se o narrado se insere na esfera do real ou do irreal. Na paz do refúgio, a criatura adormece e o movimento do pôr do sol promove um fenômeno de luzes e sombras nas paredes da caverna:

O centauro não sonhou com Hércules nem com os deuses sentados em círculo. Também não se repetiu a grande visão das montanhas viradas para o mar, as ilhas espumejantes, a infinita extensão líquida e sonora. Apenas uma parede escura, ou apenas sem cor, baça, intransponível. Entretanto, o sol entrou até ao fundo da caverna, fez cintilar todos os cristais da pedra, transformou cada gota de água numa pérola vermelha que se desprendia do tecto, mas antes inchava até ao inverossímil, e depois riscava três metros de fogo vivo, para se afundar num pequeno poço já escuro (SARAMAGO, 1994, p. 119)

Semelhante à cena do romance, reaparece o motivo da parede como símbolo de impossibilidade, representando para Cipriano e para o centauro um limite de atuação. Porém, para a criatura mitológica, a imagem não vem através do sonho; pelo contrário, é a quebra de

uma sucessão de anos sendo acompanhado pelos sonhos, local onde a comunhão entre homem e cavalo se efetuava. A imagem das estalactites da gruta despencando do teto assemelha-se a lanças afiadas, estas que podem ser lidas igualmente como uma antecipação do desfecho do conto.

Quando o homem desperta – é importante destacar como o discurso evidencia a cisão, pois não é o centauro quem acorda –, o narrador destaca a ausência do sonho e lança questionamentos, conduzindo o leitor a refletir sobre o significado do episódio: "Abandonara-o o sonho na hora em que regressara à terra onde nascera? Porquê? Que presságio? Que oráculo diria?" (SARAMAGO, 1994, p. 119). Justamente no *locus* idealizado, o sonho desaparecera. Seria um índice de mau agouro? A fortuna do centauro parecia estar anunciada como uma das predições do Oráculo de Delfos.

A respeito do conto, Márcia Neves sugere que o mecanismo do sonho transporta o homem-cavalo para o reencontro com o "*illud tempus* mítico", provando-se ser uma "necessidade vital" da criatura, pois só o onírico propiciava o retorno ao tempo primordial (NEVES, 2014, p. 172). Portanto, no sonho, o centauro exila-se do "tempo da recusa" e se reintegra ao tempo harmonioso. Em *A caverna*, a comunidade da família Algor efetua o mesmo movimento, porém a reintegração ocorre através da construção do reino. Ainda segundo Neves, no "tempo-espaço mítico", o centauro escapa ao tempo histórico no qual sua existência é inverossímil para readquirir sentido no terreno do literário (NEVES, 2014, p. 173). Para a pesquisadora, esse instrumento é parte da denúncia de Saramago contra o "processo de reificação endêmico no contexto histórico da modernidade, onde cada vez mais o indivíduo tende a instrumentalizar-se, a si próprio e ao outro" (NEVES, 2014, p. 174). A partir dessa leitura, a pesquisadora já havia identificado no conto de Saramago o conceito de "desencantamento do mundo", de Adorno e Horkheimer. E, tal como o sonho do centauro que deixa de existir, o conto de Saramago apresenta a transformação de um mundo em processo de perda do encantamento e do imaginário provindos das antigas narrativas detentoras de saber. Neves argumenta que, ao longo da trajetória humana, a razão, que deveria ser a salvação da barbárie, torna-se o instrumento de sujeição do indivíduo pelo próprio semelhante, o qual "utiliza a sua capacidade suprema para oprimir os outros, degradando-os como meros *objectos* daquela natureza materializada" (NEVES, 2014, p. 178). Ou, como testemunhamos no romance finissecular, as pessoas, tal como os objetos, quando deixam de ter serventia para o mundo lógico-racional "deita[m]-se fora" (SARAMAGO, 2017a, p. 134).

De modo semelhante ao que identificamos nos textos analisados de Saramago, os conflitos desencadeados pelo progresso estão transfigurados na poesia de Sophia Andresen,

como sugere Eduardo Prado Coelho no importante ensaio "Sophia: a lírica e a lógica" (1980). O crítico assinala os dois evidentes "inimigos" da poesia da autora portuguesa: o tempo, tido como um "monstro", e a cidade, local da dissolução da aliança com o natural (COELHO, 1980, p. 25). Nota-se como esses dois motivos são os mesmos que desencadeiam os conflitos em *A caverna*: assim como o Centro, a cidade e o tempo presente associam-se a uma conotação negativa, enquanto para a olaria e o tempo imemorial ela é positiva. O "tempo da recusa", de Saramago, encontra seu equivalente no *tempo dividido*, de Sophia, aquele que, segundo Prado Coelho, é o "tempo da história, e a história é o que produz o torvelinho das cidades execradas, o exílio da casa, do tempo fora do tempo, da morada primitiva dos deuses" (COELHO, 1980, p. 27). Um curto, mas poderoso, poema de Sophia Andresen, o qual pode ser a síntese do desencantamento do mundo, afirma: "Exilamos os deuses e fomos / Exilados de nossa inteireza". Isto é, quando substituímos o mundo das narrativas mitológicas pela lógica racional da ciência, nos exilamos da possibilidade de viver em um mundo não cartesiano, a realidade que escapa à *ratio*.

Prado Coelho afirma, a respeito da poesia de Sophia, que "o tempo dividido é o tempo do capitalismo" (COELHO, 1980, p. 30). O autor destaca que todas as dimensões do exílio para Sophia – a "condição humana", a "perda da dimensão grega da cultura", a "opressão fascista e colonialista em Portugal" – se contrapõem à imagem do "reino individualizado", marcado por "um pensamento sem divisão entre as palavras e as coisas" (COELHO, 1980, p. 31)⁴⁸. Essa busca recorrente da poesia de Sophia de restabelecer a aliança entre as palavras e as coisas é também um dos singelos gestos de resistência de Cipriano Algor na sua trajetória de renascimento como criador. Assim como nas antigas lendas, a personagem transita da imagem daquele que cria a partir do barro para aquele que constrói seu mundo através da linguagem. Em um episódio emblemático do romance, ele cria o seu reino através das palavras:

Cipriano Algor afastou-se em direcção ao forno, ia murmurando, como uma cantilena sem significado, Marta, Marçal, Isaura, Achado, depois por ordem diferente, Marçal, Isaura, Achado, Marta, e outra ainda, Isaura, Marta, Achado, Marçal, e outra, Achado, Marçal, Marta, Isaura, enfim juntou-lhes o seu próprio nome, Cipriano, Cipriano, Cipriano, repetiu-o até perder a conta das vezes, até sentir que uma vertigem o lançava para fora de si mesmo, até deixar de compreender o sentido do que estava a dizer, 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

⁴⁸ Tal aspecto foi notado também por Gagliardi (2018) em sua análise da "Arte poética I", de Sophia Andresen.

das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos (SARAMAGO, 2017a, p. 130).

O oleiro inicia pelas pessoas, um manifesto aceno saramaguiano à necessidade de colocar o humano em primeiro lugar, nomeando os integrantes de sua comunidade de vida nas mais diversas ordens, até se integrar a eles. Em seguida, num ímpeto que o lança para fora de si, ele passa a enunciar partes da morada, elementos naturais, espaços e "todas as coisas deste mundo", agora materializado através de seu gesto. Mas, para além da materialização, ele almeja a totalidade, através dos pares dicotômicos. Contudo, nada no ato de criação de Cipriano remete ao Centro, é claro, pois, com o intuito de preencher ausências e reordenar sentidos, o espaço que representa o esvaziamento do sujeito e o embotamento da percepção não deverá ser nomeado. Com isso, aquele que promove a obliteração de seres e ofícios agora é apagado.

Percorrendo o caminho inverso desse episódio do romance, o conto "Centauro" encaminha-se ao fim promovendo mais dois momentos significativos. O primeiro deles alude para a tradição mitológica dos centauros quando recria uma cena de rapto, porém com um subversivo desfecho à Saramago. Quando a criatura segue seu destino para o sul, ele encontra uma mulher a se banhar no rio e, sob o pretexto de que "esta era a sua terra e a primeira mulher que nela via" (SARAMAGO, 1994, p. 121), o homem – e não o cavalo irracional, como seria esperado – a agarra e a leva para a floresta. No início, ela se desespera e seus gritos alertam os perseguidores que andavam em busca do centauro. Diante do iminente encontro com os inimigos, o homem "olhando-a em todo o corpo, com todo o luar despindo-a, disse na sua velha língua, na língua dos bosques, dos favos de mel, das colunas brancas, do mar sonoro, do riso sobre as montanhas: – Não me queiras mal. Depois, devagar, pousou-a no chão. Mas a mulher não fugiu" (SARAMAGO, 1994, p. 122)⁴⁹. O homem-centauro se dirige a ela na "velha língua" – traço do tempo mítico, da dicção relacionada a sua origem tradicional – e é surpreendido pela reação dela: "Saíram-lhe da boca palavras que o homem foi capaz de entender: – Tu és um centauro. Tu existes" (SARAMAGO, 1994, p. 122). Esta breve sentença instaura uma série de significações, primeiro pois se estabelece entre o centauro e a mulher uma relação de cumplicidade não experimentada pela criatura desde o início de seu exílio milenar. Além disso, há a comunhão linguística entre ambos, os quais conseguem se comunicar – evocando a relação

⁴⁹ Nota-se, nesse trecho, a disposição padrão dos diálogos com dois pontos e travessão, um aspecto que oscila em *Objecto quase*, pois alguns contos apresentam as falas das personagens no meio dos parágrafos, antecipando o estilo que Saramago adotaria alguns anos depois.

entre o eu lírico e o Minotauro do poema de Jorge de Sena⁵⁰ – na língua imemorial. E, por fim, há o efeito de reconhecimento da identidade efetuado pelo outro. A mulher atesta a existência do centauro, uno, tal como o sonho almejava. A personagem de "Centauro" é mais uma representante das mulheres inexplicavelmente sábias das narrativas saramaguianas, como Isaura Madruga e a mulher do médico. Aquelas dotadas do poder de deslocar os sujeitos para uma "lógica fora do mundo das ideias e realidades comuns" (SARAMAGO, 1995, p. 172). Entretanto, apesar da vontade de ambos de se unirem amorosamente, a existência da parte cavalo tornará o enlace físico impraticável. Logo, a comunhão entre a mulher e o centauro ficará relegada ao plano simbólico.

Após esse episódio, ressurgem os elementos que colocam o centauro novamente no presente hediondo: o exército, com suas armas de fogo e helicópteros, na caça à criatura – "É preciso apanhá-lo vivo, dizia-se" (SARAMAGO, 1994, p. 123). Diante dessa declaração, Neves sugere a hipótese da existência de um desejo de capturar a criatura viva para a transformarem em "espetáculo ou cobaia" (NEVES, 2014, p. 175). À luz do que se efetuará no romance finissecular de Saramago, não seria surpresa encontrar um centauro na lista de atrações do Centro. A fuga da criatura coincide com a esperada chegada ao sul. E o que ele encontrará lá? "Muito ao longe, mar apenas, nenhuma ilha" (SARAMAGO, 1994, p. 123). Ele não encontra as ilhas idealizadas e, em vez do reino almejado, se depara com um *habitat*: "o mundo parecia um deserto suspenso da palavra povoadora" (SARAMAGO, 1994, p. 123). Diferente do mundo construído por Cipriano através das palavras, o centauro se depara com um local destituído de sentido. À beira do abismo, ele será encurralado pelos homens e, na centauromaquia saramaguiana, com tiros, redes e cordas, acabará despencando no vazio. Tão antiga quanto a criatura mitológica, uma afiada pedra, "polida por milhares de anos de frio e de calor, de sol e de chuva" (SARAMAGO, 1994, p. 124), separará definitivamente o tronco entre homem e cavalo. O indivíduo, agora homem-uno, buscará suas ilhas no céu, no reencontro com os deuses.

Neves sugere que a extinção definitiva dos centauros sinaliza a "esterilidade de toda a mitologia na época contemporânea" (NEVES, 2014, p. 176), criaturas incapazes de escaparem da desumanização do homem moderno, este tomado pela "cegueira racionalista" que denomina um "mundo desabitado de deuses" (NEVES, 2014, p. 176). A cisão do centauro simboliza a quebra da aliança entre o ser racional e sua parte mitológica e animal. Um dado constitutivo do *habitat* andreseniano reside justamente no rompimento da aliança harmônica entre o sujeito, o

⁵⁰ "(...) o Minotauro não leu, porque, / como toda a gente, não sabe português. / Também eu não sei grego, segundo as mais seguras informações. / Conversaremos em volapuque, já / que nenhum de nós o sabe." (SENA, 2019, p. 148)

tempo e o espaço. O "tempo da recusa", de Saramago, é, pois, aquele que renuncia ao encantamento, às tradições imemoriais e àqueles que não se encaixam na lógica do consumo. À luz do poema "Tempo"⁵¹, de Sophia Andresen, vem a propósito recorrer à reflexão de Helena Malheiro (2008) sobre o "Tempo da Revolta" presente na poesia andreseniana e suas implicações na perda de identidade e da renúncia de si mesmo provocadas por ele:

o próprio ser é forçado a perder-se dentro de si neste 'tempo em que os homens renunciam'. É este o 'tempo dividido', de Sophia, um tempo fracturado por uma ditadura que divide em vez de unir e que separa o homem da união e da harmonia com o real. Este é o tempo em que o homem se 'divide' porque não se reconhece nem reconhece o mundo que o rodeia (MALHEIRO, 2008, p. 87).

A situação de estranhamento descrita nessa passagem espelha, sugestivamente, o centauro e Cipriano Algor, personagens inseridas em "desertos", *habitats*, locais destituídos da "palavra povoadora".

No conto de Saramago, a crueldade característica das figuras mitológicas é deslocada para o ser humano, o real responsável pelo desencantamento do mundo. Em "Centauro", diferente dos novos tempos que se anunciam no conto intitulado "Cadeira", o arremate disfórico assinala a ruptura cabal, resultando num "mundo que pode ser um habitat mas não é um reino" (ANDRESEN, 2018, p. 360).

4.3 A adiaforia da sociedade de consumo: "Coisas" e os "doentes de ideia fixa"

A melhor máquina é sempre a mais capaz de trabalho contínuo, lubrificada que baste para não emperrar, alimentada sem excesso, e se possível no limite económico da simples manutenção, mas sobretudo de substituição fácil, se avariada está, velha outra, os depósitos desta sucata chamam-se cemitérios.

José Saramago in *Levantado do chão*.

Se "Centauro" acompanha a trajetória de um mundo em vias de desencantamento, "Coisas", de *Objecto quase*, possivelmente a narrativa-chave para a compreensão do título do livro, já se insere em um contexto desencantado, fruto de uma sociedade estruturada em torno do consumo, na qual as requisições por pianos são raras e os sonhos se resumem a casas

⁵¹ "Tempo / Tempo sem amor e sem demora / Que de mim me despe pelos caminhos fora" (in *Livro Sexto*).

atapatadas. O conto guarda semelhanças com as obras da dita terceira fase saramaguiana, em razão de aspectos como a ausência de delimitações geográficas e temporais precisas e de nomes próprios para as personagens, estas identificadas pelas funções que exercem – "médico", "funcionário", "cliente", "sargento" –, similar ao que se efetua em *Ensaio sobre a cegueira* e em *A caverna*. Com uma porta que passa a ferir aqueles que a atravessam e um sofá levado para a enfermaria com sintomas de febre, se inicia a série de casos insólitos que ditarão o tom distópico predominante no conto. A leitura de "Coisas" alerta para um desequilíbrio latente em um mundo em que os objetos são soberanos e os humanos estão cerceados em castas de A a Z, medidas pelo poder aquisitivo, de modo semelhante ao que é retratado no romance de 2000. À luz das ideias de Adorno e Horkheimer, identifica-se no conto o retrato de um mundo no qual a natureza está dominada pela tecnologia, mas que passará a ser subjugado pelas suas próprias criações. Em meio a realidades nas quais os seres humanos fabricam as suas cavernas, o conto proporciona a iluminação de temas presentes na narrativa finissecular de Saramago, na medida em que, por hipótese, ler "Coisas" seja também ler, indiretamente, *A caverna*.

A primeira ação do enredo é desempenhada pela "alta e pesada" porta principal do edifício do "serviço de requisições especiais (sre)", destinado a fornecer aos cidadãos produtos incomuns, contra o protagonista da narrativa, aquele que será identificado como "funcionário". De maneira crua, o ferimento deixado na mão direita é descrito pelo narrador e os indícios de insólito surgem diante da informação que aquele acidente era o terceiro registrado no dia:

A pele ficara dilacerada, não por igual, levantada em alguns pontos logo dolorosos, porque a saliência ou aspereza agressora, naturalmente, não mantivera a pressão contínua e o arrastamento de contacto que faria do arranhão ferida aberta (...) o funcionário dirigiu-se ao *serviço médico (sm)* para um tratamento rápido (SARAMAGO, 1994, p. 67, grifos nossos).

