

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO PUC- SP**

**Luciana Alves dos Santos**

**Mito e utopia em A Caverna, de José Saramago:  
o despertar da consciência**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS  
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO**

**2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**LUCIANA ALVES DOS SANTOS**

**Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin.**

**SÃO PAULO**

**2010**

## ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
141	14	Em <b>Um Princípio Esperança</b> , de Ernest Bloch, temos a afirmação de que:	Abdala Jr. (2003), inspirado em Ernest Bloch, afirma:

BANCA EXAMINADORA:

---

---

---

A Deus e aos meus pais, Pedro e Antonietta,  
pelo amor incondicional e apoio em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, presença constante em minha vida e à Maria, exemplo de mulher.

À minha família. Ao meu pai, Pedro, por sua sensibilidade e disposição, exemplo de quem construiu a vida pelas próprias mãos; à minha mãe, Antonietta, por segurar as minhas mãos e me mostrar o caminho; ao meu irmão, Eduardo, e cunhada, Renata, por me darem a oportunidade de ser super-tia; aos meus sobrinhos amados, Guilherme, Murilo e especialmente, à Bruna que tantas vezes me acompanhou em congressos até tornar-se leitora de Saramago.

A todos os professores que, generosamente, contribuíram para o meu amadurecimento intelectual: Profa. Dra. Maria Rosa Duarte, Profa. Dra. Maria José Palo, Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira e Dr. Eduíno José Orione pela delicadeza e contribuições assertivas, Prof. Dr. Biagio D'Angelo, pela atenção e amizade, Prof. Dr. Fernando Segolin, por ensinar-me a perceber a literatura como vida. Em especial, à minha orientadora, Profa. Dra. Vera Bastazin, pela parceria e pelo exemplo feminino de elegância e profissionalismo.

Aos meus queridos amigos, parceiros dessa viagem chamada vida. Às amigas que, muitas vezes, compreenderam minha ausência e torceram por meu sucesso: Elaine, Cris, Meire, Erika, Eliane. À minha companheira de viagens ficcionais e reais, Michele. Aos novos amigos, verdadeiro presente do programa bolsa-mestrado: Martha, Glória, Márcio, Aluísio, Giva, Eduardo, Sérgio, Carla, Ana. À minha amiga querida Manuela, por compartilhar comigo a paixão pela literatura e por mostrar-me o mundo das artes.

Ao Programa Bolsa Mestrado da Secretaria Estadual da Educação. Em especial, à Mazé, dona de um coração enorme, que tão bem me acolheu na Diretoria de Ensino Regional Sul-3.

À biblioteca Casa de Portugal, em especial, à Eliane que, atenciosamente, me forneceu um universo saramaguiano.

Enfim, a todos que de formas diversas fizeram parte dessa dissertação e desse momento especial em minha vida.

“Gostaria de imaginar um Estado onde a função das pessoas fosse imaginar.  
Esta é uma utopia”.

Gonçalo M. Tavares

## RESUMO

A presente pesquisa nasce como um desafio formulado pela crítica que, em certo momento, refere-se ao romance **A Caverna**, de José Saramago, como escritura inferior e panfletária. O escritor, por sua vez, envolvido em discussões intelectuais e marcando presença em Fóruns Sociais, corrobora para aguçar os pronunciamentos da crítica. Motivados por esse embate de ideias, iniciamos a pesquisa com uma reflexão pontual sobre o trabalho do escritor e do intelectual, com destaque às reflexões teóricas de Edward Said sobre a questão e buscando estudar esses dois conceitos numa perspectiva de aproximação. O desenvolvimento do trabalho caminha no sentido de construir relações entre os pressupostos teóricos da pesquisa e o texto ficcional eleito como *corpus* da investigação. Assim, nossa análise estabelece um diálogo entre Cipriano Algor, personagem do romance, e a figura do escritor-intelectual como ser metaforizado no texto. As hipóteses da pesquisa são testadas, verificando-se o despertar da consciência como um olhar possível para a poética do texto e o conceito de intelectualidade que se constrói. A segunda hipótese trabalhada relaciona-se à presença simbólica de espaços míticos e utópicos associados ao conceito básico do literário na contemporaneidade. A contribuição desse trabalho para os estudos literários situa-se na possibilidade de se discutir, mais uma vez, a dimensão da palavra poética que, ao se auto revelar, deixa escapar sua intelectualidade e reflete o que Said busca conceituar como *responsabilidade*, não política, não social, mas *humana*. O romance, ao resgatar em sua narrativa, a metáfora do barro, coloca seu leitor como personagem inserida na obra e lhe propõe um redimensionamento que o faz espelhar-se, concomitantemente, em primeira e terceira pessoas, realizando um exercício de autoconhecimento e autocrítica que lhe oferece uma forma renovada de existência.

Palavras-chave: Intelectualidade, Mito, Utopia, A Caverna, José Saramago

## ABSTRACT

This research comes as a challenge made the criticism that, at one point, refers to the novel **The Cave**, by Jose Saramago, as a lower reading and pamphlet. The writer, in turn, engaged in intellectual discussions and presents on Social Forums, corroborates the statements to sharpen the criticism. Motivated by this clash of ideas, we began the search with a timely reflection on the work of writer and intellectual, with emphasis on theoretical reflections on Edward Said on the issue and seeking to study these two concepts in the perspective of approximation. The development of this work goes towards building relationships between the theoretical research and fictional text elected *corpus* of research. Thus, our analysis establishes a dialogue between Cipriano Algor, a character in the novel, and the figure of the writer-intellectual as metaphor in the text. The research hypotheses are tested, verifying the awakening of consciousness as a possible to look at for the poetic text and the concept of intellectuality that is built. The second case study relates to the symbolic presence of mythical and utopian spaces associated to the basic concept of literature in contemporary society. The contributions of this work for literary studies is in the possibility to discuss, once again, the dimension of the poetic word that, to if disclosing, leaves to escape his intellectuality and reflects what Said presents as notion of the *responsibility*, not politics, not social, but *human*. The novel, to retake in its narrative, the metaphor of clay, puts your reader as a character inserted in the text and proposes to him a scaling that makes reflect itself, parallel, as first and third person, doing an exercise of self-knowledge and self-criticism that offers a new form of existence.

Keywords: Intellectuality, Myth, Utopia, The Cave, Jose Saramago

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 REPRESENTAÇÕES DO ESCRITOR-INTELECTUAL JOSÉ SARAMAGO	13
1.1 O escritor-intelectual: de Said a Saramago	15
1.2 O humanismo literário	26
1.3 O escritor-intelectual: entre a estética e a denúncia	32
1.4 Poética: o enigma da linguagem	37
2 O ESPAÇO MÍTICO DA NARRATIVA	48
2.1 Os espaços sagrados no romance	51
2.1.1 O espaço sagrado da olaria	53
2.1.2 O guardião do espaço sagrado	57
2.1.3 O sagrado do amor	62
2.1.4 A pedra da meditação: do pensamento à ação	65
2.2 A narrativa e a vida: um percurso metafórico	67
2.2.1. A viagem ritualística das personagens	74
2.3 A caverna como revelação do conhecimento intelectual e poético	82
2.4 O sagrado da criação	92
3 O ESPAÇO UTÓPICO DA NARRATIVA	101
3.1 Literatura: a utopia da linguagem	106
3.2 Imagens anti-utópicas do Centro	111
3.2.1 A ideologia do Centro	113
3.2.2 O espaço dessacralizado	129
3.3 O <i>outro</i> como utopia	136
CONCLUSÃO	143
REFERÊNCIAS	146

## INTRODUÇÃO

Após a premiação do Nobel, em 1998, José Saramago reafirmou-se como personalidade de grande destaque, não apenas em eventos literários, mas também político-internacionais. Um dos fatos que realçam essa observação evidencia-se pela união comemorativa dos dez anos de sua premiação com o 60º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos. O escritor, sempre à frente da defesa dos direitos humanos, reforça com sua atuação múltipla a qualidade associativa entre a literatura, a política e a intelectualidade.

A revista **Bravo** de novembro de 2008, próximo ao lançamento do livro **A Viagem do Elefante** (2008), no Brasil, questiona a responsabilidade de um escritor após o recebimento do prêmio Nobel. Para muitos, a mais importante honraria do mundo pode tornar-se uma *maldição*. É o que relatou a polonesa Wislawa Szymborska, ganhadora do prêmio em 1996. A autora demonstra preocupação com o pós-Nobel na carreira de um escritor que, por tornar-se *pessoa oficial*, com incontáveis mesas-redondas, conferências, sessões de autógrafos etc, pode ser tentado a colocar a fama a serviço de alguma causa política, priorizando tais aspectos em detrimento da arte. Não podemos esquecer que a própria Academia Sueca costuma valorizar também questões extraliterárias nas suas escolhas.

Não diríamos que o Nobel foi para Saramago uma *maldição*, uma vez que ele abraçou suas consequências, tornando-se um respeitado nome na literatura contemporânea. Mas o prêmio não passou por ele sem algumas tormentas, pois se tornou alvo de duras críticas, em especial, sobre suas obras posteriores àquela que lhe rendeu a premiação: **O Evangelho Segundo Jesus Cristo** (1991).

O romance **A Caverna** (2000), *corpus* dessa dissertação, foi o primeiro livro publicado pelo autor após o Nobel. Talvez, por ter gerado grandes expectativas, tornou-se alvo de manifestações que se deslocavam de elogios calorosos a críticas ferrenhas.

O enredo é pobre, como consequência o narrador, além de controlar com mão de ferro a consciência dos personagens, chafurda no lugar-comum, perde-se em detalhes absolutamente inúteis e, o pior de tudo, cai no mais deslavado sentimentalismo. (GOMES, 2000, p. D8)

Em entrevista ao jornal **Folha de S. Paulo**, publicada em 11/11/2000, sobre o lançamento do romance **A Caverna**, José Saramago declarou seu desejo de “que voltemos as costas para o que é cômodo, o que é errado” e, principalmente, que “as pessoas não renunciem a pensar no que está a acontecer.” (p. E-3). Declarações desse tipo alimentaram a crítica para que o denominassem como panfletário. Em publicação recente, o romance **A Caverna** ainda é apontado de forma negativa:

Com *A Caverna* (2000), Saramago ressurgiu como sombra de si mesmo: argumento, personagens e acabamento, claramente inferiores, potencializavam os defeitos que os críticos de sua obra até ali apontavam. Maniqueísta, panfletário e escrito numa prosa pedregosa, o livro era chato, simplório e difícil de ler. (FREITAS, 2008, p. 66)

Posicionamentos como esses me instigaram a realizar a presente pesquisa, na medida em que a condição intelectual do escritor é revelada voltando-se, sobretudo, para o próprio literário. Afinal, ao abraçar o mundo, a literatura abraça a si mesma. Questões como o lugar da poética e da intelectualidade na escritura de Saramago serão pontos de partida para essa dissertação.

Parafraseando Segolin (1992) sobre a metafísica em Pessoa, podemos dizer que **A Caverna** não é primordialmente político-social e só subsidiariamente poética, mas o inverso, e que o refletir direto e indireto sobre a natureza poética e sua função é que a fazem intelectualizada.

Com base em Piglia (1994), arriscamos dizer que o romance nos revela duas histórias: da família de oleiros (entre a olaria e o Centro) e da história literária. Conforme as indagações do teórico, a segunda história sempre é a história secreta da própria literatura e da linguagem literária: “O que torna um texto literário? Questão complexa, à qual, paradoxalmente, o escritor é quem menos pode responder. Num certo sentido, um escritor escreve para saber o que é a literatura.” (PIGLIA, 1994, p. 69). Assim sendo, salientamos que, ao criar a narrativa, o escritor busca experimentar as potencialidades da linguagem, consequentemente, do literário. Nesse sentido, a poética torna-se o próprio objeto de estudo dessa dissertação.

No primeiro capítulo, temos as representações do conceito de escritor-intelectual, conforme Said (2005), e como essas representações estão inseridas na constituição poética do romance. Retomamos, nesse capítulo, a discussão permanente do literário como forma e conteúdo, ou melhor, como estética e denúncia. Vale ressaltar que o escritor-intelectual é

comprometido, acima de tudo, com a linguagem literária que, por sua vez, possibilita o pensamento intelectual sobre o mundo.

Conforme o dicionário Aurélio, intelectual é a pessoa que tem gosto predominante ou inclinação pelas coisas do espírito, da inteligência. Dessa forma, o escritor-intelectual trabalha inteligentemente a palavra pelo bem do espírito e da inteligência humana. No romance, percebemos que a personagem Marçal Gacho é conduzida pelo discurso de seu sogro, do mesmo modo que o leitor é conduzido pela constituição artística da obra à reflexão sobre o que concerne ao conhecimento poético e ao conhecimento intelectual.

Ao apresentar dois espaços - da olaria e do Centro - em constante tensão, o romance suscita questionamentos sobre o mito e a utopia. Afinal, a presença de espaços que carregam simbologias míticas e ideologias utópicas, na obra, faz com que suspeitemos dessa presença, uma vez que a contemporaneidade não os favorece. Em função disso, o mito e a utopia deixam de ser apenas mostrados no texto para serem questionados como parte primordial da linguagem literária.

No segundo capítulo, são apresentadas as imagens míticas do romance, demonstrando uma das formas de percepção do mundo escolhida por aqueles que em tempos remotos viveram o mito como verdade. Aceitar o mito é enxergar o mundo de forma analógica e heterogênea - a forma artística.

No romance, o mito aponta para os dois aspectos do literário: de sua intelectualidade - pela releitura da alegoria da caverna de Platão como convite para um olhar atento contra o senso comum; - e do próprio ato de criação - pelo trabalho do oleiro, simbolicamente, um tipo de deus no trabalho criativo, evidenciando o ato artístico como força existencial da humanidade.

No último capítulo, analisamos a utopia representada em sua relação com o literário, seja no tocante à criação artística, seja à intelectualidade. Partimos do conceito de utopia como *não-lugar*, como *espaço-fora* da existência, isto é, realização de um projeto que se constrói pelo imaginário. Dessa forma, discutimos a literatura como produção utópica da linguagem. Todavia, também observamos o caráter questionador do literário colocando em xeque o poder das utopias que, por sua vez, podem desfigurar-se, contraditoriamente, tornando-se anti-utopia.

Vale ressaltar que o romance evidencia conceitos, aparentemente, distintos ou até incompatíveis, como poética, intelectualidade, mito e utopia para destacar, exatamente, o literário na sua forma plurissignificativa.

Enfim, notamos que a obra se constrói apontando para uma possibilidade pautada no *outro*, isto é, o final narrativo se destaca pela partida da família que, agora, mais unida, busca um novo espaço, um espaço alternativo sem nenhuma resistência ao desconhecido. A necessidade desse outro espaço vincula-se ao despertar da consciência, que, efetivamente, nasce dessa nova relação entre o eu e o *outro*, ou mesmo, entre o leitor e o texto.

Assim, a questão central dessa investigação está focada no percurso das personagens que se associa, como construção narrativa, ao “despertar da consciência” e se (re)propõe na indagação: - Afinal, **A Caverna**, de José Saramago, é capaz de *contaminar* e conduzir o seu leitor ao despertar da consciência?

Nesse sentido, o objetivo dessa dissertação volta-se para o desafio de repensar a constituição ficcional de **A Caverna** como escritura carregada da potencialidade de uma linguagem que se faz mítica e utópica e, nessa dupla dimensão, se coloca como construtora de uma possível nova mentalidade

## 1 REPRESENTAÇÕES DO ESCRITOR-INTELCTUAL JOSÉ SARAMAGO

Nos últimos anos desenvolveu-se, no domínio dos estudos literários e mesmo fora dele, um interessante debate acerca do papel do escritor como intelectual. Barthes e Edward Said são críticos que apontam em suas obras o impasse entre o escritor e o intelectual como mesma pessoa.

Nesse contexto, podemos considerar José Saramago extremamente atuante seja como escritor, seja como intelectual. Como escritor, ele lança livros em curtos intervalos de tempo, já sua interface como intelectual nasce nas inúmeras entrevistas e participações em fóruns de debates, além da atuação no meio virtual, organizando seu blog, no qual faz, quase diariamente, observações críticas sobre literatura, política e direitos humanos.