No primeiro parágrafo surge já uma abreviação, apresentada entre parênteses, a característica linguística que estará presente em toda a narrativa para nomear instituições e aspectos que compõem essa sociedade de contornos distópicos: "governo (g)", "serviço de abastecimentos correntes (sac)", "serviços de informações da televisão (sitv)", "serviço de adequação metereológica (sam)", entre outras. Nota-se como, para o leitor, as expressões estão desenvolvidas, enquanto os parênteses guardam a nomenclatura abreviada, tal como ela é comumente difundida em seu meio. A limitação da linguagem prefigura um cerceamento do pensamento típico das forças de poder das distopias clássicas. Costa (2020) sugere que o uso desse recurso linguístico, no conto, tem o intuito de intensificar a atmosfera de "universo alienado e alienante" que, por meio do "excesso de burocratismo", sequestra o sentido das

palavras (COSTA, 2020, p. 304). De modo semelhante, a "vertente distópica" é identificável também em *A caverna*, como assinala Costa (2002, p. 189) e outros pesquisadores como Ferreira (2014), Silveira (2007) e D'Angelo (2011). João Marques Lopes (2010), por exemplo, sugere que o traço essencial das obras do dito "ciclo da alegoria" (pós-*Ensaio sobre a cegueira*) está em funcionarem como "distopias de um mundo abandonado pela razão" (LOPES, 2010, p. 140). Podemos acrescentar que não se trata especificamente de um mundo abandonado pela razão, mas um meio no qual o predomínio da razão técnico-científica desumaniza.

Objecto quase é um título que desperta a atenção do leitor por sua incompletude. Há ao menos duas hipóteses de leitura: a primeira refere-se à ausência de um adjetivo que caracterize o tal "objeto"; seria um objeto quase humano? A segunda, se invertermos a ordem das palavras para "quase objeto", reclama a presença de um substantivo que se encontre nesse estado de iminente transformação em "coisa"; um humano quase objeto? Para Seixo, a dubiedade presente no título reflete "a indecisão de fronteiras entre o humano e a sua reificação forçada" (SEIXO, 1999, p. 27). Logo, "Coisas", o conto que simboliza essa transposição de lugares entre os humanos e os objetos, problematiza a cegueira gerada pela primazia do consumo – e consequentemente dos bens materiais –, a qual aliena os sujeitos de perceberem sua real condição. Ao longo da leitura, é possível rastrear formalmente como o retrato dessa inversão de lugares se realiza no plano da linguagem. Diante do caso do sofá com sintomas de febre, por exemplo, lê-se: "O médico observou-o imediatamente, mas não fez diagnóstico", (SARAMAGO, 1994, p. 68), "A temperatura está demasiado alta" (SARAMAGO, 1994, p. 68), "Vale a pena o tratamento?" (SARAMAGO, 1994, p. 68), "Estou a aplicar injeções de hora em hora" (SARAMAGO, 1994, p. 69) e "Preparou a seringa, aspirou para dentro dela o conteúdo duma grande ampola e espetou rapidamente a agulha" (SARAMAGO, 1994, p. 69). Retiradas de seu contexto original, as citações anteriores levariam a crer que elas se referem à moléstia de algum indivíduo. Contudo, no absurdo da narrativa saramaguiana, há um empréstimo lexical de termos utilizados para se referir aos humanos sendo empregados às coisas, como a "epidemia de má qualidade de fabrico" (SARAMAGO, 1994, p. 73). Inclusive, durante esse processo de humanização dos objetos, eles passam a apresentar "crises de comportamento" (SARAMAGO, 1994, p. 80), adquirindo traços psíquicos. Em "Coisas", Saramago se vale do fantástico como uma ferramenta de exame do real, isto é, do "tempo da recusa", no qual, em termos andresenianos, "fomos exilados de nossa inteireza"⁵² e tornados objetos.

⁵² "Exilamos os deuses e fomos / Exilados de nossa inteireza" (in *O nome das coisas*).

Logo no início do conto é apresentado o conceito de “cidadão utente”, o qual será uma das principais chaves de leitura para a crítica saramaguiana ao mercado de consumo e à maneira como este se entranha na esfera política. Sendo por vezes sintetizado em apenas “utente”, esta é a maneira pela qual os indivíduos são identificados em “Coisas”. A cidadania, um dos valores fundamentais das civilizações democráticas – tal qual o termo cidadão, que supõe os deveres e direitos garantidores de uma existência digna –, está atrelada à ideia de usuário, aquele que usa ou desfruta de algo. Portanto, esta simbiose sugere que a condição básica para ser cidadão é ser usuário e, por extensão, ser um consumidor. Por essa razão, o agravamento dos casos de comportamentos estranhos dos objetos é uma ameaça grave para essa sociedade organizada em torno do consumo. Contudo, mesmo diante dos evidentes sinais de problemas, os indivíduos mantêm a postura que lhes é determinada: notificar os casos aos superiores e crer nas atitudes do governo. Os funcionários de atitude fiel ao regulamento, sendo o expoente deles o protagonista do conto, parecem contaminados pela cegueira que oblitera a capacidade de pensar criticamente. Nesse sentido, os utentes e os habitantes do Centro, de *A caverna*, se assemelham, pois vivem sob a ilusão proporcionada pelos meios de produção, os quais difundem a ideia de que os indivíduos possuem poder de escolha, pois podem escolher o que consumir, contanto que consumam.

Em uma cena na qual a personagem protagonista sai do trabalho em direção a sua casa, tudo lhe parece bom e agradável, a despeito do céu “anormalmente encoberto” e do “arranhão fundo que a porta lhe fizera, no sofá com febre, no relógio que continuava a trabalhar, mas com os ponteiros parados dez minutos antes da hora de entrar no emprego. E a nota que se lhe enrolara no dedo. Sempre houvera incidentes deste género, não muito graves” (SARAMAGO, 1994, p. 72). Os indícios de mau agouro ignorados por ele são semelhantes aos de “Embargo”, conforme examina Gagliardi (2021), quando o pesquisador propõe o conceito de “narrativa oblíqua” para designar a maneira como o conto guarda sinais subliminares de que algo terrível acontecerá (GAGLIARDI, 2021, p. 241). Em “Coisas”, a obliquidade presente no substrato do narrado alude para o que Seixo definiu como a “expectativa quieta da subversão” (SEIXO, 1979, p. 79) por trás dos contos do livro, característica da revolução gestada em silêncio. A fé na proteção das autoridades aliena de maneira paralisante, e os indivíduos relegam ao governo o poder de ação, restando a eles somente cooperar: “O governo está atento e vai com certeza providenciar” (SARAMAGO, 1994, p. 70). *Ensaio sobre a cegueira*, a título de exemplo, retrata como a confiança nas ações das autoridades pode culminar em consequências catastróficas.

Costa (2020) e Gagliardi (2021) identificam-se entre si ao reconhecerem a “componente kafkiana” presente em *Objecto quase*. Segundo Costa, a construção do “herói” de “Coisas” e a ilogicidade entranhada na narração aproximam o conto de Saramago das histórias inexplicáveis de Kafka. A seu ver, “a natureza do personagem de ‘Coisas’, ainda que recorde o homem objetualizado de ‘Embargo’, aproxima-se de forma mais evidente que aquele, dos personagens vazios de Kafka, submetidos a um poder que se lhes escapa, mas ao qual não se contrapõem” (COSTA, 2020, p. 303). O vácuo do protagonista do conto, de precedência social H, espelha o próprio esvaziamento que o contexto no qual ele se insere impõe. A vida banal, ditada pela “regularidade do seu quotidiano” (SARAMAGO, 1994, p. 76), resume-se em sonhar com a casa alcatifada e “ler o jornal todo, preparar um jantar simples e instalar-se em frente do televisor” (SARAMAGO, 1994, p. 76), ainda com a rede televisiva controlada pelo governo, tal como o Centro e seu canal interno de televisão. Contudo, o funcionário “considerava-se um homem satisfeito. Difícil era não o ser: o país excelentemente administrado, as funções bem repartidas, o governo capaz e com grande experiência de transformação industrial. Quanto a estes mais recentes problemas, também acabariam por ser resolvidos” (SARAMAGO, 1994, p. 76). A partir desse trecho, evidencia-se quais são os critérios de satisfação para um cidadão utente: a eficiência do governo, a determinação de como cada indivíduo deve atuar e o progresso técnico. Não há menções a atividades de lazer e, menos ainda, à arte – sintomas de uma sociedade utilitarista. Os anseios pessoais são substituídos por objetivos que podem ser adquiridos, como o desejo do funcionário de atapetar a casa, demonstrando como até a esfera do sonho é sequestrada pelo consumismo. Observa-se como na linguagem comum a expressão “sonho de consumo” tornou-se útil para designar o que os indivíduos possuem como meta de vida, podendo ser aplicada a bens materiais ou não. Estamos diante do fenômeno da crença na salvação pelo consumo, examinado por Zygmunt Bauman no livro *Cegueira moral* [2013] – um diálogo entre o pensador lituano Leonidas Donskis e o sociólogo polonês acerca da epidemia de indiferença que se espalha na sociedade pós-moderna:

Com cidadãos treinados a buscar a salvação de seus contratempos e a solução de seus problemas nos mercados de consumo, a política pode (ou é estimulada, pressionada e, em última instância, coagida a) interpelar seus súditos como consumidores, em primeiro lugar, e só muito depois como cidadãos; e a redefinir o ardor consumista como virtude cívica, e a atividade de consumo como a realização da principal tarefa de um cidadão (BAUMAN, 2014, p. 24).

Esta análise de Bauman associa-se ao que Saramago retratou literariamente quase quatro décadas antes: o modo como a indústria do consumo entranha-se no poder político e reconfigura

a concepção de cidadão. Dessa conjuntura, decorre a visão utilitarista que recusa a arte, como em “Coisas”, e fomenta o desaparecimento dos ofícios tradicionais – e pouco lucrativos –, como em *A caverna*.

A partir dessa leitura, vem a propósito examinar um episódio do romance que ilustra a condição de cidadania atrelada ao ato de consumir. Em uma de suas idas ao complexo comercial, Cipriano Algor decide entrar no Centro:

há muito tempo que não usa as portas do público, seja para olhar, seja para comprar (...) e entrar só para olhar não é, passe a redundância, bem-visto, alguém que ande a passear lá dentro de mãos a abanar pode estar certo de que não tardará a ser objeto de atenção especial por parte dos guardas (SARAMAGO, 2017a, p. 103).

Nesse trecho, o narrador evidencia, em primeiro lugar, o elemento da vigilância constante presente no Centro; em segundo, a falsa ilusão de liberdade experimentada no local. O espaço do shopping center é, *a priori*, público e, portanto, supõe o direito de ir e vir. Entretanto, quando um indivíduo pretende ocupar esse espaço sem a intenção de consumir, ele torna-se um suspeito. Ocupá-lo está atrelado ao consumo. Casos semelhantes a esse são encontrados nos jornais com frequência, em notícias sobre jovens de baixa renda retirados de shopping centers de luxo, sob a justificativa de serem ameaças à segurança do local.

De volta a “Coisas”, além do prazer proporcionado pelo consumo, o governo ainda maneja o “grau de perfeição” do processo de fabricação dos bens materiais para não extinguir um outro deleite da população: “não era conveniente retirar aos cidadãos utentes (pelos menos aos das precedências A, B e C) o gosto cívico e o prazer da reclamação” (SARAMAGO, 1994, p. 73). Por essa razão as normas de exigência são manipuladas a fim de manter a fonte de satisfação da população – das classes altas, nota-se. É mordaz a crítica direcionada a essa sociedade que se contenta não somente com o prazer de consumir, mas em ter pequenos motivos para se queixar sobre os produtos, obtendo disso o seu júbilo. No enredo, a ausência de menções a passatempos e à arte é um vazio proposital, pois demonstra que esse tipo de atividade fora substituído pelo prazer de reclamar. A manipulação do governo é mais um dispositivo ilusório criado para proporcionar às classes altas a sensação de poder, pois assim elas se sentem no direito de requerer por algo, de modo análogo ao “enganamento consciente” do Centro e seus habitantes.

A confiança cega em um poder invisível presente em “Coisas” e em *A caverna* é um componente distópico que aproxima essas narrativas das histórias clássicas de Orwell e Huxley, estas situadas em contextos hostis, mas aceitos pela grande massa. No conto de Saramago, a regulamentação da população em diferentes precedências é uma maneira de controlar os

cidadãos para ocuparem determinadas funções dentro daquela estrutura. E, além disso, perceber-se como ser de uma alta casta serve como pretexto para usufruir de privilégios e humilhar os inferiores. Apesar dos laivos distópicos, é preciso reconhecer como a sociedade do conto, assim como a do romance, representa o modelo típico de sociedade capitalista da pós-modernidade. Em um diálogo entre o funcionário do serviço de requisições especiais e um cliente, lê-se: “Lembro-lhe que sou um cidadão utente das primeiras precedências. Ao mesmo tempo que dizia estas palavras, o utente abriu a mão direita, com a palma para cima, mostrando um C verde tatuado na pele” (SARAMAGO, 1994, p. 70-71). Os símbolos marcados na pele carregam um forte significado em virtude de uma possível associação aos horrores do Holocausto, quando os prisioneiros dos campos de concentração eram destituídos de sua identidade e resumidos a números marcados na pele. Em "Coisas", de maneira semelhante, as personagens não possuem nomes e a questão identitária nunca é colocada em questão. O único fator de interesse é a procedência social. Valendo-se dessa relação, os utentes representam também prisioneiros, mas de uma prisão ideológica.

Conforme a crise dos objetos se agrava, o governo adota medidas emergenciais mobilizando instrumentos e profissionais em busca de soluções:

O melhor equipamento de computação fora posto às ordens desse grupo de peritos, que incluía, além de especialistas de electrónica, as melhores autoridades nos campos da sociologia, da psicologia e da anatomia, indispensáveis nestes casos. O despacho que criara a comissão fixava o prazo de quinze dias para a apresentação de relatório e propostas (SARAMAGO, 1994, p. 73).

A maneira como as disposições são apresentadas assemelha-se a uma cena de *A caverna*, na qual o Centro enuncia as providências tomadas diante da descoberta misteriosa do subsolo:

foi comunicado que as obras para a construção dos novos depósitos frigoríficos tinham posto à mostra no piso zero-cinco algo que iria exigir uma cuidadosa e demorada investigação. Por agora, o acesso ao lugar está condicionado, disse o comandante aos guardas, dentro de alguns dias uma equipa mista de especialistas estará a trabalhar lá, haverá geólogos, arqueólogos, sociólogos, antropólogos, médicos legistas, técnicos de publicidade, disseram-me mesmo que fazem parte do grupo dois filósofos, não me perguntem porquê (SARAMAGO, 2017a, p. 325).

Nas duas cenas, o narrador se vale do procedimento da enumeração – aqui enriquecido pela ironia e encontrado com alguma recorrência no romance –, denotando ares de absurdo e descomedimento às ações dessas autoridades. Inclusive na passagem de *A caverna* há a menção implícita a Sócrates e Glauco, as duas personagens centrais d’*A República*, mas estas vistas como inúteis pelo comandante que não compreende qual seria a utilidade de filósofos para a

descoberta da gruta, a qual é severamente vigiada e mantida em sigilo pelas autoridades do complexo. No mesmo trecho, encontra-se a menção a profissionais de marketing, um indício do interesse do Centro em tornar aquela "descoberta" atração para consumo. Por sua vez, o episódio de "Coisas" movimenta especialistas de áreas fundamentais de estudo da mente e do corpo humano para auxiliarem na crise dos objetos.

De modo semelhante ao que encontramos no romance, a vigilância torna-se central em "Coisas". Ao longo do enredo, o governo passa a divulgar suas notas oficiais do governo "(nog)" através da televisão, e a primeira delas insere outro conceito essencial do conto:

O governo informa todos os cidadãos utentes de que os defeitos e incongruências de certos objectos, utensílios, máquinas e instalações (*por abreviatura, oumis*), ultimamente verificados em maior número, estão a ser criteriosamente estudados (...) Recomenda-se a mais rigorosa vigilância. Nenhum *oumi* (...) deve, de futuro, ser olhado distraidamente (SARAMAGO, 1994, p. 78, grifos nossos).

Primeiro, reclama a atenção o cenário que se desenha como nas distopias clássicas, nas quais os indivíduos fiscalizam seus semelhantes em busca de possíveis subversões ao sistema. Porém, no conto, à beira do absurdo, os humanos são levados a vigiarem as coisas. Outro aspecto similar é a bonificação para aqueles que denunciam as ameaças ao governo, a qual não deixaria de estar atrelada ao consumo, sendo ela a possibilidade de ascensão à precedência C. Em razão disso, o protagonista sacrifica seu tempo livre para vigiar os "oumis", em busca de informações para o governo e de "dinheiro suficiente para comprar a alcatifa com que sonhava havia tantos anos" (SARAMAGO, 1994, p. 78). "Coisas" é um conto atravessado por alguns conceitos fundamentais para a construção da crítica presente na narrativa, e "oumis" é um exemplo paradigmático. É preciso atentar para a sonoridade da abreviatura que designa o conjunto das coisas em crise, pois o termo soa como "homens". Dessa associação resulta a hipótese de estar implícito no conto um conflito entre utentes e "oumis", isto é, usuários e homens. Pode-se considerar que o consumidor e o humano ocupam lugares opostos na narrativa, como se a condição de ser um utente não pudesse abarcar sua humanidade.

Nesse percurso, a dominação ideológica do governo é exemplificada pelo protagonista do conto, o qual se orgulha por ser um bom cidadão utente e "membro de um imenso exército de vigilantes" (SARAMAGO, 1994, p. 79), atestados de sua consciência cívica. Em *A caverna*, encontra-se alienação similar a essa nas raras declarações dos habitantes do Centro, sendo uma delas identificável em um dissenso entre um veterano e Cipriano Algor, quando este, após visitar as atrações naturais simuladas no complexo, constata que elas não passam de elementos encontrados facilmente no mundo exterior, quando é censurado: "Um dos veteranos olhou pra

mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender” (SARAMAGO, 2017a, p. 323). Um aprofundamento dessa questão pode ser efetuado à luz do conceito de "devoção do consumo", de Bauman. O sociólogo recorre a ideia de "*telos da techne*", isto é, o objetivo maior da tecnologia atual, de Jonathan Franzen, para analisar como através do consumo o ser humano substitui o mundo natural – incontrolável e indiferente aos nossos anseios – por uma realidade "obediente e dócil" (BAUMAN, 2014, p. 182). Bauman reflete que o desejo do indivíduo está em "extirpar do mundo tudo que possa colocar-se, obstinada e agressivamente, entre vontade e realidade (...) trata-se de *livrar-se da realidade*, de viver num mundo feito apenas dos próprios desejos – como compradores, consumidores, usuários e beneficiários da tecnologia" (BAUMAN, 2014, p. 182). O referido desejo é análogo a um dos objetivos do esclarecimento, conforme analisam Adorno e Horkheimer, que é a dominação da natureza por meio do mundo técnico-científico, tal como se sucede com os habitantes do Centro, os quais se encerram em um ambiente asséptico e controlado, de janelas lacradas e aquários virtuais, para que jamais tenham contato com o exterior. Aprisionar-se na caverna de Platão por vontade própria? Saramago cria em *A caverna* um jogo de matrioskas, com suas diversas cavernas inclusas dentro das outras: a gruta, o Centro, a cidade. Se desejarmos encontrar a voz do complexo comercial, podemos identificá-la nos dizeres espalhados ao longo do local. Sua propaganda interna é articulada de modo a promover a alienação dos indivíduos, disseminando a ideia de que o mundo inteiro pode estar contido em um só lugar: "Sem sair de casa os mares do sul ao seu alcance" (SARAMAGO, 2017a, p. 321). O referido enunciado guarda, ironicamente, uma semelhança com o enredo de "Centauro", pois, conforme analisamos, a criatura mítica enfrenta uma trágica odisseia para atingir, justamente, suas utópicas ilhas do sul.

Ao longo da narrativa, as determinações do governo, em "Coisas", fomentam o conflito entre as diferentes classes de utentes quando o gesto de mostrar a palma da mão torna-se obrigatório entre os cidadãos, a fim de verificar a presença de possíveis "oumis" infiltrados. Todavia, o ato que supostamente seria um resguardo, passa a ser utilizado como um dispositivo de intimidação, sobretudo em relação aos utentes de baixa precedência. Diferente do que ocorre à horda de utentes alienados, essas personagens são oprimidas também pelas autoridades. A diferença de tratamento é verificada na caça aos "oumis", por exemplo, quando as forças militares passam a vigiar a periferia da cidade com "três esquadrilhas de helicópteros" (SARAMAGO, 1994, p. 80). Estamos diante da mesma ação desempenhada em "Centauro", quando os homens em helicópteros estão em busca da criatura mitológica para aprisioná-la. O poderio militar torna-se símbolo da opressão aos alijados no "tempo da recusa". Nota-se como

a periferia e os marginalizados são os alvos das investidas violentas, de modo que os já desfavorecidos pelo sistema passam a ser considerados os inimigos durante a crise dos objetos.

A consideração de Bauman e Donskis acerca do conceito de "adiaforia" – do grego *Adiaphoron*, algo desimportante – é central em *Cegueira moral*, pois, para os autores, ele reflete o padrão de relação da modernidade líquida. Na introdução do livro, Bauman analisa como no mercado consumidor não há lealdade em relação à mercadoria. Logo, conforme a capacidade de satisfazer do produto diminui, aumenta-se a chance de rejeição e descarte. Contudo, em uma sociedade organizada em torno do consumo, a indiferença ao semelhante cresce à medida que esse fenômeno é espelhado nas relações inter-humanas (Cf. BAUMAN, 2014, p. 23). De maneira análoga, mesmo antes de narrar a história dos trabalhadores alentejanos e de tantas outras vidas à margem das estruturas de poder, José Saramago identificara o estado de inversão das coisas na sociedade sob o capitalismo tardio do século XX, como sugere a leitura de "Coisas". A lógica da utilidade subjaz ao conto de *Objecto quase* e, posteriormente, ao romance de 2000, no qual a recusa das louças dos Algores simboliza a desvalorização dos ofícios tradicionais. Nessa esteira de leituras, Bauman reflete que as "coisas" consumíveis só têm utilidade enquanto mantêm sua "capacidade de gerar prazer" e quando esta se esgota é "hora de se livrar daquela coisa chata e desinteressante, aquela pálida réplica ou feia caricatura do objeto que um dia abriu caminho para o desejo" (BAUMAN, 2014, p. 177). Em associação a isto, é oportuno recorrer a uma das passagens-chave do romance de 2000, quando em um diálogo com o funcionário do departamento de compras do Centro, Cipriano Algor chega à conclusão: "como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exatamente, incluindo as pessoas" (SARAMAGO, 2017a, p. 134). O oleiro encarna o sentimento de ser descartável tal como um bem material. Estamos diante da questão identificada por Bauman na "fadiga do prazer", quando o produto, antes objeto de desejo, passa a não interessar mais: "e se, contudo, a 'coisa' em questão for outra entidade dotada de sensibilidade e consciência, sentimentos, avaliação e capacidade de escolha? E se, em suma, for outro ser humano?" (BAUMAN, 2014, p. 178). Para o sociólogo, a lógica do consumo – desejo-satisfação-descarte –, isto é, o padrão da relação consumidor-mercadoria, é emprestada para as relações humanas. Ou poderíamos traduzir, em termos saramaguianos, que as pessoas se tornam quase objetos.

Valendo-se dessa leitura do conceito de adiaforização, de Bauman e Donskis, vem a propósito analisar um episódio de "Coisas" o qual retrata a desproporção no tratamento entre os cidadãos-utentes de diferentes procedências. Em uma cena numa tabacaria, o protagonista discute com o dono do estabelecimento sobre o súbito desaparecimento de um prédio inteiro

que dizimara a vida de seus moradores, quando alguns homens – de classes I, L e N – juntam-se à conversa. Quando um deles afirma que a única solução para resolver o conflito com os "oumis" seria a guerra, o "cliente I" vacila e diz: "O mal é que os efeitos das represálias vêm sempre a cair sobre nós" (SARAMAGO, 1994, p. 83). Inclusive o dono da tabacaria reitera a ideia: "Assim tem sido sempre, de facto" (SARAMAGO, 1994, p. 83). Essa breve interlocução revela como naquela pretensa sociedade satisfeita, há indivíduos conscientes da disparidade existente nas classes e no tratamento legado aos de estrato inferior. Estes que, inclusive, se mostram indiferentes à crise do consumo, em virtude de já se encontrarem fora das estruturas privilegiadas. Em seguida, o protagonista sai do local e se depara com a desordem da cidade, decidindo se refugiar em um café para ler o jornal em busca de boas novas. Diante do caos noticiado pela imprensa, ele se assusta e interpela um criado do café mostrando-lhe o jornal. O rapaz, de precedência R, responde a ele: "– Olhe, se quer que lhe diga. Tanto se me dá. Até acho divertido" (SARAMAGO, 1994, p. 85). Diante da indiferença do funcionário do café, o protagonista deixa o local e o denuncia imediatamente à "polícia de segurança industrial interna (psii)", em razão do comportamento duvidoso apresentado. Ele aguarda em frente ao local, quando quinze minutos depois um automóvel escuro surge e "dois homens armados sa[em] do carro e entra[m] no estabelecimento. Daí a pouco torna[m] a aparecer, trazendo o criado algemado. O funcionário suspirou, virou costas e continuou o seu caminho, assobiando" (SARAMAGO, 1994, p. 85). Satisfeito com seu ato de consciência cívica, a ação do protagonista ilustra como a adiaforia se manifesta em "Coisas", pois ele se mostra indiferente – e talvez até contente – à truculência direcionada ao rapaz.

Retomando a epígrafe de *Objecto quase*⁵³, poderíamos sugerir que o arremate do conto opera no sentido de destruir para (re)formar a sociedade em bases humanitárias. Essa via de saída é radical, tal como o "tempo da recusa" necessita. Enquanto a crise dos objetos se agrava, o protagonista do conto, cada vez mais suscetível ao caos que o circunda, é mais um dos indivíduos desorientados e desamparados pelas autoridades. Diante da cidade permeada pelos vazios deixados pelos "oumis" desaparecidos, os sujeitos perambulam pelas ruas em estado de paranoia, abordando uns aos outros para conferirem as palmas das mãos. O espetáculo é visto pelo protagonista do alto de seu prédio: "Havia muita gente na rua, mas ninguém falava, não havia grupos" (SARAMAGO, 1994, p. 92). Inicialmente, nota-se o silêncio, o que é raro em se tratando de multidões – possivelmente um indício do esvaziamento das personagens –, e a ausência de agrupamentos. Tal como analisamos no segundo e terceiro capítulos deste trabalho,

⁵³ "Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente. (K. Marx e F. Engels, A Sagrada Família)".

a formação de comunidades nas narrativas saramaguianas é um aspecto primordial para a resistência às forças opressivas e aos eventos adversos. Portanto, quando o oposto se efetua – a incapacidade de se vincular ao semelhante –, é preciso entendê-lo como um alerta importante.

A descrição avança:

As pessoas pareciam caminhar ao acaso, sem destino, limitavam-se a estender os braços e a mostrar a mão direita. Visto de cima, naquele silêncio, o espectáculo daria vontade de rir: os braços subiam e desciam, as mãos, brancas, com as manchas verdes das letras, faziam um aceno rápido e logo caíam, para alguns passos adiante se repetir todo o movimento. Eram como doentes de ideia fixa na alameda de um manicómio (SARAMAGO, 1994, p. 92).

A patética cena dos utentes perambulando pela cidade introduz o conceito de "doentes de ideia fixa", em um dos raros momentos do conto em que se nota um juízo de valor por parte do narrador, o qual privilegia a cena e pouco comenta a ação, conforme Gagliardi verifica também em "Embargo" (Cf. GAGLIARDI, 2021, p. 244). As personagens vagam como espectros – sem moradia e sem consumir – em uma total ausência de sentido. As imagens de vazio que permeiam a parte final do conto reforçam a perda de propósito quando os indivíduos estão privados de seu modo de vida e a única obsessão é buscar os inimigos do sistema. A associação a um manicômio nos remete ao *Ensaio sobre a cegueira*, o qual retrata o mesmo processo apocalíptico de "Coisas", sendo um de seus principais símbolos o manicômio abandonado, onde as personagens enfrentam a degradação absoluta e o desterro.

Valendo-se desse conceito, os habitantes do Centro, de *A caverna*, poderiam ser exemplos do fenômeno de alienação ideológica dos cidadãos utentes. No romance, o processo de alheamento é fomentado pelos dizeres espalhados ao longo do complexo, sobretudo. É fortuito retomar mais um deles, o qual manifesta explicitamente a intenção de controle do Centro: "Conosco você nunca quererá ser outra coisa" (SARAMAGO, 2017a, p. 321). Colhido por Cipriano Algor em suas andanças, o enunciado reflete como o modelo de cidadão para o local é o indivíduo sem aspirações – somente pela casa atapetada –, aquele que se resigna a ser um consumidor padrão, um prisioneiro em um *habitat*, lugar onde a aliança primordial entre o humano e o natural é quebrada.

4.4 "Quando as coisas éramos nós": a sabedoria elementar em prol da reconstrução

Diante do presente conturbado, o protagonista de "Coisas" é dominado pelo medo e pela angústia das incertezas e acaba abandonando seu espírito cívico. Esse processo leva ao *fugere*

urbem, em busca de um refúgio sem objetos a desaparecer. Nesse momento, o governo modifica sua estratégia e fornece um novo lema aos utentes: "vigiar e atacar". A atitude violenta das autoridades em relação aos "oumis" é similar ao que ocorre em "Centauro", na caça e extinção das criaturas mitológicas. Estamos diante de outra ação do "esclarecimento": a eliminação daquilo que não pode ser explicado pela *ratio*. Segundo Adorno e Horkheimer, aqueles que fogem à lógica racional tornam-se "suspeitos para o esclarecimento" (ADORNO, 1985, p. 19). E, assim como a personagem principal, milhares de habitantes se dirigem ao campo em virtude do bombardeamento programado para atingir o setor leste da cidade, "como primeira medida de retaliação" aos "oumis" (SARAMAGO, 1994, p. 98). Antes disso, o homem retorna ao seu prédio em busca de binóculos para apreciar o espetáculo de destruição, quando encontra somente o vazio e os cadáveres nus de seus vizinhos. As vítimas mortas durante a crise dos objetos encontram-se sempre despidas, e, à luz do desfecho do conto, esse aspecto terá um significado determinante.

Prestes a presenciar o ataque à cidade, acompanhamos as reações e pensamentos do protagonista através do discurso indireto livre:

O funcionário tremia de nervosismo. Iria ser, enfim, uma grande vitória. Pouco devia faltar já para as sete horas. Onde estaria o seu relógio? Encolheu os ombros: teria um relógio ainda melhor, mais perfeito, construído de material mais qualificado. Vista dali, a cidade era irreconhecível. Mas tudo viria a ser refeito a seu tempo. Primeiro, o castigo (SARAMAGO, 1994, p. 101).

Nota-se como para o utente médio a aniquilação dos "oumis" era o sacrifício necessário para a reconstrução da sociedade, mas não em bases humanitárias como alerta a epígrafe do livro, e sim com objetos de consumo ainda mais qualificados para satisfazer seus desejos. Portanto, evidencia-se como a crise das coisas não alterara a mentalidade dos cidadãos utentes. Com isso, o arremate do conto subverterá o esperado pela personagem e simbolizará a tese central de *Objecto quase*.

Enquanto aguarda o início do bombardeio, o protagonista busca uma visão privilegiada do espetáculo e se afasta da multidão. Ao estar sozinho, ele é atacado e morto por um homem e por uma mulher nus: "Sentiu as mãos do homem em volta do pescoço, e as mãos da mulher sobre a boca, apertando. E antes ainda tivera tempo de ver (como já sabia) que as mãos que o iam matar não tinham qualquer letra, eram lisas, sem mais nada que a pureza natural da pele" (SARAMAGO, 1994, p. 102). Os assassinos do protagonista são dois "oumis" transformados em humanos, porém dotados apenas da nudez pura, sem qualquer ornamento ou indicativo de procedência social. Após a morte, em uma cena de contornos fantásticos, todos os pertences da

personagem, como roupas e acessórios, desaparecem. A nudez destinada a todos no desfecho do conto promove uma abertura para um estado natural, pré-civilizatório, um retorno necessário diante do "tempo da recusa". Nota-se como no fim de "Coisas" encontra-se também a dissolução dos mesmos dois "inimigos" da poesia de Sophia Andresen, conforme afirma Prado Coelho (1980, p. 25): o tempo e a cidade.

O episódio final do conto guarda uma comicidade patética, com um arremate digno das narrativas kafkianas. Quando os oficiais do exército se preparam para liberar o ataque da artilharia contra a cidade, eles parecem se esquecer que pretendem aniquilar os "oumis" – objetos, utensílios, máquinas e instalações – usando os próprios objetos. Logo, assim que o oficial tenta dar a ordem, "o microfone f[oge]-lhe das mãos. Inexplicavelmente, os aviões f[azem] uma curva apertada e volta[m] para trás" (SARAMAGO, 1994, p. 103). Nesse momento, a cidade perde sua forma habitual e tudo que a compõe transforma-se em homens e mulheres nus: "Desapareceram as peças de artilharia e todas as outras armas, e os militares ficaram nus, rodeados pelos homens e pelas mulheres que antes tinham sido roupas e armas" (SARAMAGO, 1994, p. 103). Em associação com esta passagem, pode-se considerar que o episódio contém uma dimensão simbólica tanto de destituição dos bens materiais, quanto de aniquilação dos símbolos de violência. Essa imagem final do conto também pode ser lida como um símile do processo vivido em Portugal nos anos 1970, de libertação de um controle militar e de esperança na restauração do país.