Nos últimos anos, com maior ênfase, observa-se sua atuação intensa em atividades das mais diversas, tais como no Fórum Mundial realizado em janeiro de 2005, em nosso país, na cidade de Porto Alegre. Uma das temáticas debatidas no evento foi a utopia acerca da personagem Dom Quixote, a partir de uma analogia à quinta edição do fórum. José Saramago afirmou não se sentir à vontade com o termo “utopia”, na medida em que sua carga semântica remete a algo distante da realidade, ou seja, inatingível, realizável somente em um futuro que não poderemos presenciar. No entanto, apontou uma nova concepção para a palavra utopia: o *amanhã*.

Dessa forma, o escritor não nega a utopia, mas redefine o termo, como algo mais próximo, conforme podemos verificar na transcrição de um trecho da entrevista “O amanhã é a única utopia assegurada” concedida pelo autor ao programa O Mundo do Fórum<sup>1</sup>:

[...] se eu tivesse que substituí-la [a palavra utopia], então, enfim, substituí-lo-ia por uma palavra que já existe: esta palavra é simplesmente amanhã. É para amanhã o trabalho que hoje se faz. Portanto, coloquemos aquilo que é utopia, aquilo que é o conceito, não o coloquemos em lugar nenhum. Coloquemos no amanhã e no aqui. Porque o amanhã é a única utopia [...] assegurada, porque ainda estaremos vivos, mais ou menos, ou quase todos ou na grande maioria e, portanto, do trabalho de hoje nos beneficiaremos amanhã. [...] é a ação contínua, tendo como meta não o século XXIII, mas simplesmente o amanhã e já veremos como lá chegamos e já veremos que

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida por José Saramago ao programa O Mundo do Fórum. Disponível em: <http://www.forumsocialmundial.org.br>. Acesso em: 29 abr. 2007.

resultados podemos conseguir depois do trabalho de hoje. Esta, se quer que lhe diga, é a minha utopia.

Apesar de a entrevista citada corresponder a Saramago intelectual e não escritor, podemos, a partir dela, pensar como os discursos intelectual e utópico estão inseridos na constituição de sua prosa, em particular, do romance **A Caverna**.

Nas inúmeras entrevistas concedidas pelo escritor, há sempre questões político-sociais ou mesmo sobre o papel da literatura como arma ideológica e utópica. Citamos uma em que lhe foi perguntado se a literatura pode mudar o mundo, e o autor pronuncia-se a respeito: “A literatura pode pouquíssimo. Mudar o mundo? Nunca mudou. Ajudar a mudar? Parafraseando o ditado: ‘Ajuda-te, que Deus te ajudará’, eu diria: ‘Ajuda-te, que a literatura te ajudará’. Mas não são muitos os que querem ser ajudados.”.<sup>1</sup> Tornaram-se frequentes tais indagações a Saramago que insiste em dizer que a missão do escritor, se existe alguma, é a de não se calar, e que essa deveria ser a missão de todas as consciências.

Em entrevista concedida por Carlos Fuentes ao jornal **O Estado de S. Paulo**, notamos que as perguntas feitas a escritores extrapolam o literário e alcançam questões políticas e de ordem mundial como as que foram feitas a ele: “É fácil para um artista trabalhar em um mundo globalizado?” ou “Qual a posição da América Latina nessa crise?” ou ainda “E o que esperar do presidente Barack Obama?”. As perguntas demonstram que a sociedade deseja e precisa ouvir o que pensam essas personalidades. No artigo assinado por BRASIL (2008), nesse mesmo jornal, encontramos a declaração: “A literatura para o mexicano Carlos Fuentes, é mais que uma arte, é uma ferramenta para realizar mudanças.” (p. D1). Fuentes demonstra que, assim como Saramago, se manifesta na dupla função de escritor e intelectual, ao afirmar: “Quero estimular o pensamento das pessoas” e ainda ressalta a obra de Cervantes como arte que nos ensinou a ler, possibilitando a percepção da realidade fundada pelo imaginário.

O escritor brasileiro Milton Hatoum (2007), em um artigo da revista **EntreLivros**, da qual era colaborador, discute o futuro da arte literária e aponta para uma literatura contemporânea voltada ao testemunho e à denúncia, inserindo o leitor nesse processo e confessando sua preocupação com a elaboração estética. Nesse sentido, Hatoum revela três

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida por José Saramago a Luís Garcia.

Disponível em: <<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>>. Acesso em 10 jan. 2009.

pontos importantes na discussão sobre o escritor-intelectual: a estética, a denúncia e o leitor nesse espaço *entre*.

O escritor mexicano Fuentes, na referida entrevista ao jornal **O Estado de S. Paulo**, declara que a literatura que está em voga na contemporaneidade é uma literatura pedagogicamente realista. Ideia que vai ao encontro do que Hatoum discute a respeito da literatura de testemunho e denúncia, e da proposta realizada por Saramago sobre as pessoas não renunciarem à reflexão sobre o que está acontecendo.

Por isso, podemos questionar, nesse capítulo, como José Saramago está inserido no universo intelectual e como esse universo se estende ao seu romance **A Caverna**, pensando a obra literária na perspectiva de uma escrita denunciadora, que propõe manter em vigília as consciências sem perder o valor estético, ou melhor, denunciadora, justamente, dessa estética.

## 1.1 O ESCRITOR-INTELECTUAL: DE SAID A SARAMAGO

Na introdução do livro **Representações do Intelectual** (2005), Said propõe uma discussão a respeito do papel e da vocação do intelectual na contemporaneidade: quem poderiam ser esses homens ou mulheres de opiniões sensatas sobre assuntos morais e políticos preocupados com o Bem real da humanidade; qual a importância dessa voz num mundo onde ecoam vozes que demonstram ou pelo menos desejam demonstrar *verdades*?

Professor, crítico literário e cultural, Edward Said (1935-2003) relata que foi acusado, inúmeras vezes, de ativista pelos direitos dos palestinos, tentando desqualificá-lo para qualquer tribuna séria ou responsável. Por isso, defende duas situações primordiais que se tornam pontos chaves para sua definição de intelectual: o *amadorismo* e o *exílio*:

[...] a meu ver, o principal dever do intelectual é a busca de uma relativa independência em face de tais pressões. Daí minhas características do intelectual como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder. (SAID, 2005, p.15)

Podemos alegorizar uma das definições de Said com um trecho da obra de Saramago, **O Ano de 1993** (1987), que aborda o poder da ditadura salazarista, mas que, como texto literário, conserva sua atualidade. Temos a seguinte narração em prosa poética:

O comandante das tropas de ocupação tem um feiticeiro no seu estado-maior. [...]  
 O feiticeiro apenas intervém quando ao comandante das tropas de ocupação apraz usar o chicote  
 Nessas ocasiões saem ambos para os arredores da cidade e postos num ponto alto convoca o mágico os poderes ocultos e por eles reduz a cidade ao tamanho de um corpo humano  
 Então o comandante das tropas de ocupação faz estalar três vezes a ponta para habituar o braço e logo a seguir chicoteia a cidade até se cansar  
 O feiticeiro que entretanto assistira respeitosamente afastado apela para os poderes ocultos contrários e a cidade torna ao seu tamanho natural  
 Sempre que isto acontece os habitantes ao encontrarem-se nas ruas perguntam uns aos outros que sinais são aqueles de chicotadas na cara  
 Quando tão seguros estão de que ninguém os chicoteou nem tal consentiriam (SARAMAGO, 2007, 29-31)

O texto de Saramago revela o poder de dominação que a massa recebe de *comandantes*, ou seja, de quem detém o poder, e o comando por meio do *chicote* da alienação. Essa é a sociedade que não percebe o chicote, apenas as chicotadas.

O intelectual para Said é, justamente, aquele que aponta o chicote ou, pelo menos, não deixa a massa esquecer a chicotada. O papel do intelectual é “desafiar e derrotar tanto um silêncio imposto como a quietude normalizada do poder invisível em todo e qualquer lugar e sempre que possível.” (SAID, 2007, p. 164-65).

Podemos observar, no trecho da obra **O Ano de 1993**, a alegoria, ou seja, o universo fantasioso do contar histórias que nos revela o poder da linguagem literária. Segundo Berrini (1998), “alegórica é a narrativa que objectiva tornar mais sensível um pensamento, através do emprego de imagens; pensamento que, apresentado directamente e sem qualquer espécie de véu, não atrairia muito a atenção do leitor nem seria talvez entendido.” (p. 113-14). Nesse sentido, podemos começar a perceber a dimensão da palavra poética, que ao revelar a si, deixa escapar sua intelectualidade.

Indiferente de partidos ou convicções políticas, o intelectual, para Said (2005), deve ser a voz que demonstra a verdade sobre a miséria humana e a opressão. No entanto, há sempre o perigo de cair na vaidade ou na opinião vazia, ou pior, o de trabalhar justamente para o sistema, quando o papel do intelectual é, contrariamente, o de questioná-lo. Especialistas, grupos de interesses, profissionais que moldam a opinião pública, tornando-a conformista e encorajando a confiança num “grupinho” superior de homens que sabem tudo e estão no poder, são tidos, também, como intelectuais.

Por isso, Said (2005) questiona a atuação do intelectual especialista e exalta o que ele chama de *amadorismo*. Intelectuais *amadores* são aqueles que Said denomina como os

responsáveis por exporem visões humanistas sem ligação ou interesse em instituições ou favores. São personalidades preocupadas com o processo de destruição moral, ética e humana, que assola o mundo.

José Saramago, por sua vez, torna-se figura importante nessa discussão, pois por se tratar de um escritor, é criticado por envolver-se em assuntos para os quais não tem *qualificação*. Apesar de vozes como a sua ou de Fuentes serem de forte impacto, Said (2005) questiona a aceitação dessas vozes não especializadas pela sociedade:

A sociedade atual ainda enclausura e cerca o escritor, às vezes com prêmios e recompensas, muitas vezes rebaixando ou ridicularizando totalmente o trabalho do intelectual e, ainda com maior frequência, dizendo que o verdadeiro intelectual, homem ou mulher, deveria ser apenas um profissional experimentado em seu campo. (p. 80)

Nesse contexto reflexivo, é inevitável o surgimento de questões como: Quem tem o direito exclusivo de discutir sobre as questões sociais e políticas mundiais? Tal problemática da especialização assola os críticos literários também: Quem pode discutir literatura? Apenas os especialistas?

Como crítico literário, Said (2005) acusa a especialização de um crescente formalismo técnico e da ausência cada vez mais acentuada de uma compreensão histórica das verdadeiras experiências que compõem a obra literária. O autor alerta que não se consegue ver a arte como escolhas e decisões, compromissos e alinhamentos, mas somente como teorias e ainda questiona o fato de que, para ser especialista em literatura, se exclua a História ou a Política, por exemplo. Nesse sentido, Said (2005) critica a qualidade restrita e prisioneira da especialização, defendendo o uso de uma linguagem livre que ultrapasse essa mentalidade, evidenciando a amplitude do texto literário, que pode acabar diminuído se visto de forma restrita por este ou aquele ângulo de leitura.

O próprio José Saramago, em uma postagem em seu blog, publicado também no livro **O Caderno** (2009), discute a voz do especialista da forma que melhor sabe fazer: contando histórias. Discute sobre quem pode palpitar sobre sapatos ou joelhos:

Apeles podia consentir que o sapateiro lhe apontasse um erro no calçado da figura que havia pintado, porquanto os sapatos eram o ofício dele, mas nunca que se atrevesse a dar parecer sobre, por exemplo, a anatomia do joelho. Em suma, um lugar para cada coisa e cada coisa no seu lugar. À primeira vista, Apeles tinha razão, o mestre era ele, o pintor era ele, a autoridade era ele, quanto ao sapateiro, seria chamado na altura própria,

quando se tratasse de deitar meias solas num par de botas. Realmente, aonde iríamos nós parar se qualquer pessoa, até mesmo a mais ignorante de tudo, se permitisse opinar sobre aquilo que não sabe? Se não fez os estudos necessários, é preferível que se cale e deixe aos sabedores a responsabilidade de tomar as decisões mais convenientes (para quem?). Sim, à primeira vista, Apeles tinha razão, mas só à primeira vista. O pintor de Filipe e de Alexandre da Macedónia, considerado um génio na sua época, esqueceu-se de um aspecto importante da questão: o sapateiro tem joelhos, portanto, por definição, é competente nestas articulações, ainda que seja unicamente para se queixar, sendo esse o caso, das dores que nelas sente (SARAMAGO, 2009, p. 75)

Nesse texto intitulado “Crime (financeiro) contra a humanidade”, Saramago (2009) ironiza os especialistas, como *os sabedores* que tomam as decisões mais convenientes para quem lhes convém. Ao mesmo tempo, prossegue fazendo uma relação com a crise financeira e discutindo a própria construção alegórica:

Uma lenda antiga para explicar os desastres de hoje? Por que não? O sapateiro somos nós, nós todos que assistimos, impotentes, ao avanço esmagador dos grandes potentados económicos e financeiros, loucos por conquistarem mais e mais dinheiro, mais e mais poder, por todos os meios legais ou ilegais ao seu alcance, limpos ou sujos, correntes ou criminosos. E Apeles? Apeles são esses precisamente, os banqueiros, os políticos, os seguradores, os grandes especuladores, que, com a cumplicidade dos meios de comunicação social, responderam nos últimos trinta anos aos nossos tímidos protestos com a soberba de quem se considerava detentor da última sabedoria, isto é, que ainda que o joelho nos doesse não nos seria permitido falar dele, denunciá-lo, apontá-lo à condenação pública. (SARAMAGO, 2009, p. 76)

Da anedota para a reflexão intelectual. Podemos perceber, nesse discurso do escritor, a preocupação com a atuação do intelectual especialista e, no tom irônico, a visão crítica sobre a importância do homem comum exercer seu amadorismo intelectual ao menos para queixar-se das *dores* que ainda existem no mundo.

O que mais nos chama a atenção nesse texto é o uso de uma anedota como retórica para discutir questões políticas. Por isso, a pergunta de Saramago: “Uma lenda antiga para explicar os desastres de hoje? Por que não?”. Simultaneamente, observamos, na pergunta de Saramago, a literatura sendo apontada como estética e denúncia.

Em outra postagem, Saramago (2009) assume a preocupação de que sua voz seja realmente ouvida:

Valeu a pena? Valeram a pena estes comentários, estas opiniões, estas críticas? Ficou o mundo melhor que antes? E eu, como fiquei? Isso esperava? Satisfeito com o trabalho? Responder “sim” a todas estas perguntas, ou a mesmo só a alguma delas, seria a demonstração clara de uma cegueira mental sem desculpa. E responder com um “não” sem exceções, que poderia ser? Excesso de modéstia? De resignação? Ou apenas a consciência de que qualquer obra humana não passa de uma pálida sombra da obra antes sonhada? (p. 151)

Apesar do questionamento sobre valer a pena ou não “gritar ao mundo”, Saramago continua em sua *missão* e isso é possível observar em seus livros ou em seus discursos, seja em entrevistas, artigos ou em seu blog. O autor insiste em não se calar e, com isso, motiva um público sempre maior a questionar permanentemente. Afinal, não deixar que o silêncio se faça é função do intelectual.

Falar torna-se então numa aventura, comunicar converte-se na busca metódica de um caminho que leve a quem estiver escutando, tendo sempre presente que nenhuma comunicação é definitiva e instantânea, que muitas vezes é preciso voltar atrás para aclarar o que só sumariamente foi enunciado. Mas o mais interessante em tudo isto é descobrir que o discurso, em lugar de se limitar a iluminar e dar visibilidade ao que eu próprio julgava saber acerca do meu trabalho, acaba invariavelmente por revelar o oculto, o apenas intuído ou pressentido, e que de repente se torna numa evidência insofismável em que sou o primeiro a surpreender-me, como alguém que estava no escuro e acabou de abrir os olhos para uma súbita luz. Enfim, vou aprendendo com as palavras que digo. Eis uma boa conclusão, talvez a melhor, para este discurso. Finalmente breve. (SARAMAGO, 2009, p. 139)

Tais afirmações vêm ao encontro do que Said (2005) destaca como função do intelectual, sobre a importância de “alguém que, ao considerar-se um membro pensante e preocupado de uma sociedade, se empenha em levantar questões morais no âmago de qualquer atividade, por mais técnica e profissionalizada que seja.” (SAID, 2005, p. 86), mesmo que não apresente resultados efetivos. Afinal, nem sempre é possível fazer parar as *chicotadas*, mas, mostrá-las, sim. Essa é mais uma condição do intelectual: a de testemunha.

Testemunhar um estado lamentável de coisas quando não se está no poder não é, de jeito nenhum, uma atividade monótona e monocromática, envolve o que Foucault certa vez chamou de “erudição implacável”, rastrear fontes alternativas, exumar documentos enterrados, reviver histórias esquecidas (ou abandonadas). (SAID, 2005, p.17)

Podemos perceber, pela fala de Said (2005), que o intelectual coloca sua voz em favor do Bem universal, dos tão discutidos Direitos Humanos, contra rótulos que o alto jogo de interesses tão bem assessorado divulga por meio da mídia. Alguns exemplos poderiam ser: *o povo palestino é terrorista; a economia americana é sólida e comanda o mundo; o belo está na raça branca*. A voz do intelectual reflete a voz do homem e de seu desejo do Bem.

Além do amadorismo, Said (2005) iguala a imagem do intelectual à do exilado. Dessa forma, no espaço *entre*, o intelectual torna-se o eterno viajante, cujo olhar não se deixa acomodar. O intelectual, justamente, desperta o olhar para colocar em dúvida todas as *verdades*. O exilado não vive nem em sua terra de origem, nem em outra de destino, mas num *entre lugar*, em suspenso, como um naufrago. Mas, Said (2005) demonstra que, diferente de Robinson Crusóé que deseja em um novo espaço estabelecer um lugar como o de sua origem, o intelectual aproxima-se da imagem de Marco Pólo que permanece na condição de viajante. “Para o intelectual, o exílio nesse sentido metafísico é o desassossego, o movimento, a condição de estar sempre irrequieto e causar inquietação nos outros.” (Ibid., p. 60).

À fala de Said, acrescentamos a de Segolin (1992) que diz: “E o poeta, sujeito como todo homem à força cega e inexorável do destino, resta-lhe a possibilidade de afirmar-se, ainda que momentaneamente, como ser livre, através do ato de criador.” (p. 61).

Saramago, por sua vez, após o Nobel, deixa sua terra natal e parte para uma ilha de domínio Espanhol, - uma nação longe da nação, um lugar deslocado. O autor assume essa atitude ao ser criticado pela instituição católica e por seu país no qual essa religião é dominante. Por não aceitar tal crítica, desloca-se e, ao invés do exílio voluntário resultar em silêncio, esse torna, contraditoriamente, sua voz mais forte como intelectual que assume sua condição de exilado e, por isso, livre de qualquer *aprisionamento* com sua nação ou qualquer instituição.

Esse episódio não significa que Saramago tenha rejeitado sua terra natal, pelo contrário, está constantemente presente na cultura e na política portuguesas. Todavia, ele assume o que Said coloca como condição do intelectual, ou seja, não se assemelha a condição real de um exílio, em que se lastima a distância, mas é, exatamente, a condição do exilado que lhe possibilita a liberdade para exercer sua intelectualidade. Berrini (1998) ressalta: “O acto de escrever implica, primeiramente, um afastamento do mundo, uma espécie de mergulho no nada.” (p. 112).

Conforme Said (2005), o exilado vê as coisas sob duas perspectivas: a que deixou para trás e aquela do tempo presente. Ele as vê não apenas como elas são, mas como se tornaram o que são, sem separá-las ou isolá-las e isso significa encará-las como resultado de

uma série de escolhas históricas feita por homens e mulheres e não como naturais ou ditadas por Deus, o que as tornariam imutáveis. O intelectual é um humanista, acredita na mudança possível, realizável pelo homem.

Esse estado viajante está na partida de Saramago de Portugal para Lanzarote, onde escreve **A Caverna**, mas é também representado no romance pelo deslocamento das personagens entre diferentes espaços – ora na olaria, ora no Centro e, enfim, no devir -, inclusive porque, o romance inicia e termina na furgoneta, ou seja, no caminho. Por isso, podemos nos permitir reparar a personagem Cipriano Algor como metáfora do escritor-intelectual, considerando que apresenta a característica do exilado conceituada por Said.

Cipriano desloca-se durante o romance nos espaços da olaria e do Centro, levando consigo a experiência dos dois espaços sob as duas perspectivas de que trata Said, de quem vive o espaço presente, considerando seu percurso até esse novo espaço. Cipriano percebe, também, sua capacidade de busca permanente, acreditando na mudança realizada por si e não por uma força divina. A presença do divino é perceptível no romance, de forma irônica, conforme comprovaremos em análises posteriores, devido à comparação que o narrador faz entre a criação divina e a criação do oleiro. Nos últimos momentos do romance, Cipriano Algor “abandona” suas criaturas no espaço da olaria e parte. Tema que o autor Saramago reitera em suas entrevistas: “se é que houve um criador, é evidente que ele se desinteressou de nós.” (MACHADO, 2000, p. E1). O gesto de “abandono” das estatuetas no romance evidencia a tendência humanista da obra ao mostrar que a mudança é possível e está nas mãos do homem.

O que move o intelectual é um espírito de oposição e não de acomodação. Espírito esse que move Cipriano Algor, personagem que desiste da vida confortável e cômoda no Centro (lugar utópico da *felicidade*) e de sua olaria, uma vez que essa não pode mais lhe oferecer segurança. Cipriano parte em busca de um novo lugar, após reviver a história da alegoria da caverna platônica. No entanto, até alcançar essa percepção, há um percurso de aquisição de conhecimento sobre a sociedade e sobre si mesmo, possível, justamente, devido ao seu espírito reflexivo e questionador:

A gente habitua-se, Sim, ouvimos dizer muitas vezes, ou dizemo-lo nós próprios, A gente habitua-se, dizemo-lo, ou dizem-no, com uma serenidade que parece autêntica, porque realmente não existe, ou ainda não se descobriu, outro modo de deitar cá para fora com a dignidade possível as

nossas resignações, o que ninguém pergunta é à custa de quê se habitua a gente. (AC, p. 249)<sup>1</sup>

No excerto seguinte, a personagem Marta reflete sobre sua incapacidade para ajudar o pai a declarar-se à mulher que ama:

Somos demasiado medrosos, demasiado cobardes para nos aventurarmos a um acto desses, pensou Marta contemplando o pai que parecia adormecido, estamos demasiado presos na rede das chamadas conveniências sociais, nas teias de aranha do próprio e do impróprio, (AC, p. 250-51)

A imagem da estagnação é uma constante no romance, haja vista a presença da caverna platônica com a imagem dos homens atados virados a parede, tal qual ocorre no excerto em que a personagem critica a atitude de nossa sociedade, que dita comportamentos aceitos sem questionamento.

A partida, após o processo de consciência da situação, é a única possibilidade para se dar sequência ao aprendizado iniciado.

De acordo com Said (2005), “O exílio é um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou mesmo assediado ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação.” (p. 70). Por isso, metaforicamente, podemos relacionar Cipriano a um intelectual, que, após a tentação pelo conforto da vida no Centro Comercial - chegando a ceder por um tempo a esse conforto - escolhe o exílio, ou melhor, a liberdade.

Mesmo que não seja realmente um imigrante ou expatriado, ainda assim é possível pensar como tal, imaginar e pesquisar apesar das barreiras, afastando-se sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional e do confortável. (SAID, 2005. p. 70)

Outra similaridade que Cipriano Algor apresenta em relação ao intelectual é a forte característica de questionador. Sua principal ação, se assim podemos denominar, é a de pensar, “aquele irrequieto pensamento que nunca se dará por satisfeito com o que pensou e decidiu o do patamar de cima,” (AC, p. 254).

---

1. Citações do romance *A Caverna*, de José Saramago, terão como referência a abreviação AC e o número de página. A edição selecionada para esse estudo é a 7ª reimpressão da editora Companhia das Letras, 2005.

No início do romance, temos a narração de uma das viagens de Cipriano da olaria para o Centro em que um caminhão aparece incendiado na estrada e o exército invade os barracos daqueles arredores. O primeiro pensamento de Cipriano foi de que os bandidos agora estariam mais violentos, que além de roubar cargas, agora incendiavam os caminhões. Todavia, um segundo pensamento lhe surgiu, o de que talvez o responsável por aquilo pudesse ser, justamente, a força armada, para, assim, ter motivos justificáveis para invadir e expulsar aqueles marginalizados que, apesar de viverem na periferia, incomodavam o Centro. Lembramos que o intelectual é aquele que duvida de tudo, questiona, não aceita o que facilmente lhe é dado a digerir como verdade.

Ao falar sua hipótese ao genro, foi repreendido:

Cipriano Algor deixou de lado os bonecos de barro para passar a expor as suspeitas que o incêndio tinha feito nascer no seu espírito, posição esta que Marçal, ainda agastado pela desconsideração de que fora vítima, contestou com certa brusquidão em nome da deontologia, da consciência ética e da limpeza de processos que, por definição, sempre distinguiram as forças armadas, em geral, e as autoridades administrativas e policiais, em particular. Cipriano Algor encolheu os ombros, Dizes isso porque és guarda do Centro, fosses tu um paisano como eu, e verias as coisas doutra maneira, (AC, p. 106)

A passagem revela a diferença de visão entre aquele que está preso a alguma instituição, ou seja, o especialista, e aquele que é simplesmente um amador, portanto, livre para colocar suas ideias, como o faz a personagem do romance, Cipriano Algor.

Outra característica do intelectual em Cipriano Algor, observa-se no excerto em que a personagem questiona a modernidade, reconhecendo as benfeitorias possibilitadas pela tecnologia, mas com ressalvas, na medida em que esses avanços também retiraram a essência natural da vida. Uma das questões levantadas pelo romance é, justamente, a modernidade que exclui o espaço da natureza.

E é a isto que chamam Cintura Verde, pensou, a esta desolação, a este espécie de acampamento noturno, a esta manada de blocos de gelo sujo que derretem em suor os que trabalham lá dentro, para muita gente estas estufas são máquinas, máquinas de fazer vegetais, realmente não tem nenhuma dificuldade, é como uma receita, misturam-se os ingredientes adequados, regula-se o termostato e o higrômetro, carrega-se num botão e daí a pouco sai uma alface. Claro que o desagrado de Cipriano Algor não o impede de reconhecer que foi graças a estas estufas que passou a ver verduras no prato durante o ano, o que ele não pode suportar é que se tenha baptizado com a designação de Cintura Verde um lugar onde essa cor, precisamente, não se

encontra, salvo nas poucas ervas que se deixam crescer do lado de fora das estufas. (AC, p. 253-54)

A personagem Cipriano Algor é também questionada em sua qualidade *amadora*, característica do intelectual apresentada por Said (2005):

A culpa desta laboriosa e confusa explanação é toda de Cipriano Algor, que, sendo aquilo que é, um simples oleiro sem carta de sociólogo nem preparo de economista, se atreveu, dentro da sua rústica cabeça, a correr atrás de uma ideia, acabando por se reconhecer, em resultado da falta de um vocabulário adequado e por causa das graves e patentes imprecisões na propriedade dos termos que teve de utilizar, incompetente para a transpor a uma linguagem bastante científica que talvez nos permitisse, finalmente, compreender o que ele tinha querido dizer na sua. (AC, p. 240-41)

Podemos perceber a angústia da personagem ao declarar sua não especialidade na área que discute e, também, seu desassossego referente à impossibilidade de calar-se: “Estas coisas são para quem sabe, pensou Cipriano Algor, sem conseguir calar o seu desassossego interior. Em todo o caso, dizemos nós, outros fizeram menos e presumiram de mais.” (AC, p. 241).

A imagem do intelectual como aquele que vê coisas que as outras mentes – confortáveis e presas ao convencional - não conseguem, refere-se à imagem da caverna platônica, portanto, não é vã a escolha da alegoria de Platão no romance de Saramago. Cipriano sai da caverna, assim como o escritor-intelectual que assume o exílio, mesmo que não seja geográfico, mas metafísico, e torna-se responsável por abrir os olhos de todos os outros que vivem *na caverna*, mesmo assumindo a possibilidade da recusa.

Vale recordar que, conforme observou Platão, em **A República** (2004), o homem ao sair da caverna, após ter visto a luz, ficaria momentaneamente cego e confuso até adaptar-se. Nesse processo, ao retornar, os outros diriam que a luz havia lhe arruinado a vista. O homem, ao tentar guiá-los para a luz, poderia sofrer uma recusa ou até ser morto. Afinal, é muito mais fácil viver na comodidade da ignorância, que não exige esforço ou ação alguma, conforme pensa e age a maioria dos homens.

Há, todavia, aqueles *que saem da caverna*, encaminhando-se para a possibilidade de mudança, ou seja, para a ação que nasce do pensamento e da palavra: “uma vez que esses pensamentos, mais cedo ou mais tarde, terão de vir a expressar-se em actos, ou em palavras que a actos conduzam,” (AC, p. 283).

Conforme observaremos, a relação de sogro e genro será de especial importância no romance. A visão de Marçal, a princípio, está presa à ideologia do Centro: ele acredita nela. Posteriormente, em processo de amadurecimento, a personagem passará ao discurso conformista, como podemos verificar no diálogo a seguir com Cipriano Algor:

É com o que é que temos de viver, não com o que seria ou poderia ter sido, Admirável e pacífica filosofia, essa tua, Desculpe-me se não sou capaz de alcançar mais, Eu também não alcanço muito longe, mas nasci com uma cabeça que sofre da incurável doença de justamente se preocupar com o que seria ou com o que poderia ter sido, E que foi que ganhou com essa preocupação, perguntou Marçal, Tens razão, nada, como tu muito bem me fizeste lembrar é com o que é que temos de viver, não com as fantasias do que poderia ter sido, se fosse. (AC, p. 272-73)

Por sua vez, Cipriano Algor demonstra sua inquietude e representatividade de escritor-intelectual, pois “o que seria e o que poderia ter sido” são termos próprios da literatura e do utopista (ou do intelectual) que sonha com o impossível e com sua possibilidade de ser. A aceitação de Cipriano Algor será por pouco tempo, pois sua inquietude o trará para o questionamento e para a ação.

É importante ressaltar que não temos no oleiro apenas o intelectual, mas também o criador. Ele não se limita ao questionamento a respeito do que lhe é apresentado, mas cria novas formas.

Nesse sentido, começamos a perceber como o papel do intelectual e do escritor se fundem. Tanto no discurso intelectual quanto na obra **A Caverna**, o trabalho de José Saramago aproxima-se das teorias de Said sobre o intelectual que instiga ao questionamento sobre as “verdades” impostas, pois, para o crítico, a função dessa personalidade não é acalantar o povo, ou lhe dar respostas, mas inquietá-lo, instigá-lo à discussão e à reflexão.

De forma alguma, intencionamos encontrar correspondências entre o autor Saramago e a personagem Cipriano Algor, todavia é nossa expectativa demonstrar como a obra sugere o trabalho do escritor indo ao encontro ao do intelectual. Conforme Barthes (2007), na modernidade, estão modificados o uso que podemos fazer da literatura e o mito do grande escritor depositário sagrado de todos os saberes desgastou-se: “é um novo *tipo* que entra em cena, que não se sabe mais – ou não se sabe ainda – como chamar: escritor? intelectual? escriptor?”(p. 40).

Assim, a constituição dessa personagem - cuja profissão é facilmente associada ao trabalho do escritor e, simultaneamente, tão demarcada com características do que vimos em Said sobre o intelectual – aponta para uma concepção do escritor que traz em si o intelectual.

Utilizamos o termo escritor-intelectual, mas, na verdade, bastaria o termo escritor para designar essa personalidade que carrega em si a arte e a intelectualidade. Nesse sentido, o escritor-intelectual não é apenas o artista, ou o questionador, mas uma junção tão tecidamente imbricada que o faz uno. O que distingue o escritor do intelectual especialista é o seu compromisso primordial com a linguagem. De acordo com Barthes (2007):

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. (p. 17)

Apropriamo-nos do que Perrone-Moisés (2007) diz sobre Barthes: “seu combate sempre foi e é um combate de linguagem.” (p. 60).