Para concretizar a transformação final do conto, surge o sol iluminando toda a planície, o emblema do recomeço e do fim da escuridão que imperava. Costa (2020, p. 305) e Seixo (1999, p. 27) reconhecem as semelhanças entre "Coisas" e *O ano de 1993*, como a presença do insólito e a construção alegórica, sendo uma das coincidências notáveis o desfecho das narrativas, conforme sugere Costa, nos quais as cidades se libertam do poder opressor e contemplam as mesmas representações do sol e de um casal nu (COSTA, 2020, p. 306). Vem a propósito retomar a reflexão de Arnaut (2014) acerca do tema da utopia em Saramago. A pesquisadora sugere que a busca por um mundo melhor na ficção saramaguiana não implica a descoberta de um novo lugar, mas reflete sobre a necessidade de reconstrução de "uma sociedade livre, justa e fraterna no mundo/sociedade em que vivemos" (ARNAUT, 2014, p. 41). Segundo seu ponto de vista, a crença na utopia não reside no espaço físico, mas no próprio ser humano e no seu poder de transformação. Tal como acompanhamos em *Objecto quase*, foi preciso a revolta dos objetos, os quais se convertem em humanos, para alertar para o processo de reificação em curso naquela sociedade, ou, nas palavras de Óscar Lopes, o "pesadelo da coisificação humana" (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 1099). Costa sugere que o aceno final do

conto revela a "problemática da des-objetualização da humanidade", o mesmo tema desenvolvido em "Embargo" (COSTA, 2020, p. 306), sendo que o último diálogo da narrativa enuncia a necessidade de reconfigurar os lugares e, literalmente, colocar cada coisa em seu lugar:

Foi então que do bosque saíram todos os homens e mulheres que ali tinham se escondido desde que a revolta começara, desde o primeiro oumi desaparecido. E um deles disse:

– Agora é preciso reconstruir tudo.

E uma mulher disse:

– Não tínhamos outro remédio, quando *as coisas éramos nós*. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas (SARAMAGO, 1994, p. 103, grifos nossos).

É significativo como essa cena se relaciona a outras duas emblemáticas, nas quais personagens femininas saramaguianas enunciam conclusões que funcionam como diagnósticos de uma cegueira intrínseca às suas realidades: o arremate de *Ensaio sobre a cegueira* e a cena na qual Isaura Madruga propõe a mudança de perspectiva da família, em *A caverna*.

Na primeira, diante da recuperação progressiva da visão e em busca de explicações para a praga de cegueira, a mulher do médico constata que todos estamos cegos, "Cegos que, vendo, não veem" (SARAMAGO, 1995, p. 310). Sua resolução indica como a cegueira que precisa ser curada é a simbólica, aquela derivada do excesso de luz da razão técnico-científica e a qual nos impede de enxergar e acolher os semelhantes. O outro episódio carrega uma correspondência ainda mais significativa, pois a fala de Isaura reproduz *ipsis litteris* a da personagem de "Coisas". Em suma, no episódio em que Cipriano narra a descoberta da gruta do Centro e se identifica com os cadáveres-prisioneiros lá expostos, "Somos nós" (SARAMAGO, 2017a, p. 345), Isaura emenda a fala do homem e propõe a partida para longe dos domínios do complexo comercial: "Éramos nós" (SARAMAGO, 2017a, p. 353). A personagem do conto reconhece como a inversão de papéis naquela sociedade exigiu uma reconstrução drástica, enquanto a mulher de *A caverna* inaugura uma etapa – e desvinculada do Centro – na trajetória da família Algor. Ambas as cenas simbolizam a transformação necessária para aqueles indivíduos superarem sua condição anterior rumo a uma nova consciência. Nesse sentido, Arnaut reflete como a "redefinição utópica" nas obras de Saramago implica um percurso de reaprendizagem das personagens atravessado por "universos agônicos e caóticos", vide *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*:

A exposição crua e violenta do que de pior existe no ser humano, numa realidade distópica alarmante e, quiçá, premonitória, torna-se necessária, porém, para fazer sobressair a teoria que defendemos: a concetualização de um apocalíptico real a vir reforça a ideia de que o Homem se torna o centro, o local, o não espaço tornado espaço

da própria utopia. Apesar de tudo, então, neste como em outros romances, a crença, a esperança, é, ainda, na redenção da Humanidade. Não uma redenção religiosa, não poderia sê-lo, tratando-se de José Saramago, mas uma redenção humanista e humanitária (ARNAUT, 2014, p. 43).

A perspectiva de Arnaut, claramente voltada aos romances pós-1980, reflete também o que se efetua em "Coisas", no qual a realidade distópica leva a consequências apocalípticas e de uma reconstrução humanitária em larga escala. O conto, inclusive, o faz por vias do absurdo e do fantástico, beirando a paródia e o patético em muitos momentos, mas é evidente o reconhecimento da perspectiva esperançosa de seu desfecho. É notável como a "redenção humanitária" indicada por Arnaut transforma-se ao longo da obra saramaguiana, talvez por um aprofundamento da visão de mundo pessimista do autor. Em "Coisas" ou *Levantado do chão*, a título de exemplo, as propostas de intervenção para a realidade são fenômenos de massa, enquanto nos romances finisseculares eles estão circunscritos às pequenas comunidades de personagens. Conforme analisamos no terceiro capítulo deste trabalho, a resistência e as transformações ocorrem na criação dos elos entre os indivíduos, ou, em termos andresenianos, "o reino agora é só aquele que cada um tece por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece" (ANDRESEN, 2018, p. 360).

A sabedoria primordial das mulheres saramaguianas surge em momentos-chave das narrativas analisadas até então: o gesto da personagem que reconhece e se comunica com o centauro em sua língua mítica, a mulher desconhecida a qual atesta a inevitabilidade de reconstruir aquela sociedade pautada no hedonismo do consumo e na exploração dos inferiores, e Isaura Madruga, que dirige a família para um destino indeterminado e longe dos domínios do Centro, o qual transforma corpos em objetos de consumo. As afirmações dessas personagens surgem como antídotos para as doenças fixas e acenam para como o *elementar* pode ser uma via de saída diante do "tempo da recusa".

5. CENTRO, *HABITAT* E O FASCISMO DO CONSUMO

5.1 Um breve olhar sobre o *habitat* andreseniano

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco

"Poema de sete faces", Carlos Drummond de Andrade
in *Alguma poesia*

O olhar procura reunir um mundo que foi destruído
pelas fúrias

"O sol o muro o mar", Sophia de Mello Breyner
Andresen in *Ilhas*

"Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa" (ANDRESEN, 2018, p. 360). A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é uma constante busca pela unidade: seja na memória da infância, nas praias brancas ou na Antiguidade clássica, o sujeito poético procura resgatar aquilo que o tempo presente sequestrou. Uma afirmação como essa pode ser considerada um lugar-comum nos estudos acerca da obra da escritora portuguesa. Não à toa, o livro que traduz em seu título – *No tempo dividido* [1954] – o estado de fragmentação enfrentado pelo indivíduo moderno foi definido por Jorge de Sena como aquele que abarca a "perplexidade" da poeta diante do confronto entre a visão idealizada de um mundo e a crua realidade (SENA, 1988, p. 174). Para ir além do já explorado, poderíamos acrescentar que a poesia andreseniana é, sobretudo, guiada pelo desejo de resgatar uma humanidade perdida, desde os clássicos, quando nos alijamos de nossos mitos. A poesia da autora pode ser considerada para além dos textos em versos, entranhada que está num conjunto mais amplo de textos em prosa. É este o caso de "Arte poética I", peça central para este trabalho, a qual pode ser considerada um texto-síntese do olhar de Sophia para a escrita e para o mundo, por incorporar elementos fundamentais de sua obra, como os símbolos da natureza, as referências à mitologia grega, o componente social e a reflexão metalinguística.

Segundo a tradição greco-latina, uma *Ars Poetica*, é um gênero textual prescritivo responsável por determinar princípios estéticos para o fazer da poesia. Valendo-se desse preceito, poderíamos acrescentar, novamente, que "Arte poética I" contém, além de um fim pedagógico, princípios éticos. Se considerarmos a narradora do texto como o *agogós* (do grego, aquele que conduz) e adotarmos a sua forma de olhar o mundo e a arte, encontraremos a dimensão política contida no escrito. Em oposição à noção de reino, a qual surge em diversos poemas da autora, o termo "habitat" aparece somente no texto de 1962 e designa o contrário do local idealizado e imune às agruras do presente histórico. Sendo o reino aquele que "reúne" e agrega ao sujeito os elementos que o completam, o *habitat* torna-se uma noção que define a relação problemática do indivíduo com o seu tempo histórico e com o território no qual ele reside.

Examinando o termo a fundo, a escolha dessa palavra causa estranhamento ao passo que *habitat*, na linguagem corrente e na sua etimologia⁵⁴, não apresenta conotação negativa. Pelo contrário, pode-se utilizá-lo inclusive para exprimir o estado de comunhão entre um ser e um local, quando se afirma que o indivíduo está em seu "habitat natural", por exemplo. Sophia subverte, portanto, o uso vulgar da palavra e a impregna de uma dimensão política, transformando o seu *habitat* numa espécie de antagonista histórico, e contingente, de um mundo indivisível projetado em sua poesia.

Dois poemas do livro *O nome das coisas* [1977], escritos à época da Revolução dos Cravos, sintetizam, por esse ângulo específico, a visão de mundo andreseniana. Em "25 de Abril", data da Revolução, se lê: "Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial inteiro e limpo / Onde emergimos da noite e do silêncio / E livres habitamos a substância do tempo" (ANDRESEN, 2018, p. 268). A ideia de emersão das sombras associada à noção de liberdade indica o desejo de habitar integralmente o próprio tempo, a sua "substância", da qual um sujeito coletivo oprimido foi por décadas exilado. Já o poema "O rei de Ítaca" mobiliza, complementarmente, a figura mitológica de Ulisses para focar um equívoco da sociedade contemporânea: "A civilização em que estamos é tão errada que / Nela o pensamento se desligou da mão // Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco / E gabava-se também de saber conduzir / Num campo a direito o sulco do arado" (ANDRESEN, 2018, p. 278). A separação entre as faculdades intelectuais e artesanais é um índice da desagregação sofrida pelo indivíduo na modernidade. Na tradição, Ulisses é o emblema da totalidade, o ser da *metis* (astúcia), o que

⁵⁴ Segundo as acepções do dicionário *Michaelis*, o termo se refere ao meio no qual o ser ou organismo encontra as "condições favoráveis" e o "ambiente ideal" para seu progresso (Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/habitat> Acesso em: 26/03/2023).

lhe confere saberes, a um só tempo, práticos e teóricos. No mundo atual, uma possibilidade de reintegração entre a mão e a mente seria através da escrita. Em sua "Arte poética II", Sophia, investida pelo compromisso com o presente, propõe uma intervenção ativa do poeta perante a realidade. Ela declara que a poesia reclama a ela a "inteireza" de seu ser e uma "consciência" mais profunda do que a inteligência, em face da fratura simbólica existente (ANDRESEN, 2018, p. 362), tal como em uma relação atávica entre escritora e escritura. O texto, apesar de curto, desvela como a experiência poética atravessa sua vivência convocando-a para a íntegra "participação no real", pois as palavras que ela empregará para nomear as coisas serão espelhos de sua visão de mundo. Partindo desse "poder poético" de restabelecer uma aliança através das palavras, a composição do poema deve assumir o rigor necessário ao tempo histórico: "o verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram tensos" (ANDRESEN, 2018, p. 363). Esse "obstinado rigor" é substancial na busca pela justiça através da *forma justa* das palavras.

Em sua constante elaboração literária do tópico da cidade como *locus horribilis*, no livro intitulado *Contos exemplares* [1962] – obra em franco diálogo com as *Novelas exemplares* [1613], de Miguel de Cervantes –, Sophia escolhe como epígrafe o seguinte trecho do prólogo da obra do autor espanhol: "Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo" (CERVANTES apud ANDRESEN, 2006, p. 9). À maneira dos "exemplos" de Cervantes, o conto "O homem", do referido volume, delineia-se como um retrato da barbárie encoberta pelo turbilhão da cidade moderna. De modo semelhante à "Arte poética I"⁵⁵, o conto é conduzido por uma narradora em primeira pessoa que caminha pela urbe, um local oposto à solar Lagos, por estar permeada por símbolos de clausura e escuridão: "A cidade erguia as suas paredes de pedras escuras. O céu estava alto, desolado, cor de frio. Os homens caminhavam empurrando-se uns aos outros nos passeios. Os carros passavam depressa" (ANDRESEN, 2006, p. 137). Este parágrafo de abertura condensa em quatro períodos secos os aspectos essenciais desse *habitat*, os quais serão aprofundados ao longo da narrativa. Enquanto a cidade ergue seus limites sobre os seres, como uma prisão, os homens acotovelam-se pelas calçadas e encarnam a indiferença em relação ao semelhante no movimento frenético da vida urbana. A celeridade, responsável por embotar a percepção diante do que nos circunda, é o aspecto que contrapõe a cidade ao protagonista da narrativa: o homem que caminha, tal como a narradora da "Arte poética I"⁵⁶, "lentamente, muito lentamente, do lado

⁵⁵ Os dois textos foram publicados em 1962, ano de um dos mais expressivos levantes estudantis contra o Estado Novo, a chamada Crise Académica de 1962.

⁵⁶ "Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra" (ANDRESEN, 2018, p. 359).

de dentro do passeio, rente ao muro" (ANDRESEN, 2006, p. 138). Durante a cena, o olhar da narradora é captado pela figura com sua criança ao colo. Instantaneamente, a beleza do pequeno, associada a símbolos do verão e da natureza colorida, a arrebatada e a personagem masculina encerra um paradoxo, pois é dotada de uma extraordinária beleza carcomida pela "miséria", pelo "abandono" e pela "solidão" (ANDRESEN, 2006, p. 137). Diferente das estátuas gregas idealizadas, a escultura do homem fora "estritamente esculpida pela pobreza" (ANDRESEN, 2006, p. 138), e somente em seus olhos a narradora encontrará alguma luz ainda resguardada.

"Olho para a ânfora" (ANDRESEN, 2018, p. 359-360) é uma estrutura repetida quatro vezes no curto texto de 1962, marcando como um ritmo a lição central dessa arte poética: a necessidade de parar e olhar. A ânfora captura o olhar da narradora, assim como o homem do conto, mas este direciona sua mirada para o céu. Contudo, enquanto o objeto de barro funciona como um *memento* da religação com a esfera natural, o céu, para o homem, "eram planícies e planícies de silêncio" (ANDRESEN, 2006, p. 138). Da dimensão poético-simbólica predominante na "Arte poética I", conforme propõe Gagliardi (2018), o conto "O homem", com seu tom de indignação, encaminha-se para uma dimensão marcadamente política. Se a personagem procura no alto a resposta ou um alento para a sua miséria, a narradora buscará as explicações para o fenômeno que vivencia no próprio plano terreno. Ao rememorar o episódio, ela procura compreender o vazio que a inunda ao observar o homem no âmago da cidade e rodeado de pessoas, porém mergulhado na mais profunda solidão: "A multidão não parava de passar. Era o centro do centro da cidade. O homem estava sozinho, sozinho. Rios de gente passavam sem o ver" (ANDRESEN, 2006, p. 138). A reiteração dos termos age como um intensificador da situação: quanto mais no cerne do urbano ele estiver, pior será o seu exílio. Enquanto isso, a cidade é passada pelo rio de pessoas indiferentes ao homem e à sua miséria. Em oposição ao movimento incessante, as personagens lutam como peixes contra a correnteza: "O homem caminhava muito devagar. Eu estava parada no meio do passeio, contra o sentido da multidão" (ANDRESEN, 2006, p. 139). Deixar-se levar pelo ímpeto da cidade seria mergulhar na indiferença predominante, por isso as personagens não acompanham o fluxo alienado da massa.

De maneira análoga à "Arte poética I", "O homem" apresenta uma construção em torno do olhar e da relação entre a visão e o reconhecimento. A certa altura, lê-se: "Sentia a cidade a empurrar-me e separar-me do homem. Ninguém o via caminhando lentamente, tão lentamente e com uma criança nos braços rente ao muro de pedra fria (...) As pessoas que não viam o homem começavam a ver-me a mim" (ANDRESEN, 2006, p. 139). Nessa cena, a força urbana atua como desagregadora e, diante dela, o leitor pode se indagar: como os indivíduos não

enxergam um homem e sua criança na miséria? A resposta de Saramago seria: "Cegos que, vendo, não veem" (SARAMAGO, 1995, p. 310). À procura de um símile para o que experienciam, a narradora associa o homem ao Cristo que agoniza na cruz: "A sua imagem era exactamente igual à outra imagem que se formara no meu espírito quando eu li: – Pai, Pai, por que me abandonaste?" (ANDRESEN, 2006, p. 140). Porém, diferente daquele que é sacrificado para perpetuar valores de uma religião, o indivíduo do conto morre, mas "continua ao nosso lado. Pelas ruas" (ANDRESEN, 2006, p. 141), simbolizando a insensibilidade diante do sofrimento do semelhante. O espaço do conto representa, portanto, um *habitat* tal como Sophia o concebe: o mundo da aliança quebrada, da rapidez e do duplo-abandono, por Deus e pelo ser humano. Todavia, a impotência diante da situação vivenciada pela narradora pode ser aplacada pela escrita. Escrever é combater o esquecimento e o apagamento que a velocidade urbana tende a consumir.