## 1.2 O HUMANISMO LITERÁRIO

Said (2005) afirma que o “objetivo da atividade do intelectual é promover a liberdade humana e o conhecimento” (p. 31). Entretanto, não são simples a definição e a função do intelectual na atualidade, assim como não é simples distinguir pessoas comprometidas com o conhecimento e a liberdade humana sem interesses pessoais ou de instituições, o que torna intensa a discussão sobre a pessoa do intelectual e do escritor. Afinal, podemos questionar: será todo escritor um intelectual capaz de, por meio de sua obra, desenvolver o conhecimento das possibilidades e das potencialidades humanas e, assim, promover a liberdade de escolha sobre o futuro?

O sociólogo americano C. Wright Mills<sup>1</sup> defende o intelectual como aquele que luta contra os estereótipos e a morte das coisas genuinamente vivas, como a natureza e o homem. Quebrar tabus, questionar o que aconteceu para evitar futuros desastres, mas principalmente, questionar o que está acontecendo. A política torna-se o tema principal, pois

---

<sup>1</sup> MILLS apud SAID, 2005.

ela é o centro de todo ato social, está por toda parte. Os intelectuais pertencem ao seu tempo, portanto, devem ser conscientes do que nele está.

A força ideológica, presente na massa popular por meio da indústria de informações, da mídia, das correntes de pensamento, trabalham para manter o *status quo*, enquanto o intelectual, longe de tornar-se um pacificador, empenha seu senso-crítico recusando-se em aceitar formas fáceis, clichês e conveniências.

Como crítico, Said (2007) lembra que muitos romancistas, pintores e poetas transformaram experiências históricas de seus povos em arte e considera, a partir disso, a tarefa do intelectual universalizar essas experiências, com o fim de associar a sua dor à do outro procurando evitar que barbáries sejam repetidas em outros lugares e/ou em outras épocas.

Enquanto não compreendermos que o autoconhecimento é constituído pela autocrítica, o humanismo não terá efeitos reais. Uma das formas de linguagem que torna essa compreensão possível é a literatura, ou seja, é por meio dela, que exercitamos o autoconhecimento permitindo o florescer da capacidade humana de ser autocrítica. Por consequência, nos tornamos capazes de rever atitudes e promover a relação que tanto sonhamos: de paz e de respeito pelo outro. “Conhecer a nós mesmos na história é ver a nós mesmos como objetos; é ver a nós mesmos no modo da terceira pessoa em vez de deliberar e agir como sujeitos e agentes na primeira pessoa.” (SAID, 2007, p. 12).

Para Heidegger (2005), o cuidado está em conduzir o homem novamente para sua essência. Que o homem (*homo*) se torne humano (*humanus*). Para o filósofo, “humanismo é meditar e cuidar para que o homem seja humano e não desumano, inumano, isto é, fora da sua essência.” (Ibid., p. 17). Para o autor, a essência do homem é sua existência pensada, portanto ela se realiza na linguagem, que por sua vez, é “advento iluminador-velador do próprio ser.” (Ibid., p. 28).

A linguagem revela o humano e, simultaneamente, o torna enigma. Heidegger (2005) apresenta a palavra constituindo uma imagem correspondente à unidade do homem em corpo-alma-espírito. O fonema e o grafema seriam o corpo da palavra; enquanto a melodia e o ritmo, a alma; por fim, a significação, o espírito da linguagem.

Said (2007) coloca que o núcleo do humanismo é a noção secular de que o mundo histórico é constituído por homens e mulheres, e não por Deus. Ressalta também que

conhecer é saber como algo é feito. Daí a noção de Vico<sup>1</sup> da *sapienza poética*, que consiste na capacidade do ser humano de criar conhecimento.

As ideias de Said (2007) vão ao encontro das de Heidegger (2005) ao dizer que a “linguagem fornece ao humanismo seu material básico, bem como, na literatura, sua oportunidade mais rica.” (SAID, 2007, p.49).

Cortázar (2008), por sua vez, relata que há uma tendência metafórica no homem que concebe o mundo de forma analógica. O autor relata que para uma criança é fácil explicar o mundo por meio de metáforas e comparações, assim como o primitivo fazia.

Todavia, a direção analógica do homem tem sido superada pouco a pouco pelo predomínio racional do mundo. É a dessacralização e a despoetização do universo. Apesar disso, ao mesmo tempo em que o homem se comporta racionalmente, também se entrega à visão analógica. Conforme exemplifica Cortázar (2008), o mesmo homem que declara racionalmente que a vida é dolorosa, também constrói imagens para essa constatação: “a vida é uma cebola, que é preciso descascar chorando.” (p. 87). Apesar da tendência analógica do homem, “só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força ativa, uma aptidão que se converte, por sua vontade, em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica*, nadando ostensivamente contra a corrente comum.” (Ibid., p. 87). Podemos dizer que, mais que instinto humano ou floreio da linguagem, a metáfora conceitua e julga o mundo e o homem.

Com base nas ideias de Cortázar (2008), chegamos, novamente, ao conceito de escritor-intelectual em que “o domínio da analogia fica assim dividido em território poético e território “lógico” (p. 98). Nesse processo de conhecimento que se faz muito mais poético do que intelectual, temos, ao lado do autor, o leitor.

A esse respeito, Said (2007) diz:

A verdade a respeito da história humana é um ‘exército móvel de metáforas e metonímias’, cujo significado deve ser incessantemente decodificado por atos de leitura e interpretação fundamentados nas formas das palavras como detentoras da realidade, uma realidade oculta, desorientadora, resistente e difícil. A ciência da leitura, em outras palavras, é primordial para o conhecimento humanista. (p. 81-82)

Said (2007) ainda adverte que a leitura pode apresentar o caráter utópico de mais outra “tola” quimera, ou, pela forma cada vez mais ampla e receptiva, propiciar ao

---

<sup>1</sup> VICO apud SAID, 2007, p. 30

humanismo um exercício adequado de seu valor essencial. Para isso, o leitor deve submeter-se inteligentemente aos textos, expandindo e elucidando as estruturas obscuras e invisíveis em que neles existem.

No romance **A Caverna**, o tema é abordado no diálogo entre pai e filha, Cipriano e Marta:

Vivi, olhei, li, senti, Que faz aí o ler, Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam, pregados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos 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, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar, Bem observado, disse Cipriano Algor, (AC, p.77)

Todo leitor é capaz de reconhecer a qualidade e a distinção estética, que pode ser sentida, se não inteiramente compreendida, no percurso da leitura. Nessa perspectiva, a arte literária é o resultado de uma elaboração demorada, de uma execução ou intuição engenhosa capaz de produzir esse efeito. Podemos compreender, segundo o excerto, que a construção do conhecimento se faz pela palavra, representada, analogicamente, pelas pedras postas para a travessia da correnteza de um rio.

No diálogo entre as personagens, podemos observar uma reflexão a respeito do ato de leitura e de seu poder de autoconhecimento, como processo individual. Muito além do atravessar de uma margem à outra, ou do conhecimento compartilhado, há uma linha individual e singular que se faz na experiência, também individual, do leitor.

Assim sendo, salientamos com base em Said (2007) que por meio da estética e da recepção do leitor, a obra “torna-se um tipo de contramemória, com seu próprio contradiscurso que não permitirá que a consciência desvie o olhar ou caia no sono.” (p. 172).

Na obra **O Último Leitor** (2006), Piglia compara a literatura com um mapa que se “torna a síntese da realidade, um espelho que nos guia na confusão da vida” e acrescenta que temos de saber ler entre as linhas para encontrar o caminho. Assim, a literatura apresenta recursos distintos do mapa em sua constituição, ou seja, enigmas a serem desvendados.

Na introdução do livro, Piglia (2006) traz a discussão sobre o real e o fictício ao relatar uma anedota em que um fotógrafo chamado Russell escondia uma réplica de uma

cidade em sua casa. Para Russell, a cidade real dependia de sua réplica, e por esse motivo era dado como louco: “Alterou as relações de representação, de modo que a cidade real é a que esconde em sua casa, enquanto a outra é apenas uma miragem ou uma lembrança.” (PIGLIA, 2006, p. 12).

Dessa forma, a contemplação da cidade representada reproduz o ato de ler:

A cidade se refere, portanto, a réplicas e representações, à leitura e à percepção solitária, à presença do que se perdeu. Sem sombra de dúvida se refere ao modo de tornar visível o invisível e de fixar as imagens nítidas que já não vemos, mas que continuam insistindo como fantasmas e que vivem entre nós. (PIGLIA, 2006, p. 13)

Conforme Piglia (2006), esse livro destina-se a procurar a imagem do último leitor. A primeira imagem é uma fotografia de Borges já com um mínimo de visão, colocado face a face às páginas de um livro em um esforço grandioso de praticar a leitura, quando seus olhos já não mais lhe permitiam enxergar.

No conto “O Aleph” (2001), Borges nos apresenta a metáfora da leitura, ao descrever um objeto mágico que permite a visão de todos os espaços e de todos os tempos em um único momento. Esse objeto mágico pode ser entendido como a representação do livro. Nessa perspectiva, temos a leitura discutida no conto de Borges, pois, o texto literário, assim como o objeto Aleph, condensa todos os espaços e tempos num mesmo momento – o momento da leitura.

Uma segunda imagem, dentre outras apresentadas por Piglia (2006) nessa obra, é a de Che Guevara, que também era um grande leitor e, num dado momento de trégua da guerrilha, enquanto todos iam descansar exaustos, abria um livro. Piglia conta que na noite anterior à execução do guerrilheiro, estando aprisionado em uma escola primária, uma professora leva-lhe comida e Che aponta-lhe a lousa, dizendo faltar um acento na palavra exposta. A frase escrita na lousa era *Yo sé leer*.

Essa imagem final de Che Guevara, retratada por Piglia (2006), torna-se passível de comparação com um momento da obra de José Saramago, **O Ano de 1993**, denominada precursora da nova fase de criação alegórica e humanista do escritor em que está inserido o romance **A Caverna**.

Em **O Ano de 1993**, Saramago apresenta uma parábola da derrocada da ditadura salazarista por meio da Revolução dos Cravos. Na constituição fabular da obra, temos uma sociedade dominada por lobos mecânicos que representam o regime totalitário. Nela, há uma

personagem que percebe não saber ler e se sente envergonhada por isso. O instante em que o homem descobre não saber ler é o momento em que ele toma consciência de sua alienação.

Assim, enquanto Piglia (2006) apresenta a imagem de Che Guevara como um verdadeiro leitor, em Saramago tem-se o inverso: um homem que percebe não saber ler, exatamente, por ter se deixado alienar por longo tempo.

Conforme Piglia (2006), “na literatura, aquele que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica; antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo.” (p. 21). O autor acrescenta ainda que a leitura individualiza o leitor que, apesar de aparentemente invisível, se presentifica na obra, justamente pela singularização de sua leitura: “A versão contemporânea da pergunta ‘o que é um leitor?’ se instala nesse lugar. O leitor perante o infinito e a proliferação. Não o leitor que lê um livro, mas o leitor perdido numa rede de signos.” (Ibid., p. 27), que possibilita interpretações singulares.

Piglia (2006) oferece uma boa síntese do que significa o ato de ler confirmando o leitor como elemento factual do sentido do texto literário e esclarecendo seu papel na relação autor-obra-leitor:

Ler a partir daí significa ler como se o livro nunca estivesse acabado. Nenhum livro está, por mais bem-sucedido que pareça. O texto fechado e perfeito não existe: o acabamento, no sentido artesanal, faz com que se busquem os lugares de construção em seu avesso e se apresente o problema do sentido de outra maneira. Manuel Puig contava que toda vez que começava a ler um romance começava a escrevê-lo. (p. 158)

Hatoum (2007), que reconhece a literatura como uma escrita de denúncia e o trabalho do leitor como peça fundamental para a realização utópica do texto, diz:

A literatura caminha numa espécie de contramão de um sistema econômico que impõe uma pletora de imagens de uma banalidade sufocante. Uma poderosa máquina de alienação, contra qual a literatura resiste em seu território restrito, habitado também pelo leitor. Por isso, os rumos do romance não dependem apenas da produção literária, mas também e numa escala considerável, do trabalho do leitor, de sua mirada crítica, de sua intervenção no texto, de suas exigências e expectativas. (p 51)

Saramago discute, em **O Caderno**, a epígrafe de seu livro **Ensaio Sobre a Cegueira**, usando uma fala de seu tio sobre os bois. “Meu tio dizia: ‘Ele olhou para ti, quando olhou para ti, viu-te, e agora é diferente, é outra coisa, está a reparar’.” (2009, p. 211). Assim,

a literatura nos oferece a possibilidade de ver o outro e, se bem nos esforçarmos em reparar esse outro e entendê-lo, conseqüentemente, entenderemos o nosso próprio *eu*.

Dessa forma, o humanismo realiza-se na literatura, pois ela revela o homem em ação e reflexão, no processo de autoconhecimento e autocrítica que desponta para uma consciência de sua humanidade.

### 1.3 O ESCRITOR-INTELLECTUAL: ENTRE A ESTÉTICA E A DENÚNCIA

Começamos a perceber, a partir da exposição de Said sobre o escritor-intelectual, como o saber poético está imbricado ao saber intelectual. Discussão nascente de nossa inquietação, como pesquisadores, a respeito de algumas críticas que o romance **A Caverna** recebeu ou continua a receber sobre a atuação “engajada” de seu autor.

Vale ressaltar, já nesse momento, que qualquer leitura do romance que vise maior destaque intelectual torna-se simplista e pobre, utilizando os mesmos adjetivos da crítica exposta na introdução desta pesquisa.

Para entendermos essa crítica, vamos a uma *primeira* leitura, fixada no enredo. No romance de Saramago, o conflito surge quando o funcionamento da olaria, que sempre marcou as atividades dos Algores, é ameaçado pelo domínio mercadológico do Centro. Os utensílios de barro produzidos e vendidos pela família são substituídos por utensílios de plástico, conforme nova oferta do mercado que acaba por criar a preferência dos consumidores.

Assim, dois ambientes são confrontados: o urbano representado pelo Centro (espaço do poder) e o não-urbano representado pela olaria. As personagens se vêem em constante tensão entre esses dois mundos, deslocando, durante todo o romance, por esses dois espaços.

O romance **A Caverna** evidencia a crítica à sociedade capitalista e suas repercussões ideológicas. Destaca-se, entre elas, a figura do trabalhador como elemento importante, mas descartável. Assim, não há como negar a questão ideológica inscrita na obra. Ela faz parte da constituição romanesca e participa diretamente do conflito narrativo.

Conforme Chauí (2006), temos a exposição do conceito de ideologia como ocultamento da realidade social. Por intermédio da ideologia do mercado, os dominantes

legitimam as condições sociais de exploração e dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas.

A autora retoma Aristóteles e o processo de produção, no qual o filósofo aponta as quatro causas da produção: a “material” (matéria-prima) e a “eficiente” (artesão) são dadas como inferiores, pois são mutáveis, enquanto que as causas “formal” (objeto produzido) e “final” (uso) são superiores, pois estabelecem o porquê da existência do objeto. Assim, explica-se o porquê de Cipriano Algor ser considerado descartável para o Centro: tanto ele quanto a matéria-prima de seu trabalho são substituíveis. O que interessa para o Centro, ou seja, para o mercado de consumo, é o produto em uso (consumível), aquele que circula e gera lucro.

Para Chauí (2006), ao ocultar a realidade da dominação, a ideologia constrói conceitos de individualidade, de liberdade e de justiça. A caverna, no romance, representa o obscuro produzido pelo Capitalismo que não nos deixa ver o real de sua dominação e nos oferece uma *falsa consciência*.

Dessa forma, o despertar da consciência precisa colocar em xeque as ideologias, pois conforme exposto por Chauí (2006) “As ideologias podem ser derrubadas, de forma radical (revolução) ou parcial (reformas). Quando uma classe social compreende sua própria realidade, pode organizar-se para quebrar uma ideologia e transformar a sociedade.” (p. 23-24). No romance **A Caverna** há a compreensão de uma realidade ideológica dominadora que desponta para um deslocamento.

Essa breve interpretação tenciona justificar a posição da crítica ao tratar do romance como um julgamento a respeito do capitalismo, mas também como ponto de partida para pensarmos a constituição artística da obra. O romance se constitui por meio de um enredo que possibilita a crítica ao poder capitalista, capaz de imperar quase em sua totalidade a economia mundial, mas não restringindo a obra a isso.

Podemos afirmar que a constituição estética do romance **A Caverna** volta-se para a condição intelectual de promover o questionamento e não permitir que as consciências adormeçam. Enfatizamos, no entanto, que primeiro surge o escritor (a obra) e dele nasce o intelectual, não o contrário. Portanto, tudo que está na obra, nasce da linguagem estética.

Entre o escritor e o intelectual, temos a estética e a denúncia. Tal discussão remete, inevitavelmente, ao Formalismo Russo, que se destacou, em sua época, justamente por “tirar” da literatura o peso de tornar-se panfletagem ou simples matéria de outros campos do saber, como a psicologia, a sociologia, a antropologia.

Antes de prosseguirmos em nossas reflexões, é importante afirmar que a literatura não pode ser vista como “elemento de salvação” do mundo ou como detentora da verdade, mesmo porque essa não é sua função. Ela faz sua parte como forma de manifestação artística. Afinal, ela não apresenta respostas, mas fomenta questionamentos. Podemos, assim, lembrar Pound (2007), quando diz que o artista tem antenas que captam o que os outros ainda não perceberam. Isso reflete a sensibilidade presente na arte, que produz, por essência, o despertar de olhares e o surgimento de novas concepções de mundo.

Para os Formalistas, a razão de ser da obra literária está na sua forma. São suas particularidades estruturais que constroem seu valor artístico. Não foi em vão, o legado que a escola formalista nos deixou, quando, de maneira radical, direcionou o nosso olhar para a obra literária como princípio e fim de observação.

Chklóvski (1999), no texto “A arte como processo”, discute a constituição do texto literário como elemento desautomatizador do cotidiano alienador.

Eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama a arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte. (p.81-82)

É por meio da arte que podemos ter a sensação de proximidade do objeto de forma viva e real. Não é o simples reconhecimento da representação ou da metáfora, mas uma percepção tão viva que se torna uma visão.

Lima (2006) na obra **História, Ficção, Literatura** discute o conceito de ficção a partir dos estudos de Iser, concebendo a diferenciação entre o real, o fictício e o imaginário.

Para Iser<sup>1</sup>, o real está vinculado às ideologias, de tal forma que qualquer interpretação torna-se previamente marcada por elas. Ao tornar a realidade repetida, por meio da representação fictícia, essa realidade se converte em signo, ocorrendo uma transgressão daquilo que ela determina. Assim, o ato de fingir é uma transgressão de limites do real estabelecido por ideologias.

A primeira transgressão se dará, portanto, pela desautomatização do real, sua irrealização. A segunda transgressão é a do imaginário, que sai do processo de irrealização

---

<sup>1</sup> ISER apud LIMA, 2006

para tornar-se o real do imaginário. A transgressão do real ideológico para o real do imaginário possibilita a compreensão de um mundo reformulado e permite a experimentação de tal acontecimento. Como num ciclo, temos: o real que se torna representado pela ficção que, por sua vez, o irrealiza dando lugar à realidade do imaginário. Essa, então, se converte em nova percepção do real, a partir do vivenciado na obra. Enfim, podemos dizer que se a obra não transgride, também não revoluciona e, portanto, não produz o pensamento, lembrando que só há transgressão pela forma.

Conforme Bastazin (2006):

Nos romances de José Saramago, a personagem resgata e revela a pluralidade do ser. Determinante ou determinada pela estrutura arquitetônica do texto, ela traz as marcas do potencial criador do homem, expressa sua dimensão de realidade e de arte e materializa-se em linguagem, articulando imaginativamente o texto, o qual manifesta uma nova forma de dizer a arte e, por extensão, a própria realidade. (p.14)

Assim, o ficcional não está preso à realidade, mas a realidade é entendida pelo ficcional. Não podemos esquecer que o material para a arte é o mundo, portanto ela o abraça. De acordo com Abdala Jr. (2003):

Sem se reduzir ao referente, o escritor que também se engaja na radicalidade artística trabalha o texto de forma a não contradizer sua natureza literária. Essa dominância artística, não obstante, conforme a leitura, pode alternar-se com outras dominâncias: política, ideológica, sociológica, psicossociológica, filosófica etc., e mesmo factual-jornalística. Na verdade, para o crítico, essa matéria extratextual torna-se intratextual, modulada artisticamente por sua elaboração poética. Se bem elaborada literariamente, a função poética realça a matéria de outras séries culturais – até da série ideológica. (p. 125)

Campbell (1991) aborda “a fuga da servidão nas ‘asas da arte’” (p. 137) resgatando conceitos de Tomás de Aquino sobre a integridade, a harmonia e a radiância. Esses três elementos são responsáveis pelo conhecimento poético e sua experimentação.

O conceito de integridade na arte refere-se à articulação de elementos em um determinado espaço como se estivesse dentro de uma moldura. Tudo que está fora desse espaço são os *outros* e o que está dentro, é uma coisa só: perceptível, total. Conseguimos, assim, apreender a totalidade que seria impossível de outra forma. Portanto, a obra de arte é essa moldura que nos apresenta a visão da totalidade.

A harmonia é a relação entre as partes, entre o todo com a parte e a parte com o todo. Essa é a articulação poética, ou ainda, o equilíbrio existente na arte.

A radiância corresponde à experiência do estético: “é apreendida luminosamente pela mente que foi empolgada pela sua integridade, pela sua totalidade, e fascinada pela sua harmonia, é o luminoso êxtase silencioso do prazer estético,” (CAMPBELL, 1991, p. 138).

Campbell (1991) ressalta que o artista, trabalhando a arte em sua força estética, torna-se o verdadeiro *profeta* e justificador da vida, portanto, um revolucionário muito mais eficiente do que qualquer idealista fanático por alguma causa. O mitólogo acrescenta que essa é a arte que Joyce determinou como *apropriada*, aquela que designa a literatura como estética, ou seja, experiência sensória.

A arte *imprópria*, por sua vez, é a arte que provoca o desejo do objeto relacionado ou a que provoca a aversão, ou seja, é a arte didática. Para Joyce, a arte *imprópria* nos move ou pretende nos mover para a ação, enquanto a *própria* nos mantém na contemplação sensória (estética). No entanto, nas palavras de Joyce, na arte *própria* “A mente é detida e elevada acima do desejo e da aversão.”<sup>1</sup> Assim, a literatura que se volta ao estético atinge de forma mais profunda a consciência.

Campbell (1991) compara a arte com o ioga, retomando a ideia da arte *própria* e *imprópria* de Joyce. O mitólogo denomina essa última como arte aprisionada pelos três elementos que ligam o homem ao mundo sensível: o medo, o ódio e a ilusão. A arte *própria*, por sua vez, assume o lugar do nirvana, que significa “apagado com um sopro”. No estado nirvana, os três elementos são anulados e a mente abre-se para o transcendente. A arte *própria* – da mente e do olho estáticos – representa o nirvana, porque liberta a visão dessa realidade obscurecida para voltar a mente e o olhar para a experiência estética. Campbell (1991) acrescenta:

é a maneira não judicativa de ver, própria das artes, que permite às coisas se destacarem e serem vistas simplesmente como são, e não como coisas desejáveis ou temíveis, mas como afirmações, cada qual a seu modo, do ser natural. (...) Á maneira do método da arte, as características de um ambiente se tornam transparentes até a transcendência, que é a maneira de visão do mito. (p. 11)

Conforme Machado (1989), Tynianov, um dos teóricos representante do formalismo, foi o precursor dos estudos de Bakhtin, talvez até involuntariamente, pois não

---

<sup>1</sup> JOYCE, 1916, p. 211, apud CAMPBELL, 1991, p. 128

nega o confronto entre o método formal e o método sociológico. A aproximação entre os dois teóricos está na valorização do material verbal que abre caminho para outras áreas e discussões, enquanto a distinção reside no fato de Tynianov preocupar-se mais com o enunciado (texto – forma) e Bakhtin com a enunciação (discurso - contexto). Maiakovski<sup>1</sup> tenta resolver o embate mostrando que um método complementa o outro. Ele afirma que, onde acaba a pergunta *por quê?* surge o *como?* E, assim se estabelece a linguagem poética.

#### 1.4 POÉTICA: O ENIGMA DA LINGUAGEM

Se no item anterior levantamos argumentos que justificassem o porquê da crítica considerar **A Caverna** panfletária, destacando seu viés intelectual, no presente subitem iniciamos a construção de argumentos para demonstrar o trabalho estético do romance.

No capítulo “A literatura como conhecimento”, do livro **A Biblioteca Imaginária**, João Alexandre Barbosa (2003) indaga sobre o conhecimento poético, ressaltando que esse conhecimento se distingue das outras formas cumulativas de apreensão do mundo porque corresponde à experiência estética. Dessa forma, descarta a noção do literário como veículo de conhecimento das diversas áreas, sem, com isso, redimir a literatura de possíveis representações sociais, históricas ou psicológicas.

De acordo com a professora Bastazin (2007), o conhecimento poético é resultado do ato de “perseguir a incógnita dos significados e cultivar o prazer pela busca e pela descoberta de suas possibilidades.” (p. 153). Dessa forma, o literário torna-se difícil de ser ensinado, porém uma aventura prazerosa de apreensão.

Barbosa (2003) apresenta a superioridade do conhecimento poético da obra sobre o intelectual, ao analisar a poética de **Dom Casmurro** por meio do intervalo entre dois capítulos do romance intitulados “Olhos de Ressaca”. O capítulo final torna-se uma tradução do inicial, em que é oferecida ao leitor a possibilidade de desvendar, não o mistério sobre a traição de Capitu, mas a poética do romance. O crítico ressalta ser esse valor estético o que permite as leituras e releituras da obra literária, conservando sua perenidade.

Podemos traçar esse mesmo percurso na leitura de **A Caverna**, pois, no primeiro capítulo do romance, temos índices que possibilitam o conhecimento poético da obra. A

---

<sup>1</sup> MAIAKOVSKI apud MACHADO, 1989

narrativa inicia e termina na furgoneta, ou camioneta como também é chamado o veículo, o que sugere a ideia de movimento, ou seja, um dos principais temas do romance: a busca, que pode ser veiculada ao conhecimento intelectual ou às possibilidades da linguagem literária.

No início da obra, temos a apresentação de duas personagens: Cipriano Algor e Marçal Gacho: “O homem que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor, é oleiro de profissão e tem sessenta e quatro anos, posto que à vista pareça menos idoso. O homem que está sentado ao lado dele é o genro, chama-se Marçal Gacho, e ainda não chegou aos trinta.” (AC, p. 11). A voz do narrador prossegue: “Como já se terá reparado, tanto um como outro levam colados ao nome próprio uns apelidos insólitos cuja origem, significado e motivo desconhecem.” (AC, p.11).

As personagens desconhecem o significado de seus nomes, porque, de certa forma, desconhecem a si próprios. Podemos assim dizer que não conhecem o significado de *ser* humano e de *estar* presente no mundo, ou seja, não conhecem o motivo de suas existências. Seus nomes carregam a chave sobre si mesmos, mas eles não estão, ainda, preocupados com isso. Estamos no momento inicial da narrativa, da apresentação das personagens e do estado em que não há o *dano*<sup>1</sup> que instigue o questionamento.

Os apelidos (sobrenomes) condizem com as personalidades desses homens. Gacho significa a parte do pescoço do boi em que assenta a canga, nesse sentido, condiz com sua profissão - guarda do Centro - e com a forma de ver o mundo que o rodeia. A personagem vive à sombra do poder mercantilista, ela exerce a função de guarda desse local que é um espaço de poder. No corpo da personagem se assentaria a *canga* que domestica e subjuga. Marçal Gacho enxerga naquele espaço de poder o melhor para si e para sua família. Deseja aquele lugar como realização de felicidade.

Nesse sentido, o Centro torna-se o lugar de atuação da ideologia dominante que aliena e impõe à sociedade seus interesses de dominação, capaz de fazer com que a classe operária, por exemplo, deixe de ter consciência de classe para pensar como querem os dominantes.

Marçal Gacho reproduz o que a classe dominante lhe apresenta como certo e melhor: a vida no Centro. A personagem serve aos interesses da dominação, ela cumpre ordens e acredita nelas. No diálogo entre Cipriano e sua filha, temos a condição de Marçal: “A diferença está em que o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés a cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração.” (AC, p. 51).

---

<sup>1</sup> Conforme termo adotado por Propp, em *Morfologia do Conto Maravilhoso*

Cipriano, por sua vez, apresenta um sobrenome intrigante, que demonstra sua inquietação: Algor – frio intenso do corpo, prenunciador de febre; angústia como aquela que move para a ação.

Para Cerdeira (2007), a angústia é necessária para que haja consciência. A autora a denomina como “a saudável descoberta da angústia” e explica que “sem [ela] estaríamos todos condenados à perda da humanidade, ao diabólico mergulho reconfortante no terreno viscoso do Ser.” (p. 361).

Cipriano Algor é apresentado na narrativa trazendo consigo as reverberações de seu nome. Sua inquietude o caracteriza como herói questionador. Enquanto alguns homens apenas se submetem ao mundo das aparências e se deixam dominar pelo cotidiano alienante, Cipriano deseja o conhecimento.

Na sequência, o narrador descreve as mãos das duas personagens:

As mãos que manejam o volante são grandes e fortes, de camponês, e, não obstante, talvez por efeito do quotidiano contacto com as maciezas da argila a que o ofício obriga, prometem sensibilidade. Na mão direita de Marçal Gacho não há nada de particular, mas as costas da mão esquerda apresentam uma cicatriz com aspecto de queimadura, uma marca em diagonal que vai da base do polegar à base do dedo mínimo. (AC, p.11)

As mãos de Cipriano demonstram as mãos do criador: fortes, mas sensíveis. As mãos de Marçal, por sua vez, não apresentam a sensibilidade de criador, posto que a personagem machucou-se quando tentara criar os objetos artesanais. Lembremos que as mãos são partes do corpo que simbolizam o trabalho. A expressão “feito com as próprias mãos” demonstra essa parte do corpo como elemento que executa a ação.

Mais a frente, o narrador compara ainda as mãos: “agora a manhã já pôs no mundo luz bastante para que se possa observar a cicatriz de Marçal Gacho e adivinhar a sensibilidade das mãos de Cipriano Algor.” (AC, p.12).

Dessa forma, o narrador apresenta, além dos sobrenomes, as mãos como índices sobre essas duas personagens: a sensibilidade presente em Cipriano, o faz diferente e especial, enquanto a cicatriz de Marçal demonstra, justamente, a falta de sensibilidade. Cipriano apresenta a sensibilidade do artista: o artesão muito próximo do escritor - como criador. Mãos sensíveis, astutas, ágeis, próprias de quem cria. Marçal não apresenta esse *dom* ou característica, tanto que se machuca e fica marcado pela tentativa débil e frustrada.

A voz do narrador leva o leitor a acompanhar o percurso dessas personagens, até mesmo antecedendo informações, pois nesse primeiro capítulo já se anuncia, ao leitor, a gravidez da personagem Marta, antes mesmo dela ter esse conhecimento: “Na noite antes desta ficou grávida, mas ainda não o sabe.” (AC, p. 12). A vinda de uma criança representa renovação e futuro, notícia precursora de novos tempos, que a família terá apenas no percurso de amadurecimento.

No primeiro capítulo, além das personagens Cipriano, Marçal e Marta, com sua próspera gravidez, são apresentados os espaços que, no romance, tornam-se tão importantes quanto as personagens, tamanha a força de seus significados.