Saramago e Sophia são escritores para os quais o exercício da escrita é, em larga medida, uma defesa da dignidade. Levar a cabo uma leitura andreseniana de *A caverna* consiste em mobilizar uma esfera conceitual extraída de alguns textos fundamentais e examinados ao longo deste trabalho, tendo como referência principal a "Arte poética I". Seguindo por essa perspectiva, a literatura torna-se o próprio sistema, isto é, uma espécie de teoria para analisar o romance finissecular de Saramago. Por meio das lentes e da pedagogia de Sophia, acompanhamos a trajetória de *reunião* e de *resistência* dos Algor ao *habitat* que lhes é imposto. A iluminação mútua entre as obras dos autores portugueses promove, nas palavras de Andresen, a "arte de ascense que serviu para limpar o olhar" (ANDRESEN, 2018, p. 359).

Em vias de arremate deste trabalho, vale recuperar a gênese do romance, tal como narrada por Saramago em seus *Cadernos de Lanzarote*: diante de dois momentos de contemplação – dos painéis publicitários dispostos nos limites de uma entrada rodoviária de Lisboa e das figuras de barro no Museu do Pontal, no Rio de Janeiro –, o autor concebe a complexidade da existência na cidade pós-moderna entre o impulso do novo e a permanência do tradicional. Para transfigurar literariamente essa experiência, Saramago recupera a alegoria milenar de Platão para desenvolver um tema que atravessa a história humana: a saída da ignorância rumo ao conhecimento ou, em suma, a saída da cegueira simbólica para a tomada de consciência.

5.2 Centro, um poder sem rosto: a esfera política do consumo a partir da crítica corsária de Pier Paolo Pasolini

"A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes" (SARAMAGO, 2017a, p. 12): esta é a primeira frase enunciada pelo narrador no capítulo inicial de *A caverna* quando, após apresentar os dois ocupantes da furgoneta a caminho da cidade, ele volta seu olhar para o exterior do veículo. O enredo se passa, fundamentalmente, em dois locais: na aldeia, onde se situa a olaria, e no Centro. Contudo, o *meio do caminho* que os separa torna-se um pilar para acentuar algumas complexidades do pano de fundo sócio-histórico do romance. Nos diversos deslocamentos pelas estradas, o leitor é conduzido pelo olhar do protagonista em movimento. Por sua vez, como é evidente pela frase de abertura deste parágrafo, o panorama é desolador de tal maneira que não merece que nós – narrador e leitor – olhemos novamente para ele. Apesar disso, a região formada pela Cintura Verde, pela Cintura Industrial e pelas "aglomerações caóticas de barracas" (SARAMAGO, 2017a, p. 14) nos limites da cidade – evidente crítica ao alijamento de grupos menos favorecidos economicamente – voltará a despertar a atenção do narrador para compor o retrato espacial do romance.

Diferentemente dos espaços bem definidos do universo saramaguiano – como Mafra, Lisboa ou Monte Lavre –, a ambientação de *A caverna* é genérica: fábricas nas imediações das estradas, moradias adensadas nas periferias e a cidade com seus prédios e veículos. Na descrição das "Cinturas", evidencia-se a aversão do oleiro à "ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo" (SARAMAGO, 2017a, p. 28) e do "espetáculo monótono das extensões de plástico, baças de natureza e soturnas de sujidade", um retrato antagônico em relação à morada da família, esta que inclusive tem como emblema uma vistosa amoreira. A exposição repleta de referências melancólicas realça a sujeira que as duas Cinturas emanam, e essa construção, reforçada a cada ida à cidade, sugere uma espécie de contaminação durante o percurso. Após a apreciação crítica das indústrias, a viagem das personagens culminará no encontro com o imponente Centro:

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho (...) havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro (...) a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas, na fachada lisa, igual em toda sua extensão (SARAMAGO, 2017a, p. 18-19).

Semelhante à cidade que ergue seus muros frios no conto "O homem", de Sophia, o complexo surge como uma anomalia na cidade, tal qual um gigante que se destaca entre pequenos súditos. Esse híbrido de shopping center, moradia e parque de diversões é dotado de um caráter de expansão que se assemelha a uma onda engolidora de seus arredores. Ao longo do romance, o

Centro assume dois papéis definidos: o sonho de consumo de alguns, a destruição do modo de vida de outros.

Um dos objetivos deste trabalho é compreender como *A caverna* está inserida no painel da pós-modernidade construído por José Saramago a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, a respeito do qual o escritor afirma ter começado a construir sua *Imago mundi*, a "visão aterradora de um mundo trágico" (SARAMAGO, 2015, p. 18). No início da década de 1970, outro autor começa a esboçar através da escrita o seu horror pela sociedade de consumo e pelos fenômenos desencadeados por essa nova forma de poder. Também nascido em 1922, em um país europeu que, no fim do século, se via à margem dos expoentes econômicos e com os pés fincados em um passado glorioso, o escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em sua fase "corsária"⁵⁷, propõe-se a analisar a revolução antropológica em curso na Itália após as transformações culturais do fim da década de 1960. Saramago e Pasolini identificam-se entre si por empreenderem uma revisão do seu tempo em tentativas de compreender uma crescente forma de poder e se posicionar enquanto intelectuais e artistas perante as incongruências da época. Diante de suas opiniões polêmicas, Pasolini foi atacado por diversos setores da sociedade, inclusive pela esquerda, sendo acusado de ser um "nostálgico" das culturas arcaicas – "Maurizio Ferrara diz que tenho saudades de uma 'idade de ouro', você [Calvino] diz que tenho saudades de uma 'Italieta'; todos dizem que tenho saudades de alguma coisa, fazendo dessas saudades um valor negativo e portanto um alvo fácil" (PASOLINI, 2020, p. 84) e pelas duras críticas à sociedade de consumo – "Talvez algum leitor possa achar que digo coisas banais. Mas quem se escandaliza é sempre banal. E eu, infelizmente, estou escandalizado" (PASOLINI, 2020, p. 130). Saramago, em face da considerável exposição pública e por suas críticas semelhantes às de Pasolini, também enfrentou um rótulo de "pessimista", do qual se defendeu⁵⁸: "'Não sou pessimista, o mundo é que é péssimo', desabafa Saramago"⁵⁹. É oportuno, nesse contexto, recordar como Prado Coelho (1980) e Gagliardi (2018) assinalaram a predileção de Sophia também pelo "tempo mítico" e pela recuperação da infância como fuga ao presente corrompido.

Examinar o Centro como *habitat* à luz dos *Escritos corsários* é, aqui, uma tentativa de apreender a supremacia consumista como um "inimigo invisível", tal como definiu Miguel

⁵⁷ Em razão de seus escritos para os jornais dessa década terem sido reunidos no volume intitulado *Escritos corsários* [1975].

⁵⁸ A esse respeito, vem a propósito mencionar a resenha de Álvaro Cardoso Gomes (2000), presente no primeiro capítulo desta dissertação, na qual o autor utiliza expressões como "pieguice" e "deslavado sentimentalismo" para caracterizar o teor da escrita de Saramago em *A caverna*.

⁵⁹ In <https://oglobo.globo.com/cultura/nao-sou-pessimista-mundo-que-pessimo-desabafa-saramago-3604651> (data de acesso: 4/4/2023).

Koleff em sua análise do romance, ao reconhecer o caráter latente dessa força: "[ese enemigo] está oculto, no se deja ver. Es que ha cambiado la imagen de poder, de territorio, de dominación; se ha globalizado el pensamiento y se ha difuminado la percepción de las coordenadas ideológicas" (KOLEFF, 2019, p. 124). Por que, perguntemos já em vias de arrematar este trabalho, recorrer a Pasolini nesta leitura andreseniana de *A caverna*? O escritor italiano emprega seu tom "escandalizado" pela resignação de intelectuais e de uma sociedade que não percebiam a gravidade da mutação em curso em seu país, revelando-se um crítico ferrenho da sociedade de consumo. Este último capítulo mobiliza esses autores, os quais, em busca de um pensamento libertário, valeram-se de diversas expressões artísticas para dar voz às inquietações diante das transformações de seu tempo.

Desde as suas primeiras publicações na década de 1940, Sophia Andresen produziu sob o signo maldito da ditadura salazarista, arrastando essa condição por décadas e incorporando em seus escritos a opressão sofrida pelos indivíduos. No texto "Arte poética III" [1964]⁶⁰, a autora emprega um tom incisivo para revelar o caráter político de sua poesia, a qual, em sua atenta "perseguição do real", se depara com o "espantoso esplendor do mundo" e com o "espantoso sofrimento do mundo" (ANDRESEN, 2018, p. 365). Apesar de evocar os símbolos da grandiosidade do natural, o olhar vigilante da escritora não permite que a tensão inerente ao seu tempo se dissolva e convoca seus interlocutores na busca pela justiça:

E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: "Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres (ANDRESEN, 2018, p. 365-366).

Mesmo em uma discussão calcada no presente, Sophia não deixa de recorrer à mitologia como uma lente que modula sua visão de mundo. Para a escritora, o artista nunca foi um indivíduo isolado "no alto duma torre de marfim", pois se faz necessário, a seu ver, que ele esteja ao rés do chão para lutar pela liberdade e pela dignidade humanas. Pasolini, do mesmo modo, manifesta no início de sua carreira uma obsessão pelas figuras marginalizadas pela cultura burguesa. Em seu poema "Corria no crepúsculo de lama", o eu-lírico se encaminha à periferia "à margem do centro iluminado" onde encontra "uma rua / azul de asfalto [a qual] parecia imersa / numa vida intensa, imemorial / e muito antiga" (PASOLINI, 2015, p. 55). Acometido pela nostalgia e pela possibilidade de apreensão do real naquele local, o sujeito do poema

⁶⁰ Proferida pela primeira vez no evento de entrega do Grande Prémio de Poesia conferido ao *Livro sexto*, em julho de 1964.

observa os "farrapos" e as moradas miseráveis, os quais poderiam simbolizar a morte para alguns, mas que, ao contrário, insuflam-lhe de vida. No ensaio "Pasolini, personagem poeta" (2015), Alfonso Berardinelli identifica neste poema o "sonho" cada vez mais incomunicável da Itália "dialetal e rural" do escritor, cuja "visão apaixonadamente nostálgica da sociedade" nunca estivera escondida (BERARDINELLI, 2015, p. 17-18). O pesquisador assinala como Pasolini reconheceu sua condição "monstruosa" por ser um indivíduo que, embora do seu tempo, esteve em desacordo com a contemporaneidade, afirmando-se como uma força do passado: "Io sono una forza del Passato." (PASOLINI apud BERARDINELLI, 2015, p. 18). Valendo-se dessa leitura, podemos associar a condição de Pasolini a, ao menos, duas figuras examinadas neste trabalho: o centauro saramaguiano e o oleiro, os quais, de maneira similar a Sophia e Saramago, vivenciaram a dimensão simbólica de exílio por seu desajuste em relação ao tempo histórico.

Em sua investigação acerca da poesia de Sophia, Prado Coelho (1980) reconhece um momento da obra no qual a dimensão antes "existencial" de exílio impregna-se de "historicização", em virtude de o "espaço da poesia" passar a corresponder a Portugal (COELHO, 1980, p. 30). No instante em que a aderência da poesia com o presente turbulento torna-se patente, a escritora define a "matriz" das divisões "do homem consigo mesmo, do homem com as coisas, do homem com os outros, do animal e do humano" como sendo uma ruptura de "*origem burguesa*" (PRADO COELHO, 1980, p. 30). O crítico recupera uma passagem de *O nome das coisas* na qual Sophia relaciona o mundo burguês ao "fracasso do projecto da inteireza" (ANDRESEN apud COELHO, 1980, p. 30), o que nos leva a compreender como o poder econômico, e não somente o político, é responsável pela quebra da aliança testemunhada pela poeta na modernidade.

O livro referido por Prado Coelho, publicado em 1977, descreve, em alguma medida, o processo pré e pós-Revolução dos Cravos. Em "Nesta hora", poema datado de maio de 1974, a voz poética anuncia explicitamente no título sua posição no presente histórico e convoca o povo, diante do momento decisivo de "renascimento" após longos anos de opressão:

Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda
Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo
Pois é preciso que o povo regresse do seu longo exílio
E lhe seja proposta uma verdade inteira e não meia verdade
(ANDRESEN, 2018, p. 270).

A poeta reitera a necessidade de restabelecer a unidade, em contraste com a fragmentação do tempo anterior. Ainda no mesmo poema, é evidente como nesse projeto de "época" é preciso "Partir do olhar da mão e da razão / Partir da limpidez do elementar" (ANDRESEN, 2018, p. 271), de maneira semelhante ao poema "O rei de Ítaca". Segundo a poeta, o recomeço partiria

do elementar, valor este que a (pós-)modernidade relegou em prol do programa do esclarecimento, em termos adornianos. Por isso, pode-se sugerir que, assim como Pasolini, Sophia creia na força de um retorno simbólico a certos elementos do passado como solução para a realidade vigente.

Apesar dos avanços conquistados após o fim da ditadura em Portugal, é possível reconhecer, tomando por exemplo o livro *Ilhas*, publicado em 1989, como a dissolução do regime antidemocrático não resultou no apaziguamento da angústia da poeta em relação ao tempo histórico. No poema "Tempo de não"⁶¹ – o qual, em alguma medida, ressoa o importante poema "Data"⁶², do *Livro sexto* – é evidente como nem mesmo a presença da "praia lisa" sonhada pelo sujeito no passado é capaz de aplacar a existência do "intolerável". A voz poética põe-se como "exausta" diante da fuga incessante de uma condição disfórica de sua época, esta que está além da antiga ditadura, por se tratar, podemos sugerir, de uma condição da própria (pós-)modernidade. A partir dessa leitura, a cidade continua a ser o *locus horribilis*: "A cidade onde habito é rica de desastres" (ANDRESEN, 2018, p. 312), verso que espelha o turbilhão da cidade do conto "O homem", onde as tragédias somam-se diante dos olhos dos indivíduos.

Prosseguindo com seu exame sobre a mutação antropológica italiana, no artigo "Aculturação e aculturação" [1973]⁶³, Pasolini sinaliza a existência de um "Centro" responsável por destruir as "culturas periféricas", as quais, apesar de sofrerem com a pobreza, continham "vida própria" e liberdade (PASOLINI, 2020, p. 53). O escritor sugere, valendo-se do mesmo vocábulo posteriormente mobilizado por Saramago, que o fascismo clássico não conseguiu efetuar tal apagamento da cultura como o "centralismo da sociedade de consumo" o faz (PASOLINI, 2020, p. 53). A seu ver, o fenômeno em processo se efetiva a partir de duas revoluções: a primeira é a das "infraestruturas", responsável por conectar as periferias aos centros urbanos, o que remete ao próprio movimento presente no romance saramaguiano, na transformação da olaria Algor. A destruição do legado do ofício familiar se inicia quando Cipriano passa a fornecer suas louças, em regime de exclusividade, ao complexo comercial. Tal negociação só fora possível pela interligação entre a aldeia e a cidade, possibilitada pelas estradas, retratadas diversas vezes ao longo da narrativa: "as estradas, a motorização etc. uniram estreitamente a periferia ao centro, abolindo qualquer distância material" (PASOLINI, 2020, p.

⁶¹ "Exausta fujo as arenas do puro intolerável / Os deuses da destruição sentaram-se ao meu lado / A cidade onde habito é rica de desastres / Embora exista a praia lisa que sonhei".

⁶² "Tempo de solidão e de incerteza / Tempo de medo e tempo de traição / Tempo de injustiça e de vileza / Tempo de negação (...)" (ANDRESEN, 2018, p. 190).

⁶³ Todos os artigos de Pasolini citados neste capítulo provêm do volume *Escritos corsários* (PASOLINI, 2020).

54). Por meios concretos, a população, antes apartada, poderia acessar o centro e este expandir suas fronteiras. A segunda revolução é definida pelo escritor italiano como a dos "meios de informação", a qual seria responsável, em grande medida, pela assimilação e pela padronização cultural.

Em *A caverna*, Saramago constrói o Centro como um microcosmo que funde conjunto comercial e moradia, revelando-se sua metonímia da sociedade pós-moderna. O componente de ampliação é fundamental na elaboração do local pois denota o progresso do empreendimento em plena ascensão. Berardinelli, no referido ensaio, afirma, inclusive, como para Pasolini a "ditadura" da civilização de consumo estava baseada na correspondência entre "desenvolvimento e progresso, crescimento econômico, incremento do consumo e avanço da sociedade" (BERARDINELLI, 2015, p. 14). A partir dessa visão, a evolução de uma sociedade seria baseada na capacidade de fazer a população consumir, sem perceber o componente de barbárie e a exploração por trás desse processo, como sinalizaram Adorno e Horkheimer.