A descrição da paisagem é apresentada acrescida do comentário: “não merece que a olhemos duas vezes” (AC, p. 12). Não há aparência campestre apesar do nome Cintura Agrícola ou Cintura Verde, as cores são o cinza e o pardo, apresentando apenas resquícios do que esse espaço já foi em outros tempos e representando, assim, índices da ausência/presença do mito ou do sagrado, pois a paisagem demonstra que o poder da industrialização matou toda manifestação da natureza naquele espaço. No entanto, o narrador infere a presença da natureza fora dos olhares das personagens que passam despercebidas: “Debaixo delas, fora dos olhares de quem passa, crescem plantas.” (AC, p. 12). Assim, a natureza e, com ela, o sagrado não estão mortos. Por baixo do concreto das construções da modernidade e dos olhares desse homem que está condicionado a não percebê-los, a força criadora resiste. Conforme Eliade (2008), mesmo no espaço dessacralizado, há a presença do sagrado, como parte da essência que constitui o homem.

Quando o narrador aponta as plantas que crescem naquele ambiente sem vida, longe dos olhares das pessoas, ele demonstra que, apesar de a natureza (força criadora) passar despercebida para os que estão *cegos*, ou na *caverna*, não passa despercebida pelo narrador, ou melhor, pela literatura.

A partir dos espaços Olaria e Centro, podemos perceber a presença de alguns binômios, no romance:

Olaria	vs.	Centro
Cintura Verde (Agrícola)	vs.	Cintura Industrial
Natural	vs.	Artificial
Mito	vs.	Utopia
Poético	vs.	Intelectual

Entretanto, essas presenças não se dão de forma isolada ou maniqueísta - o espaço bom e o espaço ruim -, mas em constante tensão. Há um choque entre o “um” e o “dois”, - que é importante ressaltar: não são opostos - apontando para uma terceira condição possível: o equilíbrio.

Assim, essas polaridades entram em conflito ou se associam de forma que passam a ser questionadas no romance. A respeito dos últimos elementos expostos – poético vs intelectual - percebemos que estão totalmente imbricados no trabalho do escritor. Todavia, esses e os outros aspectos instigam a pergunta: Qual o espaço desses elementos na contemporaneidade? Qual o espaço do manufaturado e do industrial, do mito e da utopia, do sagrado, enfim, do poético e da intelectualidade?

Não apenas o espaço, mas também o tempo é colocado em confronto, por meio dos binômios velhice e juventude, antigo e novo, passado e presente.

O processo de amadurecimento está presente na relação entre Cipriano Algor e Marçal Gacho. Conforme podemos perceber no pensamento do oleiro em relação ao genro: “sempre inquieto com a passagem do tempo, mesmo se o tem de sobra, caso em que nunca parece saber o que lhe há-de pôr dentro, dentro do tempo, entenda-se, Como será quando chegar a minha idade, pensou.” (AC, p. 13). Ou ainda, “É bem verdade que nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe.” (AC, p. 14).

Tempo e espaço estão associados no romance. A olaria e o Centro são espaços que representam, respectivamente, o tempo passado e presente. Um terceiro espaço, sugerido na narrativa, corresponde ao tempo futuro: aquele que a família busca no “fecho” da narrativa.

Duas imagens referentes a esses espaços são apresentadas no primeiro capítulo: a natureza, como forma expressiva que se coloca longe dos olhos; e o progresso industrial, que se coloca de forma destrutiva.

certos alisamentos que só podem ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar. (AC, p. 16)

Conforme o excerto colocado em destaque, a “casa antiga”, “o muro que ampara” e “a sombra” são ideias que dialogam com formas estruturais míticas ligadas à segurança e comodidade do homem. A “raiz nova”, por sua vez, pode representar a renovação quando pensada em uma perspectiva utópica. As imagens sugeridas levam a pensar na modernidade

como um período destruidor das estruturas antigas e da possibilidade do novo, o que abre perspectivas para uma abordagem do mito e da utopia.

A força avassaladora, presente na modernidade, abala as estruturas míticas, encobrando-as “debaixo da terra” e deixando o homem a deriva. Por sua vez, ela também destrói as utopias, pois demonstra seus fracassos, deixando o homem desesperançado.

Assim sendo, percebemos, já no início da narrativa, a presença do mito e da utopia, todavia, vale ressaltar que esses dois conceitos, relacionados por nós à Olaria e ao Centro, respectivamente, assim como estes espaços, não se encontram distintos e isolados um do outro. O principal ponto de intersecção entre mito e utopia está no poético. Isso porque ambos são criações do imaginário, ou melhor, da palavra - são projetos que visam uma realidade.

Os capítulos a seguir serão destinados a discussão sobre esses dois conceitos de forma separada, mas demonstrando seu maior elo: a linguagem que se faz mágica – a poética.

Nesse sentido, ainda no primeiro capítulo do romance, observamos um excerto que prepara o leitor para o que encontrará no devir da narrativa, como aquisição do conhecimento poético da obra.

No entanto, tal como sucede nas vidas, quando julgávamos que também nos tinham levado tudo por diante e depois reparamos que afinal nos ficara alguma coisa, igualmente aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugio, umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros de excluídos. Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorear-se do terreno, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas apenas uma faixa estreita, uma nova terra-de-ninguém, que assim ficará enquanto não chegar a altura de se passar à terceira fase. (AC, p.16)

Reparemos a afirmativa no início do excerto: “tal como sucede nas vidas”. A palavra vida está no plural, podendo representar tanto a vida biológica como a ficcional. Observamos, no percurso das personagens, um processo de perdas e ganhos, a partir dos espaços, primeiro da olaria, que perde sua utilidade e, em seguida, do Centro que se *assenhora* do espaço, com seu poderio avassalador de industrialização. Todavia, ambos os espaços aqui destacados fazem surgir a necessidade de um terceiro, representado pelo devir no romance.

Apesar da mudança de espaços - do primeiro (manufaturado, agrícola) para o segundo (industrialização, consumo) e para um terceiro (a devir) – são deixados resquícios de cada um desses momentos, demonstrando que todos os três espaços fazem parte da história do homem, ou seja, de sua memória e de sua projeção e são essenciais para a construção do novo.

Ainda no início do romance, como não poderia deixar de ser, temos índices da caverna platônica, a partir dos elementos “muro” e “ilusão ótica”.

uma avenida em linha recta levava-os aos seus destinos, ali onde era esperado o guarda interno Marçal Gacho, além onde deixaria a sua carga o oleiro Cipriano Algor. Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão. (AC, p. 17)

Esse muro quase onipresente é, na verdade, a construção de um edifício sem janelas, representante do poder capitalista que ofusca o que está além dos muros e paredes de sua ideologia. Simbolicamente, o muro fecha e protege o interior de um espaço, sugerindo força, privacidade e contenção, excluindo todo o resto que se coloca em seu externo. O Centro amplia-se cada vez mais em extensão e altura, demonstrando o seu poder de domínio sobre os espaços. A arquitetura dos prédios do Centro revela a fascinação da humanidade por edifícios altos, que se dirigem para o céu, seja por motivos religiosos como é o caso de imensas igrejas e catedrais pelo mundo afora, seja pelos arranha-céus associados à demonstração de poder, ou ainda, as antigas pirâmides, que se associam a ambas as ideias: elevação místico-religiosa e poderio humano e econômico que se expressam, em diferentes tempos e lugares, pela necessidade humana de dominar os espaços e subir ao céu / ao infinito.

No diálogo entrecortado entre Cipriano e Marçal, percebemos o desejo do segundo em viver no Centro - espaço considerado da felicidade: “É melhor para nós, teremos mais comodidades, melhores condições de vida.” (AC, p.17), e o questionamento do primeiro sobre as qualidades desse espaço: “Talvez.” (AC, p. 18).

Dessa forma, teremos durante todo o romance a batalha pacífica de opiniões entre Cipriano Algor - defensor da vida na olaria - e Marçal Gacho, defensor do Centro. No entanto, juntos, ambos perceberão a necessidade de busca por um terceiro espaço.

Cipriano Algor pôs o motor em marcha, mas não arrancou logo. Olhou para os prédios que estavam a ser arrasados. Desta vez, provavelmente por causa da pouca altura dos edifícios a deitar abaixo, não estavam a ser utilizados explosivos, esse moderno, expeditivo e espectacular processo que em três segundos é capaz de transformar uma estrutura sólida e organizada num caótico montão de cacos. (AC, p. 18)

O excerto torna-se uma prévia do que está por vir na vida da família, em especial de Cipriano, o processo de caos e (re)organização do cosmo. A relação entre caos e cosmo será abordada na análise do romance, pois a situação de caos será a mola propulsora para a possibilidade de realização do terceiro espaço, busca de uma nova organização.

É retratada nesse início de narrativa, uma rotina da família que é a ida de Cipriano Algor ao Centro, especificamente ao Departamento de Compras, para entregar suas mercadorias e buscar o genro para a folga de cada dez dias. Dessa vez, o oleiro chega cedo e encaminha-se para a fila dos caminhões de entrega, quando percebe que era o décimo terceiro da fila. Constatar-se como o indivíduo de número treze, o faz declarar-se como não supersticioso, apesar de não negar a representação negativa do número.

Ralhou consigo mesmo, que era um despropósito, um disparate preocupar-se com algo que não tem existência na realidade, sim, era certo, nunca tinha pensado nisso antes, de facto os números não existem na realidade, às coisas é indiferente o número que lhes dermos. (AC, p. 20)

Conforme Mumford (2007), “os momentos negativos da vida ocorrerão de qualquer maneira, sem necessidade de incentivo. O caos e a desintegração não precisam de planeamento [*sic*], eles acontecem sempre que o espírito deixa de exercer controlo [*sic*].” (p. 14). Miticamente, o número treze também significa transcendência e transformação espiritual.

Cipriano Algor reluta em permanecer na posição de décimo terceiro caminhão. Percebe a influência negativa do número que prenuncia o *dano*, entretanto, não tem o conhecimento, ainda, de que o número treze e suas consequências também são pré-requisitos para a transcendência, ou seja, para a transformação espiritual.

O oleiro deixa seu lugar na fila e retorna quando já era o décimo quarto. Temos, nesse momento o primeiro sonho de Cipriano Algor, elemento onírico importante, uma vez que o sonho se faz próximo e paralelo ao sentido do mito e do literário.

Fechou os olhos como se recuasse para o interior de si mesmo e entrou logo no sonho, era o genro que lhe estava a explicar que quando fosse nomeado guarda residente a situação mudaria como da noite para o dia, que a Marta e

ele deixariam de morar na olaria, já era tempo de começarem uma vida independente da família, Seja compreensivo, o que tem de ser, diz o ditado, tem muita força, o mundo não pára, se as pessoas de quem dependes te promovem, o que tens a fazer é levantar as mãos ao céu e agradecer, seria uma estupidez virar as costas à sorte quando ela se põe do nosso lado, além disso estou certo de que o seu maior desejo é que a Marta seja feliz, portanto deverá estar contente. Cipriano Algor ouvia o genro e sorria para dentro, Dizes tudo isso porque julgas que sou o treze, não sabes que passei a ser catorze. (AC, p. 21-22)

O sonho representa o mundo simbólico e o inconsciente, nesse caso, o temor de Cipriano pelo devir: a promoção e a mudança do genro e da filha para o Centro.

Ao acordar pensa: “Não mudei de número, sou o treze que está no lugar do catorze.” (AC, p. 22). Essa fala demonstra que independente do que possa fazer, está prestes a ocorrer o caos em sua vida, necessário para o movimento da vida e da narrativa.

No sonho, Cipriano Algor apresenta o seu temor e o contraste existente entre ele e o genro, a olaria e o Centro. O sonho demonstra-se precursor do que estava para acontecer no instante seguinte:

Como era habitual, um empregado aproximou-se para auxiliar a descarga, mas o subchefe da recepção chamou-o e ordenou, Descarrega metade do que aí vier, verifica pela guia. Cipriano Algor, surpreendido, alarmado, perguntou, Metade, porquê, As vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter de devolver-lhe por falta de escoamento o que está em armazém, Devolver o que têm em armazém, Sim, está no contrato, Bem sei que está no contrato, mas como está que não me autorizam a ter outros clientes, diga-me a quem é que vou vender a outra metade, Isso não é comigo, eu só cumpro ordens que recebi, Posso falar com o chefe do departamento, Não, não vale a pena, ele não o atenderia. Cipriano Algor tinha as mãos a tremer, olhava em redor, perplexo, a pedir ajuda mas só leu desinteresse nas caras dos três condutores que haviam chegado depois dele. (AC, p. 22)

O descomprometimento com o outro é demonstrado no momento em que é instaurado o *dano* na vida de Cipriano. A fala do funcionário do Centro, que cumpre ordens, demonstra a alienação do trabalho, fruto da sociedade capitalista e industrial, em que o empregado não apresenta opinião ou ação própria, ficando condicionado a seguir ordens diretas ou subliminares. Os outros condutores também demonstram desinteresse pelo drama de Cipriano, mesmo na possibilidade de serem os próximos a viver a mesma situação.

Uma das questões apresentadas no romance é a desunião da espécie humana, o jogo de interesses individuais. Pouco antes, o oleiro declara: “As pessoas não são coisas,” (AC, p. 21). No entanto, a coisificação do homem será apresentada com a relação de utilidade:

Submisso, dirigiu-se ao subchefe da recepção, Pode dizer-me o que é que fez que as vendas tivessem baixado tanto, 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, Vá dizer aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores, e esses são cada vez menos. (AC, p.23)

A sociedade moderna é comparada à sociedade da aparência que não deseja o autêntico e valoriza o artificial. Ao invés de desejar o natural, preferem artifícios que o imitam: piscinas, cascatas, relógios substituem os recursos naturais de que os primitivos se valiam.

Cipriano deseja recuperar o sentido natural: “o barro é sempre o barro”, autêntico. Mas os clientes, ou seja, a sociedade não deseja o natural, mas a comodidade da aparência: índice da caverna platônica. A ilusão é mais *leve* e custa muito menos do que uma *verdade*; compra-se uma ilusão por menos e se aceita mais rápido. As *verdades* são duras e incomodam.

O barro torna-se importante metáfora no romance, tanto no sentido do fazer e de dar forma as coisas, quanto à ideia de criar e de lapidar, seja o homem, seja a própria obra literária.

Na fala do subchefe, a louça de barro só interessará aos colecionadores, que já são raros, o que pode ser representado por aqueles poucos que se importam e que desejam o conhecimento, a autenticidade, e que saem da caverna, tal como os filósofos (no caso aqui estudado, o escritor-intelectual).

Sem apoio de nenhum dos seus iguais, Cipriano executa o ritual regulamentado pelo Centro de entregar o cartão de acesso a mais de um guarda para deixar o Centro: “são coisas da burocracia, ninguém sabe porquê,” (AC, p. 23).

No contexto da artificialidade, perde-se o sentido real das coisas. Veremos que essa perda de sentido atingirá até a criação, pois esta será uma das grandes metáforas do texto: o porquê da criação do mundo, do homem e da arte. Havia um projeto na criação primeira do

mundo e do homem; no entanto, esse projeto perde-se na criação em série, desordenada e longe de seu caráter sagrado e, conseqüentemente, o homem perde suas referências.

Perceberemos, no romance, que as ordens são desfeitas e que tudo está em permanente mudança.

Em princípio quem entrou fornecedor, fornecedor sairá, mas pelos vistos há exceções, aqui temos o caso de Cipriano Algor que ainda o era quando entrou, e agora, se se confirmarem as ameaças, está em vias de deixar de sê-lo. A culpa deveria ter sido do treze, ao destino não o enganam artimanhas de pôr depois o que estava antes. (AC, p.24)

Dessa forma, o deslocamento se faz indispensável à transformação. A própria alegoria da caverna platônica requer um deslocamento para que a visão seja ampliada e o conhecimento ocorra. Todavia, o conhecimento que queremos destacar após a exposição desse capítulo não é o conhecimento intelectual, apesar de não o excluirmos, mas o poético.

Com base em Cortázar (2008), lembramos que toda arte literária é conhecimento, mas não meio de conhecimento, ou seja, a poética não é instrumento para o intelectual, porque o poeta não deseja o conhecer filosófico-científico, mas “assume *o que encontra* e o celebra na medida em que esse conhecimento o enriquece ontologicamente. O poeta é aquele que *conhece para ser*.” (p. 100). Para ser humano e para ser poeta.

Retomamos, aqui, Barbosa (2003) que considera a poética como forma de articulação da linguagem. Para se apropriar do conhecimento poético, é necessário perceber essa articulação. Portanto, entender a poética de uma obra é desvelar o enigma da própria linguagem. Essa maneira de construção do romance permite observá-lo, ou melhor, evidenciá-lo como um discurso sobre si próprio.

## 2 O ESPAÇO MÍTICO DA NARRATIVA

Conforme já exposto, dois espaços são apresentados no romance: o da olaria e o do Centro. A olaria seria uma representação do primitivo, enquanto o Centro, uma representação da modernidade tecnológica. Esses dois espaços tão divergentes se colocam em confronto e demonstram o sagrado e o profano. Conforme Eliade (2008), o sagrado e o profano são duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história.

As personagens Cipriano Algor e Marçal Gacho representam os dois espaços opostos. Os Algores, ou seja, Cipriano e Marta escolhem a vida no espaço da olaria, mesmo após ter conhecido o espaço moderno, como é o caso de Marta.

Estes Algores são gente de aprender bem o que lhes ensinam e capazes de usá-lo depois para aprenderem melhor, e Marta, sendo da última geração, mais favorecida, portanto, pelas ajudas ao desenvolvimento, já gozou da sorte grande de ir estudar à cidade, que alguma vantagem hão-de ter sobre as aldeias os grandes núcleos de população. E se acabou por ser oleira, foi por força de uma consciente e manifesta vocação de modeladora, (AC, p. 51-2)

Marçal Gacho, por sua vez, assume totalmente a condição do Centro, como espaço dessacralizado. Sua profissão demonstra isso, pois ele, como guarda desse espaço, atua para sua manutenção e segurança.

Podemos compreender, com base em Campbell (1991), que o espaço exterior está dentro de nós: “Somos, na verdade, produtos desta terra. Somos por assim dizer seus órgãos. Nossos olhos são os olhos desta terra; nosso conhecimento é o conhecimento da terra. E a terra, como agora sabemos, é um produto do espaço.” (p. 18). A partir dessa reflexão, podemos dizer que os espaços exteriores e interiores são similares, por isso a olaria é uma extensão da visão sagrada que Cipriano apresenta do mundo.

O olhar de Cipriano Algor está voltado para o natural, o sagrado, isto é, para o tempo em que a vida era regida pelas forças da natureza. Tempo em que a tecnologia ainda não havia tornado artificial os efeitos naturais: “o que convém é que não sejam nem de menos nem de mais, será o sol para a eira e a chuva para o nabal, como no tempo em que não existiam estufas de plástico, comentou Cipriano Algor.” (AC, p. 114).

Essa característica diferencia a personagem Cipriano das demais, que preferem a vida no Centro moderno e não percebem nem o natural nem o sagrado. Desse modo, Cipriano vive uma situação contrastante em relação às outras personagens, demonstrando que a visão mítica já não encontra lugar na nova forma de ser do mundo. Nesse sentido, lembramos Cortázar (2008):

Em planos gerais [...] o método mágico foi gradualmente desalojado pelo método filosófico-científico. O antagonismo evidente entre ambos ainda hoje se traduz em restos de batalha, como a que travam o médico e o curandeiro, mas é evidente que o homem renunciou quase totalmente a uma concepção mágica do mundo para *fins de domínio*. (p. 88)

Cortázar (2008) ressalta que há ainda recorrências próprias do inconsciente coletivo que apontam para o mágico, mas que, definitivamente, a escolha está feita e se volta para a ciência. Apesar disso, de tempos em tempos surge o combate entre o médico e o curandeiro, entre o mago e o filósofo. O poeta, por sua vez, permanece sem oposição, isso porque, à primeira vista, nunca duelou com esses pares a busca da verdade, concentrando-se na preocupação de aprimorar sua arte.

Vale enfatizar que o mito é criação de linguagem e nasce da necessidade humana de conceber o mundo de forma analógica. Para os povos primitivos, as manifestações analógicas se estruturavam como técnica de conhecimento e domínio. A palavra mítica para o primitivo era sagrada, poderosa, ritualizada e detida por poucos. Os mitos, para esses povos, eram realidades reveladas ao xamã após um processo de conhecimento que nascia da pura observação da natureza, - espaço de vida e experiência desses homens. Eles – os mitos - não nasciam do imaginário sem fundamento, mas seguiam uma ordem racional, assim como nasce o traço maior da intelectualidade: da observação.

Hoje, com o conhecimento científico, temos o direito de contestar os mitos e buscar novas respostas às nossas inquietações. Na era da ciência e tecnologia, as respostas continuam a ser buscadas por meio da investigação e raciocínio, porém com novos métodos e inteligências.

Apesar disso, o mito continua, não podendo ser negado, afinal, serviu de base e estrutura de vida para a humanidade, além de fazer parte de nossa história. A visão do mito como dogma que sufoca a inteligência ou mesmo como mentira é errônea. Em tempos primeiros, as histórias míticas eram investigadas e ‘provadas’ dentro de uma lógica de raciocínio para responder às inquietações dos homens. O xamã, por sua vez, era aquele que

detinha o poder da palavra metafórica, mágica, capaz de falar do desconhecido. Nesse sentido, o mito tem uma lógica, que compartilha com o poético; ele carrega a metáfora como imagem que fala uma possível *verdade*.

Segundo Cortázar (2008): “Diz-se que o poeta é um “primitivo” na medida em que está fora de todo sistema conceptual petrificante, porque prefere sentir a julgar, porque entra no mundo das próprias coisas e não dos nomes que acabam por apagar as coisas etc.” (p. 88). Para o autor, a magia do primitivo e a poesia são dois planos e duas finalidades em uma mesma direção. “O poeta continua e defende um sistema análogo ao do mago, compartilhando com ele a suspeita de uma onipotência do pensamento intuitivo, a eficácia da palavra, o “valor sagrado” dos produtos metafóricos.” (Ibid., p. 89).

No romance, vemos um Cipriano de olhar atento e reflexivo, próximo ao que relacionamos ao olhar do escritor-intelectual, todavia, também próximo ao olhar do primitivo. Ele estabelece uma aproximação entre o intelectual e o mítico, dois conceitos *a priori* muito distintos, mas que encontram sua intersecção no olhar diferenciado para o mundo e para a metáfora. De acordo com Calvino (1977), “é graças a esta via aberta para a liberdade pela literatura que os homens atingem um espírito crítico do qual eles fazem um patrimônio coletivo.” (p. 80).

Cortázar (2008) conclui:

Os fatos são simples: de certo modo, a linguagem íntegra é metafórica, referendando a tendência humana para a concepção analógica do mundo e o ingresso (poético ou não) das analogias nas formas da linguagem. Essa urgência de apreensão por analogia, de vinculação pré-científica, nascendo no homem desde as primeiras operações sensíveis e intelectuais, é que o leva a suspeitar uma força, uma direção do seu ser para a concepção simpática, muito mais importante e transcendente do que todo racionalismo quer admitir. (p. 86)

O romance **A Caverna** evidencia como ‘lógico’ o raciocínio que leva à concepção da morte do mito na contemporaneidade, demonstrando uma sociedade que deseja a vida no confortável e moderno Centro. Conforme Cortázar (2008), “A evolução racionalizante do homem foi eliminando progressivamente a cosmovisão mágica, substituindo-a pelas articulações que ilustram toda a história da filosofia e da ciência.” (p. 88). Todavia, a poética guardou esse estado mágico, compartilhado antes pelo mito. Luccioni (1977) já havia dito que quando o mito descamba para a ideologia, para a teoria científica ou metafísica, ele enrijece e

morre. “Só permanece vivo na medida em que se conserva aberto à irrupção do desejo de conhecer.” (p. 7).

Em função disso, se a poética mantém o mito vivo, não podemos dizer que realiza isso de forma fechada. Barthes (1977) oferece um interessante exemplo, na psicanálise, que, a princípio, estabeleceu símbolos como verdades: um dente que cai é o sujeito castrado. Esse léxico, hoje, não interessa mais, porque passa a indagar a própria dialética do significante. Da mesma forma, ocorre com a semiologia que deixa de analisar os símbolos, para questioná-los.

Para Barthes (1977), o novo estudo sobre as mitologias teria como conceitos operatórios não mais o signo, o significante, o significado e a conotação, mas a citação, a referência, o estereótipo. A presença do mito em tal objeto seria visto de forma crítica. Dessa maneira, a questão mais importante não é percebermos a presença de mitos no romance **A Caverna**, mas como essa presença dialoga no texto, ou seja, que possíveis (re)significações ela nos sugere.

Não são mais os mitos que é preciso desmascarar (a *doxa* se encarrega disto), é o próprio signo que é preciso abalar: não revelar o sentido (latente) de um enunciado, de um traço, de uma narrativa, mas fissurar a própria representação do sentido; não mudar ou purificar os símbolos, mas contestar o próprio simbólico. (BARTHES, 1977, p. 12)

## 2.1 OS ESPAÇOS SAGRADOS NO ROMANCE

A princípio, Eliade (2008) define o sagrado como o oposto de profano e a *hierofania* como revelação. Um objeto sacralizado não é adorado como objeto, mas como *hierofania*, porque revela o sagrado. Para aquele que vive na realidade profana, o objeto apresenta apenas um significado; no entanto, para aquele que o percebe como *hierofania*, o objeto ganha nova dimensão.

A revelação do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso. Segundo Eliade (2008), “é por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no ‘Centro do Mundo’. Para viver no mundo, é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.” (p. 26).

Entendemos por homem religioso não aquele ligado a alguma instituição religiosa, mas aquele que funda o espaço sagrado em sua vida, conforme diz Eliade (2008), “o *homo religiosus*”. Nessa situação, encontramos Cipriano Algor que *construiu* para si um espaço *hierofânico* em sua olaria.

De acordo com Eliade (2008), o espaço sagrado é heterogêneo, porque sai do espaço comum e adquire novo significado, enquanto o profano é homogêneo, porque não permite qualquer alteração de significado. A pedra para o mundo profano será, sempre, apenas uma pedra. Para o *homo religiosus* uma determinada pedra pode deixar seu significado mundano para adquirir transcendência.

Nesse sentido, a linguagem literária pode ser concebida como sagrada, porque pluraliza os significados e participa do estado heterogêneo.

É importante enfatizar que, mesmo aquele que opta por enxergar o mundo dessacralizado, não o encontra em estado profano puro, pois o homem não consegue abolir completamente o comportamento religioso que se insere em sua história.

Em contraste ao espaço da olaria, temos o Centro onde os apartamentos são todos iguais, padronizados. Portanto, torna-se indiferente morar em um ou outro. A olaria, por sua vez, é única, com características singulares, criada para reproduzir um espaço sagrado. No entanto, não é o espaço em si que se faz sagrado ou não, mas a visão do homem sobre ele.

O homem das sociedades arcaicas tinha maior propensão para viver *no* sagrado. Para ele, o sagrado representava o poder e a realidade por excelência, pois a crença revela que toda experiência sagrada evidencia a verdade superior. Lembremos do Evangelho Cristão que apresenta Cristo como o “Caminho, a Verdade e a Luz”, o que remete a trajetória humana como busca pela verdade e pelo conhecimento (luz). “É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da *realidade*, saturar-se de poder.” (ELIADE, 2008, p. 19).

Campbell (1991) explica que não temos mais a força do mito e do sagrado como nos tempos primórdios, “pois não há mais horizontes monádicos intactos: todos se estão dissolvendo. E juntamente com eles, se está enfraquecendo o controle psicológico das imagens mitológicas e dos rituais sociais correlatos pelos quais eram sustentados.” (p. 7-8). No romance, a família de Cipriano Algor percebe que as estruturas míticas estão se dissolvendo no modo de vida moderno, no entanto, não podemos dizer que isso represente o fim do mito, uma vez que ele está latente no ser humano. Os estudiosos Jung, com sua teoria do “inconsciente coletivo”, e Bastian, com as “ideias elementares”, discutidos por Campbell

(1991), revelam que o mito está inserido no inconsciente como ideia e, conseqüentemente, como base do próprio humano.

### 2.1.1 O Espaço Sagrado da Olaria

Entremos no espaço sagrado da olaria:

A olaria e a morada em que vivia com a filha e o genro ficavam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios. (...) A estrada fazia uma curva larga onde terminava a povoação, depois do último prédio via-se à distância uma grande amoreira-preta que não deveria ter menos de uns dez metros de altura, ali estava a olaria. (AC, p. 29)

A olaria é afastada de toda espécie de modernidade e a entrada desse espaço é recepcionada por uma grande árvore. De forma simbólica, pilares, montanhas e árvores indicam a possibilidade de acesso do homem ao mundo Superior. No romance, logo na chegada da olaria, temos a amoreira-preta que persiste firme e ereta desde que ali chegaram os Algores.

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 um dia remoto de que não ficou registro nem memória, plantar a amoreira. (AC, p.30)

A amoreira representa o mítico no espaço da olaria, plantada em um tempo anterior, desconhecido, assim como os mitos. Muitas tradições falam de uma árvore da vida – ponto central do mundo. Ela liga o céu e a terra, por ter raízes no subsolo e os galhos apontados para o alto, simbolizando a busca humana da perfeição.

Com efeito, a morada das populações primitivas árticas, norte-americanas e norte-asiáticas apresenta um poste central que é assimilado ao *Axis mundi*, quer dizer, ao Pilar cósmico ou à Árvore do Mundo, que, como vimos, liga a Terra ao Céu. (ELIADE, 2008, p. 51)

Em diversas religiões, há a presença de árvores sagradas: os escandinavos têm a Igdrasil; os budistas a árvore Badhi; os cristãos a árvore do Conhecimento do Jardim do Éden. Lembremos ainda os tapetes de oração muçulmanos que também são bordados com árvores.

A amoreira, especificamente, representa o percurso da vida, pois seu fruto evoca três estágios: brancos, a juventude; vermelhos, os vigorosos anos adultos e pretos, o amadurecimento da sabedoria ou a morte.

Na China, a amora simboliza o sol e a amoreira é a árvore da vida, demonstrando que a vida busca a iluminação da sabedoria. Nesse sentido, a amoreira-preta pode representar a tendência das personagens Cipriano Algor e Marçal Gacho para a busca de conhecimento. Em especial, Cipriano que se encontra na idade madura: “Nesta altura da vida até um dia faz diferença, o que vale é parecer às vezes que foi para melhor.” (AC, p.58).

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

Conforme notamos no excerto, a luz artificial não alcança a grandiosidade da amoreira, isso porque não é possível alcançar o “céu” com essa artificialidade, a luz que a amoreira requer é a natural, da sabedoria.

Nas igrejas e templos, onde o mundo profano é transcendido, e nas culturas arcaicas, a possibilidade de transcendência exprime-se, também, pelas diferentes imagens de uma abertura.

Cipriano Algor, em determinado momento narrativo carregado de simbologia e indícios da entrada na caverna, entra no forno da olaria para limpá-lo. A presença da porta, como passagem de um espaço a outro, sugere o processo de passagem em que se encontra a vida da personagem. De acordo com Eliade (2008), as chaminés, assim como a árvore, são aberturas para o mundo Superior que revelam o Conhecimento, todavia, reparamos que o narrador refere-se às chaminés como “coisas” e à abertura como “finalidade desconhecida”, questionando a simbologia expressa pelo mito.

Era uma construção velha e bruta de alvenaria, com uma porta alta e estreita, de finalidade desconhecida e onde ninguém vivia, uma construção que tinha na parte superior três coisas como chaminés, mas que certamente o não seriam, uma vez que delas nunca se havia desprendido qualquer instigador

cheiro de comida. E agora a porta abriu-se sem esperar e o dono tinha entrado lá para dentro com tanto à vontade como se também aquilo fosse casa sua, como a outra de além. (AC, p. 179)

Ao sair do forno, do espaço além, Cipriano reaparece pleno e com expressão mudada, ou seja, já não é o mesmo: “Achado [o cão] ladrou e ladrou, primeiro com inquietação quando a figura do dono pareceu desvair-se na última penumbra do forno, logo feliz ao vê-lo reaparecer inteiro e com a expressão mudada,” (AC, p. 179).