Antes da mudança da família Algor para o complexo comercial, Marçal define o local como "uma cidade dentro de outra cidade", onde há o mesmo que em qualquer lugar: "lojas, pessoas que passam, que compram, que conversam, que comem, que se distraem, que trabalham" (SARAMAGO, 2017a, p. 263). O primeiro item de sua lista para descrever o ambiente urbano é "lojas", como se a presença de um estabelecimento para consumo fosse um aspecto constitutivo crucial da urbe. Essa associação nos remete à análise de Bauman, apresentada no capítulo anterior, acerca do modo como a sociedade de consumo interpela seus cidadãos em primeiro lugar como consumidores – ou utentes, como no conto "Coisas". Em seguida, ainda na mesma cena, Cipriano se diferencia do gênero ao afirmar que, a seu ver, o Centro parece "maior do que a própria cidade", pois "desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros" (SARAMAGO, 2017a, p. 264). O complexo, portanto, substitui a diversidade que há ao seu redor pelo ambiente controlado e asséptico de shopping center. Diante da observação do sogro, Marçal reconhece a "confusa sensação de perdimento" experienciada a cada retorno para o seu posto de guarda após os dias de folga: "percorrendo as galerias desertas, descendo e subindo os elevadores, como se vigiasse o nada para que continuasse a ser nada" (SARAMAGO, 2017a, p. 264). Apesar do esforço para cooptar seus habitantes, Marçal, já alinhado aos valores da família Algor, não consegue estabelecer laços com o local. Ele o habita, mas não o tem como lar, especialmente pois a cada regresso ele nota a mudança, e não a familiaridade acolhedora de uma morada. Essas inovações constantes são um traço típico do poder econômico e de sua ânsia por alimentar os consumidores com novidades em ritmo incessante. Além disso, uma imagem recorrente nas descrições do Centro

diz respeito ao "nada" assinalado no trecho anterior, aspecto que soa contraditório, mas contém uma ironia implícita, pois, por mais que o empreendimento faraônico esteja repleto de atrações de entretenimento, ele remete ao vazio em virtude dessas diversões funcionarem como simulacros.

Ao avançar em sua tentativa de definir o "Poder sem rosto" em vigor na sociedade pós-moderna, Pasolini, em "O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo" [1974], elenca características dessa recente forma de domínio econômico. A recusa aos antigos valores reacionários e clericais investe o poder de uma imagem aparentemente tolerante, segundo o autor, tornando os "camponeses e subproletários em pequenos burgueses" em prol do afã pelo consumo (PASOLINI, 2020, p. 79). Desse modo, as ideologias religiosa e política do passado seriam substituídas por uma doutrina hedonista "perfeitamente autossuficiente" (PASOLINI, 2020, p. 79). Através dessa "mutação da classe dominante", o novo poder não se apoia, como o fascismo clássico, nas instituições "Pátria", "Família" e "Igreja" – grafadas sempre em maiúscula por Pasolini –, mas, de acordo com o autor, trata-se de uma ordem tão mais feroz pois, sob a máscara da tolerância, impõe o "hedonismo" e a "*joie de vivre*" (PASOLINI, 2020, p. 80). O intelectual considera que essa nova forma de fascismo assenta seu poder na promessa de proporcionar "comodidade" e "bem-estar", o que se torna uma "padronização repressiva" na medida em que coage o sujeito a ser sempre conformado e alegre, isto é, alienado quanto às estruturas de poder que o dominam, sem questioná-las (PASOLINI, 2020, p. 80). Caio Gagliardi, em seu ensaio "Autor, autoria e autoridade" (2019), examina como Pasolini identificou, no início da década de 1970, o "retrocesso" dos jovens em relação à geração de 60 como um sintoma do processo de "'coisificação e 'desidentificação' social originado no capitalismo monopolista" (GAGLIARDI, 2019, p. 88). Por meio da "uniformização dos gostos, hábitos e ideias", sobretudo, o pesquisador reflete como o "hedonismo do poder consumista" verificado por Pasolini torna-se a "ideologia do poder" para a juventude, moldando desde seu léxico até os seus valores.

O hedonismo é igualmente primordial na experiência proporcionada pelo Centro aos seus usuários. O slogan "Traga os seus amigos desde que comprem" (SARAMAGO, 2017a, p. 321), anotado por Cipriano em suas andanças, confere a "máscara de tolerância" assinalada por Pasolini também ao Centro, pois sob a pretensa possibilidade de confraternização naquele espaço subjaz a condição de consumir. Um aprofundamento da análise desse enunciado é possível também a partir da ideia de desmascaramento, pois, ao explicitar em seu reclame o "desde que", o marketing não se reveste de demagogia e expõe a voz – de certa maneira trocista – do opressor. Portanto, evidencia-se como a aparente "liberdade" de escolha do mercado

neoliberal encerra em si um viés autoritário. No capítulo anterior, examinamos um episódio no qual Cipriano Algor é visto com desconfiança pelos guardas do complexo ao perambular por lá a esmo e sem "fins lucrativos". Ao se deparar com os slogans pelo caminho – grafados em letras capitais, em tom apelativo –, Cipriano insiste em escrevê-los em seu caderno, mesmo após ser advertido pelo genro que isso poderia lhe render suspeitas. Tais registros são seminais pois, na medida em que o poder sem rosto interpela seus habitantes, configura-se a "voz" do Centro no romance.

Interessa-nos analisar alguns desses enunciados para depreender os valores ocultos nas entrelinhas do complexo comercial. "VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO" (SARAMAGO, 2017a, p. 96), o primeiro do romance, surge de maneira reveladora após uma sequência de cenas, o que leva a crer em uma ameaça subliminar do Centro. Em um dos deslocamentos de Cipriano até a cidade, ele se depara, à beira da estrada, com um caminhão de carga queimado e a presença das forças policiais nos arredores, fazendo-o recordar os casos de assaltos realizados pelos moradores dos bairros adjacentes. Contudo, após alguns momentos, ocorre-lhe que o método de queimar o veículo era algo incomum na ação dos salteadores e, diante do indício insólito, ele especula que o caso havia sido armado: "o caminhão não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria polícia, era um pretexto para a intervenção do exército" (SARAMAGO, 2017a, p. 95). Prontamente ao chegar nos limites da cidade, ele se depara com o slogan referido. Diante dessa coincidência de episódios e da dedução do oleiro, não estariam o Centro e as autoridades fabricando a violência exterior para logo em seguida proporem o "bem-estar" de viver no complexo comercial? Juntamente com a frase, o cartaz apresenta 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 e resplandecentes (SARAMAGO, 2017a, p. 96).

A ilustração da típica família ideal – descrita ironicamente pela demarcação das idades e dos padrões sociais – das campanhas publicitárias confere a Cipriano a sensação de "mau agouro", pois o oleiro não se reconhece nesses símbolos de felicidade artificial e, menos ainda, como morador do Centro. Valendo-se, aqui, de uma síntese pasoliniana, os modelos do cartaz não serão perfeitos exemplos da imposição da *joie de vivre*, tão típicas do, assim chamado, *fascismo do consumo*?

Durante a leitura do romance, as descrições do complexo comercial são atravessadas pelo olhar crítico e, por vezes, surpreso do protagonista, este que sempre questiona – à maneira de um Sócrates – o porquê de as coisas serem como são. Quando a família visita o seu futuro apartamento no Centro, Cipriano descobre que eles terão somente duas janelas. De uma casa no campo, passarão a residir num cubículo quase hermético. Diante do choque, o genro ameniza a má impressão ponderando que, ao menos, as janelas deles apontam para o exterior. Nesse momento, mais um aspecto inusitado da vivência no complexo é exposto pelo seguinte diálogo:

Queres tu dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há muitas pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são sempre os mesmos telhados e o mesmo céu (SARAMAGO, 2017a, p. 282).

Descobre-se, então, o culto ao espetáculo interno apreciado pelos moradores do Centro, estes que são radicalmente diferentes da narradora andreseniana da "Arte poética I" e seu olhar voltado para a ânfora sobre o muro, o qual proporciona a religação com a esfera natural. Para aquele que vive no Centro, alijar-se do mundo exterior é o propósito, substituindo assim a diversidade do real pelo simulacro tecnológico. Na construção de seu romance, Saramago imprime diversos símiles da alegoria platônica ao longo do enredo. Nessa cena, sobretudo, ele se vale da imagem da alienação dos prisioneiros da caverna de costas para o mundo exterior e deslumbrados com as sombras na parede. Para os habitantes do Centro, a título de exemplo, o exterior, em sua multiplicidade, torna-se indiferente.

Saramago, a partir de Platão, retrata a rede de poder hipnótica da pós-modernidade na figura do complexo comercial. Em uma cena na qual as personagens visitam o local, o narrador insere o leitor no elevador de vidro transparente e proporciona uma das descrições mais completas de seu interior:

O ascensor ia atravessando *vagarosamente* os pavimentos, mostrando sucessivamente 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 eletrônicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes (...) uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo (...) uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis elétricos (...) tudo à espera, tudo em *silêncio*, e mais lojas, e mais galerias (...) e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso (SARAMAGO, 2017a, p. 283, grifos nossos).

O trecho que transcorre por quase uma página apresenta um resumo das *facilities* oferecidas pelo Centro. A inclusão do advérbio "vagarosamente" não é gratuita, ela reforça como a

máquina trabalha de modo a fazer com que o ocupante passe o maior tempo possível a contemplar o complexo. Os elevadores dos arranha-céus são dotados de potentes motores que escalam dezenas de andares em segundos, enquanto aqueles dos shopping centers têm na lentidão parte de seu espetáculo. O procedimento da enumeração exaustiva dos espaços intensifica, de maneira análoga, a ideia do excesso característico da pós-modernidade: uma efusão de informações e distrações sem profundidade. Por fim, o narrador encerra a descrição com um comentário tipicamente saramaguiano, eivado de ironia e crítica às mais diversas fontes das ilusões humanas, comparando a subida do elevador – atento ao jogo de palavras ascensor/ascensão – com a ida para o paraíso bíblico.

A listagem irônica das atrações do Centro é atravessada pelo componente do absurdo, pois abarca elementos paradoxais como "um anão grande, um gigante pequeno" (SARAMAGO, 2017a, p. 317) e outros que transcendem a própria ideia de espaço físico, "um cometa, uma galáxia" (SARAMAGO, 2017a, p. 317). O espetáculo ilusório desempenhado pelos aparatos tecnológicos do Centro é pautado na emulação de fenômenos e locais, como simulacros do mundo exterior. Esse conceito, cuja origem remonta a Platão, foi examinado pela pesquisadora Vanessa Brandão, no ensaio "Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de *A caverna*, de José Saramago" (2020), para quem, enquanto "a cópia platônica seria uma boa imagem porque é dotada de semelhança com a Ideia (original), o simulacro seria uma agressão à imagem original, porque não passa pela Ideia, pretendendo uma qualidade de objeto sem ir à essência" (BRANDÃO, 2020, p. 111). Sendo assim, as atrações do Centro comercial, como, por exemplo, a falsa praia, são simulacros, espaços sem aura, em termos benjaminianos.

Na ampliação de seu "esboço" sobre a revolução antropológica na Itália", Pasolini atribui à propaganda televisiva a responsabilidade pelo "bombardeamento ideológico" da imagem do tipo de sujeito moderno, isto é, o padrão de comportamento da sociedade de consumo (PASOLINI, 2020, p. 94). Por meio da televisão, o novo modelo seria fielmente representado e não mais descrito, o que causa um efeito acentuado na replicação da conduta esperada como ideal. Pasolini considera a televisão um instrumento eficaz a serviço do novo poder, tendo em sua publicidade a representação do "momento indiferentista da nova ideologia hedonista do consumo" (PASOLINI, 2020, p. 94). Os cartazes espalhados pelo Centro e em seus entornos funcionam da mesma maneira por replicarem os valores e a imagem de seus habitantes: imersos na harmonia da alegria de viver, desde que consumam. E, conforme já indicado anteriormente, o complexo comercial possui um canal televisivo interno para entreter (e, por extensão, alienar) seus moradores. O autor italiano sugere que o afã pelo consumo se torna uma ânsia por obedecer "a uma ordem não enunciada" (PASOLINI, 2020, p. 95), isto é,

o fascismo do consumo não se impõe através da força, e muito menos se associa a elementos disfóricos ou repressivos. Os slogans "Viva a ousadia de sonhar" e "Seja ousado, sonhe" (SARAMAGO, 2017a, p. 321) exemplificam a ideologia meritocrática construída em torno da ideia de realização pessoal atrelada ao poder de compra. Naquele contexto, é notório que o sonho seja, na verdade, *sonho de consumo*, e, por extensão, o Centro diz ao sujeito: acredite que você poderá um dia desfrutar dos itens expostos em nossas vitrines. A nova ordem "degradante", segundo um Pasolini já bastante irônico, gera o desejo individual de se igualar aos demais indivíduos desindividualizados "no consumir, no ser feliz, no ser livre" (PASOLINI, 2020, p. 95). Contudo, a seu ver, o anseio de atender a um padrão acaba por transformar a diferença em "delito", gerando um sentimento de angústia naqueles que não alcançam o modelo aspirado pelo poder hegemônico.

5.3 Pasolini e o desaparecimento dos vaga-lumes: padronização cultural na (pós-) modernidade

Uma análise seminal presente no *Escritos corsários* é a investigação conduzida por Pasolini da padronização cultural desempenhada pelo fascismo do consumo. A Itália, até os anos 1960, era caracterizada por ser um país de múltiplas culturas, contudo, por meio das revoluções das infraestruturas e dos meios de comunicação, segundo o escritor, as populações periféricas e dotadas de especificidades alcançaram os centros e foram bombardeadas pelas imagens encantatórias da publicidade, resultando em sua "aculturação": "o centro assimilou o país inteiro, que era historicamente tão diferenciado e rico em culturas originais. Começou uma obra de padronização destruidora de qualquer *autenticidade e concretude*" (PASOLINI, 2020, p. 54, grifos nossos). Os dois termos utilizados pelo autor estão no cerne do que é transfigurado literariamente por Saramago através da relação entre os produtos de barro dos Algores e os plásticos do Centro. No episódio analisado no terceiro capítulo deste trabalho⁶⁴, no qual Cipriano defende suas louças para o chefe de compras do complexo, ele argumenta justamente que os produtos de barro são autênticos, tal como a ânfora de Sophia, os objetos dotados do "princípio incorruptível" benjaminiano. Na (pós-)modernidade, esse fenômeno sociocultural engole e se apropria da diversidade. O que antes era marcado pela singularidade, passa a ser um padrão vazio e que almeja ser semelhante aos demais. Maria Betânia Amoroso, em *Pier Paolo Pasolini* (2002), alerta que se considerar "uma força do Passado" (PASOLINI apud

⁶⁴ Cf. o subcapítulo 3.3 desta dissertação.

AMOROSO, 2002, p. 45) não isentava Pasolini de um exame agudo e questionador de seu presente. A pesquisadora identifica nas críticas de Pasolini a profunda lamentação pela transformação da sociedade italiana, antes marcada pela diversidade e depois refém de "um empobrecimento generalizado que torna os italianos medíocres e ridículos, na ânsia obsessiva de se igualarem a padrões", estes agora ditados pela "cultura do dinheiro" (AMOROSO, 2002, p. 45).

Pasolini lança a hipótese de que nesse "neo-hedonismo completamente materialista e laico" a ideia de indivíduo torna-se inconcebível, portanto seria necessário destruí-lo e substituí-lo pelo "homem-massa" (PASOLINI, 2020, p. 68), como um modelo de plástico a ser replicado infinitamente⁶⁵. O slogan "Connosco você nunca quererá ser outra coisa" (SARAMAGO, 2017a, p. 321) encarna a ideia do cerceamento do sujeito a partir do pacto com o Centro, este que almeja habitantes sem ambições, tal como o protagonista do conto "Coisas", de *Objecto quase*, o funcionário burocrático cuja aspiração de vida era atapetar a casa. Nessa esteira de leituras, os escritos apregoados pelas paredes do shopping center funcionam como mantras disseminadores de seu *ethos*.

No romance, um aspecto formal crucial na distinção entre a família Algor e aqueles alinhados aos ditames da sociedade de consumo, por assim dizer, é a existência de nomes próprios. Das poucas personagens do Centro as quais temos acesso, todas possuem epítetos genéricos ou associados às suas ocupações: guarda, chefe do departamento, sub-chefe e até um "veterano"⁶⁶. Desse mesmo modo, os pais de Marçal, aldeões, não são nomeados. Estas personagens, apesar de habitarem a mesma área dos Algores, estão separadas dos protagonistas pela distância nos valores. Marçal, ao longo de sua trajetória, renuncia ao convívio com os pais devido à cobiça destes pela mudança para o Centro. Após o episódio no qual o rapaz conta aos futuros avós sobre a gravidez de Marta, ele confessa ao sogro o mal-estar diante da gana dos genitores: "disse eu, Marta está grávida, vamos ter um filho, Ficou contente, claro, Ficou, não parava de me abraçar e beijar, De que te queixas, então, É que com eles sempre há-de haver uma nuvem escura no céu, agora é aquela ideia fixa de quererem morar no Centro" (SARAMAGO, 2017a, p. 216). A "ideia fixa" que contamina os pais de Marçal é análoga ao conceito identificado em "Coisas" e seus "doentes de ideia fixa", utilizado para analisar, justamente, a alienação das personagens do conto imersas no *modus vivendi* condicionado pelo

⁶⁵ Pode-se enxergar até mesmo na requisição de milhares de estatuetas de barro feita pelo Centro aos Algores uma alegoria desse processo de massificação dos sujeitos ou do desejo de implementar a lógica da repetição infinita ao trabalho artesanal, pois é inconcebível, e até absurdo, uma dupla de oleiros moldar em pouco tempo 1.200 bonecos.

⁶⁶ Alcinha invulgar para um habitante experiente do local que repreende Cipriano Algor na cena da indiferença às atrações de simulação de fenômenos naturais

consumo. Essas personagens simbolizam, portanto, o deslumbramento e a adesão das massas populares ao modo de vida burguês e sua promessa de comodidade e bem-estar.

Valendo-se dessas análises, podemos reconhecer na noção de fixidez a dominação que, tal como as amarras da caverna platônica, não prevê a transformação do indivíduo, este alijado de experiências autênticas (*Erfahrung*). O apagamento da heterogeneidade é o tema central desenvolvido por Pasolini em "O artigo dos vaga-lumes" [1975], cujo propósito era proporcionar uma "definição 'poético-literária'" para o fenômeno ocorrido na Itália na última década (PASOLINI, 2020, p. 163). Ao longo das análises desenvolvidas nos *Escritos*, o autor rastreia essa "mutação antropológica" provinda do "novo fascismo e capitaneada pela formação da sociedade de consumo", conforme assinala Amoroso (AMOROSO, 2002, p. 103), responsável por transformar o comportamento, a linguagem e os costumes em modelos padronizados. A nosso ver, José Saramago, em *A caverna*, investe-se do mesmo impulso alegorizante ao narrar a trajetória de uma família, tradicional e singular, em vias de deglutição pela homogeneização capitalista. Pasolini argumenta que, durante aquele período, ninguém (massa operária camponesa, intelectuais e críticos) percebera que os vaga-lumes estavam desaparecendo: "Ninguém podia supor a realidade histórica que viria a ser o futuro imediato, nem identificar aquilo que então se chamava 'bem-estar' com o 'desenvolvimento' que, pela primeira vez, realizaria na Itália plenamente o 'genocídio' de que Marx falava no *Manifesto*" (PASOLINI, 2020, p. 164). Diante da euforia desenvolvimentista – e da impossibilidade de se ter um afastamento temporal que possibilitasse uma apreensão crítica do fenômeno –, os valores tradicionais eram substituídos pelos valores de um novo tipo de civilização: "Vi pois com os meus sentidos o comportamento imposto pelo poder do consumo recriar e deformar a consciência do povo italiano a um ponto de irreversível degradação" (PASOLINI, 2020, p. 166).

Por sua vez, em uma declaração à imprensa acerca dos motivos presentes em seu romance finissecular, Saramago se vale da associação entre os centros comerciais contemporâneos e as antigas catedrais, ambos locais de concentração de pessoas e disseminação de valores. Em entrevista publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em novembro de 2000, por ocasião do lançamento do romance, o jornalista Haroldo Sereza assinala a "visão bastante negativa da massificação do consumo" de Saramago em sua narrativa. Diante da afirmação, à sua maneira irônica, o escritor responde que a realidade é que é negativa e afirma que, no passado, "certos aspectos da nossa realidade eram assimilados no interior de uma grande superfície, que era a catedral", porém, agora, ela se forma no interior de "outra grande superfície", o shopping center (SARAMAGO, 2000b, p. D11). Nota-se, portanto, como o poder econômico se vale do *modus operandi* da religião, criando um espaço para moldar as

mentalidades, mas otimizado pelos avanços tecnológicos a fim de deslumbrar seus frequentadores. Na mesma entrevista, Saramago, de forma análoga a Pasolini, elucida que, em seu romance, através da olaria e do artesão, ele retrata um mundo em vias de extinção: "não são só as espécies animais e vegetais que vão desaparecendo, também há línguas que desaparecem porque não há quem as fale. E, tal como isso, há profissões que já não têm nenhum sentido, a sociedade atual já não precisa delas" (SARAMAGO, 2000b, p. D11). Conforme a visão utilitarista de mundo disseminada pelo poder econômico, aquilo que não possui uma finalidade concreta e lucrável não possui espaço na sociedade. Para que servem os vaga-lumes, afinal de contas? Ou para que servem os oleiros?

As sociedades portuguesa e italiana – de onde provêm os autores aqui analisados – possuem um lastro de valores profundamente arraigado no catolicismo, e as catedrais, assim como as igrejas, conforme sugere Saramago, eram os espaços de congregação e perpetuação dos princípios religiosos. Valendo-se da perspectiva pasoliniana acerca da substituição do conjunto de valores da Igreja pela ideologia do consumo, nota-se como o mundo que não abarca mais a religião é aquele no qual a *religação* também não se efetua. Tal como Gagliardi (2018) indicara em sua leitura de "Arte poética I", o aspecto religioso – de origem etimológica *religare* – da "*lição de coisas* andreseniana" é a aliança entre o indivíduo e os elementos naturais (GAGLIARDI, 2018, p. 20). Em sua síntese, Pasolini se vale do desaparecimento de um elemento natural, o vaga-lume – a sua "lembrança dilacerante" do passado –, como índice do desencantamento do mundo. O escritor, inclusive, encerra seu ensaio com uma afirmação eivada de sentimentalismo radical: "eu daria a Montedison⁶⁷ inteira, por mais multinacional que seja, em troca de um único vaga-lume" (PASOLINI, 2020, p. 169). Saramago, por sua vez, trocaria um Centro inteiro por um oleiro.

Enquanto o intelectual italiano relega à televisão o papel de vetor do espírito da hegemonia cultural burguesa, diante da perda de influência da Igreja Católica, Saramago, já no fim do século, salienta como a existência de um espaço para a manutenção desse novo poder é crucial. Em *A caverna*, ele é o Centro, espécie de juiz responsável por determinar o destino das personagens. Ao descobrir o inquérito de interesse por seus produtos de barro, Cipriano se sente diante da "barra do tribunal onde ia ser lida a sua sentença" (SARAMAGO, 2017a, p. 296), no episódio crucial do rompimento comercial entre o complexo e a olaria, no qual o destino do oleiro foi condicionado ao valor atribuído por cinquenta indivíduos aos frutos do seu trabalho. O resultado da investigação apresentado pelo chefe do departamento de compras adquire

⁶⁷ Conglomerado industrial da Itália.

contornos de desprezo e deboche quando ele informa a Cipriano a "bondade" do Centro de não envolver jovens na pesquisa de mercado, pois estes certamente usariam os bonecos de barro "em coisas como o tiro ao alvo" (SARAMAGO, 2017a, p. 297). Mesmo assim, selecionando apenas consumidores ligados a "gostos tradicionais", as estatuetas foram rejeitadas pela infantilidade e até pelo fato de "representarem estrangeiros, ainda por cima exóticos" (SARAMAGO, 2017a, p. 298) – o mandarim, o assírio e o esquimó –, em um aceno xenofóbico. A conclusão mostrou que somente duas mulheres, moradoras da cidade, foram atraídas pelos bonecos dos Algores.

Enunciada a sentença, Cipriano tenta um contragolpe e diz ao chefe que seu vínculo com o Centro não será rompido, pois em breve ele será mais um habitante do complexo. Diante da informação, o funcionário mostra-se alegre e o incentiva declarando que o oleiro acabava de "ganhar tudo" quando pensava ter "perdido tudo". Por fim, o chefe do departamento de compras conclui: "o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra" (SARAMAGO, 2017a, p. 299). Saramago realiza constantemente em suas narrativas a análise e a subversão de ditados, os saberes cristalizados no inconsciente popular, e Cipriano questiona a adaptação feita por seu interlocutor: "Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus" (SARAMAGO, 2017a, p. 299). No esclarecimento seguinte, o funcionário do complexo didaticamente atesta como esse poder sem rosto alcançou o estatuto de divindade naquele contexto:

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 por gerar de si mesmo em si mesmo, por necessidade pura, algo que, ainda que isto possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino (SARAMAGO, 2017a, p. 299).

Evidencia-se, portanto, como o poder econômico ultrapassa o caráter de provedor somente material para proporcionar também o que antes estava relegado à esfera religiosa. Vem a propósito lembrar que Pasolini, no artigo em que analisa o *slogan* do jeans Jesus – germe de uma polêmica na Itália nos anos 1960 por emular um dos dez mandamentos bíblicos –, reconhece como não há mais espaço para a religião, pois o novo poder burguês exige dos consumidores um espírito "pragmático e hedonista": "o futuro pertence à jovem burguesia, que não precisa dos instrumentos clássicos para deter o poder; que não sabe mais o que fazer com uma Igreja já exaurida pelo fato de pertencer àquele mundo humanista do passado" (PASOLINI, 2020, p. 45). A seu ver, o slogan simboliza o espírito blasfemo do novo poder. Podemos

identificar esse mesmo tipo constatação "herética" na fala do chefe do departamento comercial do Centro, a título de exemplo.

Na pós-modernidade, presenciamos uma dominação que não se efetua somente no terreno da força, mas no âmbito dos valores e do comportamento; no *joie de vivre*, em suma. A fala da personagem prossegue assim:

os detratores 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, acreditem em mim, não foi obra da matéria vil, mas de espírito sublime (SARAMAGO, 2017a, p. 299).

A aparência de felicidade é um ponto frágil no Centro, o qual precisa mantê-la a qualquer custo, como através das janelas lacradas do local. Segundo Cipriano, "as pessoas podem suicidar-se, se quiserem, mas não atirando-se de cem metros de altura para a rua, é um desespero que dá demasiado nas vistas" (SARAMAGO, 2017a, p. 106). Em seu exame do totalitarismo do consumo, Pasolini considera que a tolerância dessa forma de poder é falsa, pois um homem "jamais foi obrigado a ser tão normal e conformista quanto o consumidor", além de o hedonismo encobrir sua decisão de preordenar a vida dos indivíduos (PASOLINI, 2020, p. 80). De volta ao *slogan* do jeans Jesus – "Não terás outros jeans além de mim" –, responsável por mobilizar uma análise linguística por parte de Pasolini, nota-se como a mutação do mandamento bíblico para o uso publicitário evoca outros *slogans* do Centro, como "pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós" e "conosco você nunca quererá ser outra coisa" (SARAMAGO, 2017a, p. 321). Caracterizados pelo uso linguístico do imperativo, a hegemonia econômica doutrina seus utentes tal como na primeira disposição do Deus cristão: "Não terás outros deuses além de mim".

5.4 "ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO"⁶⁸

O procedimento efetuado no *slogan* do jeans Jesus evidencia um mecanismo do novo poder destrinchado por Pasolini em "O 'discurso' dos cabelos" [1973], texto de abertura dos *Escritos corsários*. Segundo a tese do escritor, o que era um símbolo de exceção – os cabelos compridos dos jovens – torna-se padrão ao ser incorporado pela televisão e pela direita.

⁶⁸ (SARAMAGO, 2017a, p. 359).

Portanto, algo que denotava liberdade e resistência acaba por ser assimilado pela ideologia do consumo. Pasolini reconhecia no silêncio dos cabeludos um modo de contestar os valores burgueses, contudo, após a absorção do símbolo pela moda, este se tornou um emblema de adesão a uma horda de maneira acrítica: "A subcultura do poder absorveu a subcultura da oposição e a tornou sua: com habilidade diabólica, fez pacientemente dela uma moda que, se não pode ser chamada propriamente de fascista no sentido clássico da palavra, é, porém, verdadeiramente de 'extrema-direita'" (PASOLINI, 2020, p. 40). De maneira semelhante, e blasfema, a indústria publicitária se apropria da linguagem dos mandamentos cristãos para disseminar a ordem ao consumo.

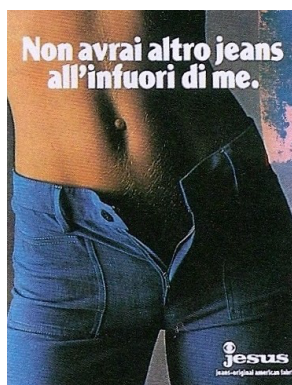


Figura 2. O anúncio publicitário do jeans Jesus com o *slogan* "Não terás outro jeans além de mim".

Em associação com o exame do escritor italiano, o Centro, de *A caverna*, sob a ideia de exclusividade, incorpora a caverna de Platão, talvez o maior símbolo da cultura ocidental acerca do tema da saída humana da ignorância, para torná-lo produto de consumo. Com sua "muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto (...) enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar" (SARAMAGO, 2017a, p. 317), o Centro se apodera de marcos da civilização para esvaziá-los de sentido e mover as engrenagens do jogo de ilusão e consumo. É relevante destacar como, na última frase do romance, o dito anúncio do complexo que intitula este subcapítulo é a única ocorrência do termo "caverna" na narrativa, quando o Centro associa explicitamente o substantivo-título do romance à alegoria platônica.

O poder sem rosto é a essência da indiferença da sociedade de consumo à arte, aos saberes tradicionais e às esferas da vida que não se encaixam na ideologia utilitarista de mundo. O próprio complexo comercial se exime de qualquer culpa pelo que possa acontecer àqueles que não se encaixam nas engrenagens do mercado neoliberal: "[o Centro] se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção (...) dos suicídios cometidos por pessoas

incompetentes e levadas à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado" (SARAMAGO, 2017a, p. 200). As narrativas aqui analisadas – "Centauro", "Coisas", "O homem", "Arte poética I", além de uma seleção de poemas – estão interligadas pela tensão diante de um estado de coisas questionado em *A caverna*: a coexistência de um mundo tradicional e outro em plena expansão, este aliado a um poder econômico opressor.

Nessa esteira de leituras, pode-se recorrer a um texto tão célebre quanto necessário diante dos questionamentos em face do lugar da literatura e da arte na sociedade. O *incipit* de "O direito à literatura" [1988], de Antonio Candido, evoca uma discussão aqui mobilizada durante o exame do conto "Centauro", à luz das ideias de Adorno e Horkheimer: como os meios que permitiram o progresso técnico-científico do nosso tempo também puderam provocar a degradação humana? A ambivalência do avanço alcançado pela humanidade reside no fato de, em meio ao máximo de progresso, convivermos com a barbárie, esta talvez não mais elogiada de forma explícita, segundo Candido, mas ainda presente em grande medida nas estruturas desiguais. A seu ver, o "traço sinistro do nosso tempo" é termos a possibilidade de buscar a solução para os problemas sociais, mas não nos empenharmos para isso (CANDIDO, 2004, p. 170). A observação de Candido é análoga ao discurso proferido por Saramago na cerimônia de entrega do prêmio Nobel:

Alguém não anda a cumprir o seu dever. Não andam a cumpri-lo os governos, seja porque não sabem, seja porque não podem, seja porque não querem. Ou porque não lho permitem os que efetivamente governam, as empresas multinacionais e pluricontinentais cujo poder, absolutamente não democrático, reduziu a uma casa sem conteúdo o que ainda restava de ideal de democracia (SARAMAGO, 2013, p. 90).

Cada um a seu modo, José Saramago, Sophia Andresen e Pier Paolo Pasolini fizeram da escrita um exercício de resistência, incorporando em suas poéticas um olhar sensível aos marginalizados. O ritmo veloz da vida moderna, denunciado em suas obras, é considerado como um fator que embota os sentidos da massa, turbando suas consciências, iludindo-a com as tentações de consumo e renegando, por consequência, a arte e as formas de vida tradicionais. O olhar utilitário perante a existência culmina em uma lógica que não considera o ser humano em sua singularidade, reduzindo-o a mais uma engrenagem descartável na máquina do consumo.

Tal como o romance se encerra ao fazer referência ao "mito", vem a propósito realizar esse mesmo movimento em nosso arremate. A alegoria da caverna, de Platão, é narrada no livro VII da *República* – parte central do diálogo (juntamente com os livros V e VI) por conter a análise sobre o modo de conhecimento da realidade – e se inicia com o exercício de imaginação

de Sócrates e Glauco sobre um indivíduo que se livra das correntes e deixa as sombras da caverna. Após sua subida ao mundo exterior, o filósofo tem de aprender a se voltar para o Bem (o sol como símile) para se acostumar com a luz da verdade, assim buscando a unidade e a visão do conjunto⁶⁹. Pelo bem da cidade, o sujeito deve retornar à caverna para libertar os demais que só conhecem as sombras. Na cidade ideal platônica, portanto, o filósofo é aquele que conhece a realidade e é o governante ideal para conduzi-la. É relevante assinalar como, à época do diálogo de Platão, em Atenas, a classe dos filósofos era vista com descrédito por sua "inutilidade"⁷⁰. Estamos diante da discussão sobre a possível "utilidade" de certos ofícios, tema central de *A caverna*, romance que incorpora, desde seu título, a alegoria platônica como forma de interrogar a realidade histórica.

Contudo, na apropriação de Saramago, o movimento é diametralmente oposto ao do filósofo: Cipriano Algor, o oleiro, caminha no sentido de descobrir a realidade em sua *descida* à gruta. A descoberta do "filósofo" saramaguiano, como examinamos nos capítulos anteriores, não vai além da identificação atestada por Sócrates: "Somos nós" (SARAMAGO, 2017a, p. 345) ou "Semelhantes a nós" (PLATÃO, 2021, p. 258). Cabe à mulher, Isaura Madruga – aquela que, lembremos, "não é particularmente versada em histórias antigas e invenções mitológicas" (SARAMAGO, 2017a, p. 353) – renunciar a esse estado de identificação e enterrar definitivamente a história com o Centro no pretérito. Ao contrário da personagem da *República*, os membros da comunidade Algor não regressam à caverna, isto é, ao Centro, para alertar os demais prisioneiros, deixando um desfecho aberto para reflexões, mas em explícita recusa ao complexo comercial. A relação intertextual entre *A caverna* e "Arte poética I" propõe uma leitura na qual a arte atua como instrumento capaz de *limpar o olhar* diante de um mundo saturado por imagens que substituem a realidade, simulacros que ameaçam a aliança entre os indivíduos e a natureza. Ao abandonarem o território sob o domínio do complexo comercial, os Algores recusam o novo *habitat*, isto é, a época pós-moderna de desequilíbrio nas relações entre os seres e as coisas. Resta às personagens destituídas de todas as *coisas* nada mais do que o seu antigo *reino*, a ligação autêntica que permitirá com que elas permaneçam e, talvez, construam a sua Creta em outro lugar.

⁶⁹ Nota-se como o famigerado "instrumento" de transformação de consciências no romance de Saramago de 1995 é uma cegueira branca, também provocada pelo "excesso de luz".

⁷⁰ Conforme reflete Eleazar Teixeira, em sua apresentação para *A República*, a discussão sobre a utilidade dos filósofos, concernente à época, está presente no diálogo platônico: "Segundo Adimanto, interlocutor de Sócrates, esta caracterização dos filósofos [como detentores das qualidades próprias das naturezas filosóficas como amor ao saber na sua totalidade, magnanimidade, facilidade para aprender, inclinação à ordem etc] é apenas ideal: na prática, não corresponde à realidade. Para o povo, os que se dedicam à filosofia, na sua maioria, uns são *excêntricos*, para não dizer *perversos*, e os que se revelam mais capazes são afetados exatamente naquilo em que deveriam mostrar seu desempenho: tornando-se *inúteis* para as cidades" (TEIXEIRA, 2021, p. 36-37).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Caio Gagliardi por sua inigualável sensibilidade enquanto professor. Se hoje eu saio deste trabalho uma Letícia diferente, eu devo ao seu exemplo intelectual, ao seu *olhar atento* (sempre vislumbrando possibilidades além do que eu poderia imaginar) e à sua infinita paciência. Agradeço pela generosidade de cada gesto, pelas muitas leituras desta dissertação, por cada aula em que pude presenciar o seu amor pela literatura, pelas oportunidades de crescimento e por tudo que construímos nessa história de trabalho e de amizade.

À Iracy (*in memoriam*) por ser a minha definição de força e por ter criado a família mais iluminada, na qual eu tive o privilégio de nascer e talvez esse seja o maior presente da minha vida. À Maria Abadia pelo seu amor incondicional e por tudo o que faz por mim. À Patrícia pela vida e pelos ombros que me permitem ver mais longe. Ao Tiago por me ensinar tanto e ser meu maior protetor. Ao Marcos por cuidar da nossa família e por ser a pessoa que mais tem orgulho de mim, contando sempre para todos as conquistas da sua "netinha".

Agradeço à Larissa, ao Daniel e ao Tiago (Tico), meus pequenos amores, por existirem. À Isabela por ser a pessoa com a qual, até o último dia, eu quero dividir alegrias, tristezas, conquistas, passeios de bicicleta e caldos no mar.

Agradeço a todos da família Costa e das famílias Feiteira e Bastos pela torcida implacável, pelas palavras de incentivo e pelo carinho dedicado a mim. Cada momento nos meus "Gerais" preenche a alma de afeto e força.

Agradeço aos amigos e às amigas do coração – Andrezza, Verônica e Sabrina – por dividirem comigo os percalços dessa trajetória, tornando-a mais leve e divertida. Em especial, ao Renan, por ter me apoiado desde o início, sempre me fazendo enxergar o lado bom em tantos momentos. Aos colegas de Albert, agradeço por compreenderem a minha ausência e pelo apoio decisivo durante este trabalho. Tatiana e Jacque, obrigada pelas risadas e pelos pirulitos de coração! João F., obrigada pelos nossos papos empolgantes sobre literatura e por ser um exemplo como professor. Igualmente agradeço ao Marcelo e à Carmem por serem inspirações para mim.

Agradeço aos professores Gregório Dantas e Sandra Ferreira pela leitura cuidadosa do meu relatório de qualificação e pelas sugestões à minha pesquisa. Agradeço também aos professores Lílian Jacoto, Jorge de Almeida e Sandra Vasconcelos, meus docentes na pós-graduação, pela contribuição dos seus cursos ao meu repertório intelectual e pelas

oportunidades de escrita e crescimento acadêmico. Aos professores Pedro Fernandes e Daniel Vecchio, agradeço pelos momentos de troca e de interlocução dentro do mundo saramaguiano.

Por fim, agradeço ao professor Joaquim Alves de Aguiar (*in memoriam*) por ter acreditado em mim e ter me colocado de volta naquele trem.

E pela *lei natural dos encontros*, eu deixei e recebi um tanto. Obrigada!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, a quem agradeço pela concessão da bolsa de mestrado para a realização desta pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENSHUSHAN, Vivian. "Notas sobre os doentes de velocidade" in *Caderno de Leituras n. 105* – Maio, Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* / Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução Guido Antonio de Almeida. – Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGUILERA, Fernando Gómez. "A estátua e a Pedra - o Autor diante do Reflexo da sua Obra" in SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo* / José Saramago – Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, p. 53-67, 2013.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini* – São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares* – Porto: Figueirinhas, 2006.
- _____. *Coral e outros poemas*; seleção e apresentação Eucanaã Ferraz – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ARNAUT, Ana Paula. "José Saramago: da realidade à utopia - O Homem como lugar onde" in BALTRUSCH, Burghard (ed.) "*O que transforma o mundo é a necessidade e não a utopia*" - *Estudos sobre utopia e ficção em José Saramago* – Ibero-Romance Studies in Literature and Translatology - Studies in Contemporary Literatura, Vol. IV, Universidade de Vigo, p. 31-52, 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida* / Zygmunt Bauman, Leonidas Donskis; tradução Carlos Alberto Medeiros. – 1.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. - tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERARDINELLI, Alfonso. "Pasolini, personagem poeta" in *Poemas* – Tradução e notas: Maurício Santana Dias; organização e introdução: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias; posfácio: Maria Betânia Amoroso. – São Paulo: Cosac Naify, p. 13-21, 2015.
- BERARDINELLI, Cleonice. "UMA OBRA política, mas nunca panfletária". OBITUÁRIO [de José Saramago] in *Jornal O Globo* – Rio de Janeiro, 19. de jun. de 2010, 2ª ed., p. 23, 2010.
- BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance* – Estudos de Literatura Portuguesa, Lisboa: Caminho, 1998.
- BRANDÃO, Vanessa Cardozo. "As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago" in *Nau literária* - Revista eletrônica de crítica e teoria literária (Dossiê: Saramago) – PPG-LET-UFRGS, Porto Alegre, jul/dez, vol. 02, n. 02, p. 1-20, 2006.

_____. "Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de *A caverna*, de José Saramago" in *Pista: periódico interdisciplinar*. – Belo Horizonte, v.2, n.2, ago./nov., p. 108-129, 2020.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. – Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses* – Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.

_____. "José Saramago: o romance contra a ideologia" in *Formas de ler* – Belo Horizonte, MG: Moinhos, p. 101-114, 2020.

_____. "Primo Levi e José Saramago: o livro eterno e o quadro infinito" in OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes (org.). *Peças para um ensaio*. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. p. 223-256.

CINTRA, Agnes Teresa Colturato. *Manual intermitente: notas sobre a poética ficcional de José Saramago* – Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi, 2008.

COELHO, Eduardo Prado. "Sophia: a lírica e a lógica" in *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 57, Set. 1980, p. 20-35, 1980.

COELHO, Gislene Teixeira. "Crítica e resistência cultural em José Saramago: uma contranarrativa ao discurso de/do poder" in *Metamorfoses* – Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 152-167, 2021.

COSTA, Horácio. "*A Caverna*, de José Saramago" in *Revista Via Atlântica* – n. 5, Dezembro, p. 186-189, 2002.

_____. *José Saramago, 6 de Novembro de 1985* / Horácio Costa, entrevista e apresentação; Saulo Gomes Thimóteo, posfácio – 1. e.d. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022.

_____. *O período formativo* – (Estudos Saramaguianos), Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2020.

CUNHA, António Manuel dos Santos. "Orfeu e Eurídice" in *Sophia de Mello Breyner Andresen: mitos gregos e encontro com o real* – Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 17-54, 2004.

D'ANGELO, Biagio. "A utopia do 'centro' n'*A Caverna*, de José Saramago" in *Revista IPOTESI* – Juiz de Fora, v. 15, n. 1, jan./jun., p. 39-46, 2011.

FERREIRA, Sandra. *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago* – São Paulo: Editora Unesp Digital, 2014.

FREITAS, Almir de. "A vida depois do Nobel" in *Revista Bravo!* – Novembro 2008, ano 11, n.º 135, p. 66-73, 2008.

FREITAS, Tatiana M. Gandelman. “*Erfahrung e Erlebnis* em Walter Benjamin” in *Revista Garrafa* - Rio de Janeiro, número 33, janeiro-junho, p. 72-87, 2014.

FRIER, David G. "Viagens para as Ilhas do Sul: uma leitura de *A caverna* de José Saramago" in *Veredas* – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Volume 5, Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 41-53, 2002.

_____. "Who Wrote the Rules? Consumers and Consumption in Eça's *A cidade e as serras* and Saramago's *A caverna*" in *Luso-Brazilian Review* – Vol. 51, No. 1, p. 112-131, 2014.

GAGLIARDI, Caio. “O que é uma ânfora?” in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 13-24, 2018.

_____. *O renascimento do autor* - Autoria, heteronímia e *fake memoirs* – 1ª ed. São Paulo: Hedra, 2019.

_____. "O Último Exílio de Jorge de Sena: Em Creta, com o Minotauro" in *Revista do CESP* – Belo Horizonte, v. 34, n. 51 – jan.-jun., p. 11-24, 2014.

_____. "Um Automóvel chamado Ditador: 'Embargo', de Saramago" in *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 17, número 2, p. 234-246, 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Walter Benjamin ou a História aberta” in BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet; pref. de Jeanne Marie Gagnebin. 8ª ed. revista. São Paulo: Brasiliense, p. 7-19, 2012.

GIBBONS, James. [Untitled] - Reviewed work: *The cave* by José Saramago, Margaret Jull Costa in *Chicago Review* - Vol. 49, No. 2, p. 173-176, 2003.

GOMES, Álvaro Cardoso. “A catastrófica incursão de Saramago à caverna” in O Estado de S. Paulo – Caderno 2/Cultura, 10 de dezembro de 2000, p. D9, 2000.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana* – tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

JUBILADO, Odete. “A comunidade dos sem voz ou a (re)escrita da História em Saramago e Llansol” in *Pensardiverso* - Universidade da Madeira, p. 83 -100, 2011.

KOLEFF, Miguel Alberto. "De Juan Maltiempo a Cipriano Algor. Tres o cuatro pinceladas sobre los personajes samaraguianos" in *Revista de Estudos Saramaguianos* – n. 9, janeiro, p. 117-125, 2019.

_____. “El concepto de ‘fantasmagoría’ en José Saramago. Una lectura benjaminiana de *La Caverna*” in *E-escrita*. – Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v.5, Número 1, janeiro-abril, p. 203-218, 2014.

KUFNER, Irene A. "*La caverna*: entre diversos mundos" in KOLEFF, M. et FERRARA, M. *Apuntes Saramaguianos III - José Saramago y el siglo XXI* – 1a ed. – Córdoba: EDUCC - Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, p. 31-40, 2007.

LIMA, Cleidna. “Arte literária e saberes sociais pelas tramas de *A Caverna*” in Website de Pós-graduação PUC-GO. – 2018. Disponível em: <<https://sites.pucgoias.edu.br/pos-graduacao/mestrado-doutorado-educacao/wp-content/uploads/sites/61/2018/05/cleidna-ap.-de-lima.pdf>>.

LOPES, João Marques. *Saramago - Biografia* – São Paulo: Leya, 2010.

MALHEIRO, Helena. *O enigma de Sophia - Da Sombra à Claridade* – 1ª edição. Alfragide: Oficina do Livro, 2008.

NEVES, Márcia Seabra. "Contemporaneidade e desumanização: o último 'Centauro', um *Objecto quase* de Saramago" – in *Mutações do Conto nas Sociedades Contemporâneas* – Coleção Hespérides Literatura, 33, Universidade do Minho, Edições Húmus, p. 167-180, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários* / prefácio de Alfonso Berardinelli; tradução, apresentação e notas de Maria Betânia Amoroso – São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *Poemas* – Tradução e notas: Maurício Santana Dias; organização e introdução: Alfonso Berardinelli e Maurício Santana Dias; posfácio: Maria Betânia Amoroso. – São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As artemages de Saramago: Ensaio* – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

PICCHIO, Luciana Stegagno. "José Saramago: a lição da pedra" in *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n.º 151/152, Jan. 1999, p. 13-19, 1999.

_____. "Prefácio à Edição Italiana" in SARAMAGO, José. *Da estátua à pedra e Discursos de Estocolmo* / José Saramago – Belém: ed.ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, p. 53-67, 2013.

PINTO, Madalena Vaz. “A escrita ‘sob-controle’”: considerações sobre o narrador na ficção de José Saramago” in *O Marrare* – Revista de Literatura Portuguesa da UERJ – nº 11, p. 58-64, 2009.

PLATÃO. *A República*. [tradução, introdução e notas: Eleazar Magalhães Teixeira]. – São Paulo: MEDIAfashion: Folha de São Paulo, 2021.

PUCHNER, Martin. *O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização* – tradução Pedro Maia Soares. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago* – Belém: ed.ufpa, 2018.

RIBEIRO, Raquel de Sousa. "A identidade n'A caverna: crise e reconstrução" in *Revista Todas as Musas* – Ano 03, número 02 Jan-Jun, p. 66-80, 2012.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas* – 19 ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa* – Porto Editora, 2005.

SARAMAGO, José. *A caverna* – 2ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017a.

_____. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas* / Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.) – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Cadernos de Lanzarote II* – São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. "Da caverna de Platão aos shopping centers" [Entrevista concedida a José Figueiredo] in *Jornal O Globo* – Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 11. de nov. de 2000, p. 4, 2000a.

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

_____. *Ensaio sobre a cegueira / A Arquitetura de um romance - notas do autor.* – Porto Editora, 2015.

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

_____. *Objecto quase* – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. "'Realidade superou Orwell', afirma Saramago" [Entrevista concedida a Haroldo Ceravolo Sereza] in *Jornal O Estado de S. Paulo* – São Paulo, Caderno 2, 11 de nov. de 2000, p. D11, 2000b.

_____. *Todos os nomes* – 2ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2017b.

_____. "'Vivemos na caverna das sombras'" [Entrevista concedida a Graça Magalhães-Ruether] in *Jornal O Globo* – Rio de Janeiro, Caderno Prosa e Verso, 30 de jan. de 1999, p. 6, 1999b.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago* – Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

_____. "Recensão crítica a *Objecto quase*, de José Saramago" – in *Revista Colóquio/Letras* – Recensões críticas, nº 49, Maio 1979, p. 77-79, 1979.

SENA, Jorge de. *Estudos de Literatura Portuguesa III* – Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Não leiam delicados este livro: 100 poemas de Jorge de Sena; seleção e apresentação Gilda Santos.* – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SILVEIRA, Francisco Maciel. *Saramago: – Eu-próprio, o Outro?* – Universidade de Aveiro, Suplemento 1 da revista *Forma breve*, 2007.

TEIXEIRA, Eleazar Magalhães. "Apresentação" in PLATÃO. *A República*. [tradução, introdução e notas: Eleazar Magalhães Teixeira]. – São Paulo: MEDIAfashion: Folha de São Paulo, 2021.

TUTIKIAN, Jane. "As coisas grandes são as pequenas" in CERDEIRA et al. *E agora, José(s)?*

– Belo Horizonte: Moinhos, p. 71-80, 2019.

VIEIRA, Cristina Costa. "O exílio na vida e na poesia de Sophia de Mello Andresen" in *Revista UBILETRAS* – n. 4, p. 105-124, 2013.

ZENITH, Richard. "Uma cruz em Creta - A salvação sophiana" in *Colóquio/Letras*, n.º 176, Jan., 2011, p. 38-45.