O oleiro entra no forno como se fosse o seu *habitat* natural, o espaço do sagrado sempre renovado por sua família, porque assim percebe aquele lugar. O nome da personagem é uma extensão de sua história, de seu clã. Faz parte da história dos Algores a presença da criação, seja do *Axis mundi* - a árvore que liga o Céu e a Terra - seja do *Imago mundi*, a casa.

O forno, um pouco apartado, já havia sido obra modernizadora do pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado, e substituíra um outro forno, velhíssimo, para não dizer arcaico, que, olhado de fora, tinha a forma de dois troncos de cone sobrepostos, o de cima mais pequeno que o de baixo, e de cujas origens tão-pouco havia ficado na lembrança. (AC, p. 30)

Assim como o plantio da amoreira tem data indefinida, os fornos também não têm registro de suas origens, nem mesmo na lembrança, simbolizando o período mítico, ou seja, o tempo primeiro da criação. De acordo com Eliade (2008), a habitação sagrada representa o *imago mundi*. Vale lembrar que a criação do mundo é divina, desse modo, o homem deseja aproxima-se do Ser supremo ao imitar seu gesto.

Todavia, conforme já indiciado na obra, a máquina capitalista começa por devorar o espaço do mito, anunciando o fim do sagrado, o que percebemos na fala de Cipriano Algor: “Três gerações a comer barro são o suficiente.” (AC, p. 31). Apesar do oleiro demonstrar essa consciência, pensando em sua filha e genro longe do barro (do sagrado), não consegue pensar em si na mesma situação, evidenciando seu desejo de permanência desse espaço mítico: “E o pai está de acordo em ir connosco para o Centro, deixar a olaria, perguntou Marta, Deixar isto, nunca, está fora de questão.” (AC, p. 31). Lembremos que Cipriano carrega a metáfora do escritor, portanto o romance sugere essa personalidade como guardiã do mito.

Conforme Eliade (2008), “Não se muda de ânimo leve de morada, porque não é fácil abandonar seu ‘mundo’.” (p. 54). Para Cipriano, deixar sua casa era uma espécie de morte e Marta sabia disso. Para o *homo religiosus* a habitação não é uma máquina de habitar,

como para o homem que vive no espaço dessacralizado, mas o universo que ele construiu para si, imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia.

O espaço mítico da olaria é uma extensão das próprias personagens que vivem o sagrado e percebem a sua necessidade.

Quando Cipriano Algor dobrou o último prédio da povoação e olhou para o sítio onde se encontrava a olaria, viu acender-se a luz exterior [...], sentiu desta vez que o coração se lhe reconfortava e se lhe abrandava o ânimo, como se a casa estivesse a dizer-lhe, Estou à tua espera. (AC, p. 47)

A família de Cipriano Algor tem o olhar maravilhado para o espaço da olaria. Cada elemento constitutivo desse espaço tem um sentido sagrado. Campbell (1991) ressalta:

Todo o mundo conhecido é sentido, assim, como uma maravilha estética. Seus animais, rochas e árvores são as características de uma Terra Santa, radiante de eternidade. Santuários são estabelecidos; aqui e ali, como locais de especial força, ou de história. Certos pássaros e animais são reconhecidos como simbolicamente destacados. E a ordem social é disposta, na medida do possível, de acordo com uma ordem natural intuída, cujo sentido geral é a harmonia e o bem-estar. (p. 11-12)

O olhar maravilhado que a família Algor detém sobre o mundo, escolhendo a visão heterogênea do sagrado e constituindo seu habitat nessa perspectiva, evidencia o olhar analógico do homem sobre o mundo, ou seja, o olhar poético. Nesse sentido, não só Cipriano metaforiza o escritor, mas também a olaria metaforiza o lugar da poética.

No prefácio da obra **O Sagrado e o Profano**, Eliade (2008) afirma que “Segundo os estóicos, os mitos revelam visões filosóficas sobre a natureza profunda das coisas, ou encerram preceitos morais.” (p. 4). Nesse sentido, mito e filosofia encontram-se imbricados no trabalho de desvelamento do mundo e do homem.

Por sua vez, Campbell (1991) relata que “na verdade, o primeiro e mais essencial serviço de uma mitologia é este, o de abrir a mente e o coração à maravilha total de todo ser.” (p. 9). Abrir a mente é um termo que se refere à ideia exposta sobre o intelectual e abrir o coração está mais próxima ao escritor. Isso numa leitura simplista e separatista, uma vez que a grande força dos contrários está na coexistência e na tensão entre as partes. Mente e coração estão presentes no projeto mítico e, especialmente, no poético.

Campbell (1991) prossegue:

E o segundo serviço é cosmológico: representar o universo e todo o espetáculo da natureza, tanto como o conhece a mente como o vê o olho, como uma epifania, de tal modo que quando o relâmpago lampeja, ou o sol poente inflama o céu, ou se vê um gamo de pé, alerta, a exclamação “Ah!” possa ser pronunciada como um reconhecimento da divindade. (CAMPBELL, 1991, p. 9)

O ato artístico é cosmogônico no sentido que apresenta o espetáculo do mundo esteticamente, ou melhor, como epifania. A arte desautomatiza a visão do cotidiano para a maravilha da criação. De acordo com Bastazin (2006), falar de epifania não é apenas referência a aparição divina, mas, sobretudo “ao brilho que se manifesta no tecido das palavras.” (p. 100). Para a autora:

Criação e epifania são momentos de êxtase que gostaríamos de reter entre os dedos, todavia, são também instantâneos e fugidios como a luz de um vagalume que faz sentir a beleza e a imensidão das trevas e do silêncio, sem contudo permitir que possamos apreendê-los na lógica dos sentidos. (Ibid., p. 160)

### 2.1.2 O guardião do espaço sagrado

A presença canina em alguns dos romances de José Saramago se faz notória. Esse animal, geralmente, possui força simbólica. Na família dos Algores, o cão apareceu numa noite e demonstrou fazer parte do espaço sagrado, assim como a família. Logo que chega ao local, aloja-se embaixo da amoreira: “Há um cão lá fora, fez uma pausa, como se esperasse resposta, e acrescentou, Debaixo da amoreira, na casota.” (AC, p. 49).

Cipriano Algor pensa em um nome sugestivo para o cão: Perdido, demonstrando o seu ânimo. No entanto, Marta o batiza como Achado, representando uma nova fase na vida da família, que apesar de aparentar viver em estado de deriva, aponta para novas descobertas: “talvez a este chame Perdido, o nome assenta-lhe bem, Há outro que ainda lhe assentaria melhor, qual, Achado, Achado não é nome de cão, Nem Perdido o seria, Sim, parece-me uma ideia, estava perdido e foi achado, esse será o nome,” (AC, p.53).

A necessidade de Cipriano também era de achar-se, de encontrar um novo caminho para sua vida, uma vez que parecia perdê-la. “Então o oleiro agachou-se para nivelar os seus olhos pela altura dos olhos do animal e tornou a dizer, desta vez num tom instantâneo, intenso, como se fosse a expressão de uma necessidade pessoal sua, Achado.” (AC, p. 57).

O cão é um precursor do que está por vir na vida da família, ou seja, a viagem por terrenos não explorados, especialmente longe da modernidade das estradas. Achado é um cão que preza a terra e o vegetal, por isso sua identificação com os Alcores.

Foi só neste momento que reparou que o animal não levava coleira e que o pêlo não era só cinzento, estava sujo de lama e de detritos vegetais, sobretudo as pernas e o ventre, sinal mais do que provável de ásperas travessias de cultivos e descampados, não de quem tivesse viajado comodamente pela estrada. (AC, p. 58)

Quando Cipriano vai ao encontro de Isaura para entregar-lhe o cântaro que havia prometido, e também para perguntar na vizinhança a procedência do cão, a viúva avista o animal e diz: “Aquele cão como se o tivesse reconhecido,” (AC, p. 62). A relação entre Isaura e o cão é muito estreita, uma vez que surgiram ao mesmo tempo no coração do oleiro e agora se reconheciam: o cão e a mulher.

A mulher escolhida por Cipriano tentara aproximar-se do cão, mas ele não a aceitou, quando foi procurar abrigo na olaria. Muito sabiamente Isaura diz: “Buscava um dono que lhe conviesse,” (AC, p. 62). Prossegue em sua fala tranquilizando o oleiro sobre a procedência do cão: “No seu lugar não me cansaria, este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo, Por que diz de outro mundo, Não sei, talvez por me parecer tão diferente dos cães de agora, Mal teve tempo de o ver, O que vi bastou-me,” (AC, p. 63).

O cão demonstra pertencer à família dos Alcores, porque, assim como eles, não pertence ao mundo moderno, mas ao natural. Ao chegar à olaria, encontrava-se enlameado, vindo da terra e procurou abrigo justamente aos pés da amoreira.

Com o cântaro apertado contra o peito, Isaura Estudiosa olhou da sua porta a furgoneta que dava a volta para tornar o caminho andado, olhou o cão e o homem que conduzia, o homem fez com a mão esquerda um aceno de despedida, o cão devia estar a pensar na sua casa e na amoreira-preta que lhe fazia de céu. (AC, p.63)

Há, portanto, dois seres que passam a fazer parte da vida de Cipriano, associados a sua força mítica: a mulher que segura o cântaro, representando o *hierogamos* e o cão que, conforme a personagem Isaura, veio do outro mundo e pensa na amoreira, símbolo do acesso humano ao divino, confirmando a simbologia ao fazer da árvore o seu céu.

Ao chegar a sua casa, Cipriano reflete e decide respeitar a decisão do cão: “o desejo do animal e a vontade que o transformou em acto.” (AC, p.64). O cão conduz seus atos

por meio do seu querer, demonstrando que o querer pode transformar-se em realização. Aprendizado que Cipriano Algor terá aos poucos, pois o que ele desejava e não podia era o amor pela mulher Isaura:

Este cão é meu, [...] Portanto, abençoado seja mil vezes o cântaro partido, abençoada a ideia de presentear a mulher de luto com um 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, toda ela desconforto do material e do espiritual, (AC, p. 64)

No universo mítico-simbólico, os lugares sagrados sempre apresentam guardiões. Na mitologia grega, Cérbero é o cão de três cabeças que guarda os portões do reino dos mortos, agindo como guia espiritual. Essa figura mitológica é resgatada por José Saramago no romance **A Jangada de Pedra**. Todavia, simbolicamente, o cão também representa a fidelidade, a proteção, a obediência cega e o amor incondicional.

Em **A Caverna**, o cão Achado passa a ser o guardião da olaria e daqueles que nela habitam, assim como das estatuetas criadas pelo oleiro. Em certa altura, Cipriano pergunta onde estaria Achado que não atendera a seu chamado. Mas somente depois de um tempo compreendeu que o cão muito bem sabia de sua função e guardara a noite inteira aqueles bonecos que se faziam existir no forno. “Enquanto eu dormia no quente dos lençóis, estavas tu aqui de sentinela alerta, não importa que a tua vigilância de nada valesse à cozedura, o que conta realmente é o gesto.” (AC, p. 201).

O cão, além de guardião e elo entre Cipriano e Isaura, torna-se também elo de toda a família: “este, se não me engano, precisa tanto de companhia como de pão para a boca,” (AC, p. 79). Essa é a fala de Marta, referindo-se ao cão Achado, mas podemos também estender a todos da família. Achado demonstra, assim como o Cão das Lágrimas o fez em **Ensaio sobre a Cegueira**, a necessidade do homem de companhia e afeto. No decorrer do romance, o cão expressa vários atos afetuosos. Em um deles, pousa a cabeça sobre os joelhos de Marta:

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

Em outro momento abraça Marçal quando esse mais precisava: “(...) alguém terá de explicar-nos um dia por que diabo de razões, compreensíveis a um lado e a outro, estiveram estes dois abraçados, quando nem sequer à mesma espécie pertencem.” (AC, p. 213) e, principalmente, permanece ao lado de Cipriano, ouvindo-o, as inúmeras vezes que esteve a refletir ou a chorar: “com a cabeçorra apoiada ao peito de Cipriano Algor, com tanta força que parecia querer passar-lhe para o lado de dentro.” (AC, p. 295).

A princípio, o cão Achado não gostou de Marçal, avançando em suas pernas no primeiro encontro: “o oleiro e o guarda interno saíram do carro, o Achado rosou, Marta veio para Marçal, Marçal foi para Marta, o cão deu um rosnido profundo, (...) o cão deixou de rosar e atacou uma bota de Marçal,” (AC, p. 111). No entanto, descobre-se que o cão gostava do homem, mas não da farda: “Marçal e o cão estavam a confraternizar e a jogar como velhos amigos que há muito tempo não se vissem, Era a farda, dizia o genro, e Marta repetia, Era a farda.” (AC, p. 126). Lembremos que o cão, assim como Cipriano, pertence à olaria, portanto, rejeita o espaço do Centro, representado pela farda de Marçal.

A condição humana, em alguns momentos, é apresentada no romance por meio da visão do cão. Derrida (2002) discute, no livro **O animal que logo sou**, a percepção da nudez do homem em relação ao animal que não apresenta consciência dela. Quando o primeiro homem – Adão – não tinha a percepção de sua nudez, vivia em harmonia com todas as forças da natureza e com o Criador. Ao perceber-se nu, ou seja, ao adquirir essa consciência, perde a harmonia e ganha o permanente e inquieto estado de pensador. O homem herda a palavra, mas perde a capacidade de perceber o universo no silêncio:

os cães sabem perfeitamente que a natureza humana é tagarela por definição, imprudente, indiscreta, chocalheira, incapaz de fechar a boca e deixá-la ficar fechada. Na verdade, nunca lograremos imaginar a profundidade abissal que pode alcançar a introspecção de um animal destes quando se põe a olhar para nós, cuidamos que ele está a fazer simplesmente isso, a olhar, e não nos apercebemos de que só parece estar a olhar-nos, quando o certo certo é que nos viu e depois de nos ter visto se foi embora, deixou-nos a esbracejar como idiotas à superfície de nós próprios, a salpicar de explicações falaciosas e inúteis o mundo. O silêncio do cão e aquele famoso silêncio do universo a que em outra ocasião se fez teológica referência, parecendo de comparação impossível por tão desproporcionadas serem as dimensões materiais e objectivas de um e do outro, são, afinal de contas, iguaizinhos em densidade e peso específico a duas lágrimas, a diferença só está na dor que as fez brotar, deslizar e cair. (AC, p. 143)

O homem busca respostas sobre si, porém só consegue um olhar marcadamente parcial sobre si mesmo. A própria linguagem o condena a isso, em seu uso constante, mas

sempre fragmentado e representativo. Conforme Segolin (1992), o heterônimo de Pessoa – Caeiro – proclamava “a escritura da sensação, em sua absoluta objetividade e no não-lugar de uma linguagem inexistente” (p. 51), o que corresponde à noção de *arqui-escritura* de Derrida (1995) como escritura ainda não inscrita – remetente ao silêncio original. Em **O animal que logo sou**, Derrida (2002) declara que a visão do animal é a visão do universo, silenciosa, mas presente e profunda. O animal, em seu silêncio, é capaz de realmente olhar e ver.

Lembremos como esses dois verbos – ver e olhar - são significativos na obra saramaguiana, em especial, depois do romance **Ensaio sobre a cegueira**. Em uma de suas postagens no blog Caderno de Saramago, transformado no livro **O Caderno** (2009), José Saramago fala sobre três processos da visão. Em relação ao primeiro tipo, o autor o associa ao olhar para o relógio, que tendo olhado, voltamos os olhos uma segunda vez, para então apreendermos as horas. O terceiro olhar é aquele que pouco usamos ou pouco sabemos usar – o autor o denomina *reparar*. Essa escolha revela o olhar mítico e sensorial que dispomos ao ler o literário, quando, com profundidade, nos aproximamos daquela visão silenciosa do universo.

Portanto, a literatura aguça o nosso olhar para o *reparar* e para o sentimento do universo que se realiza no espaço exterior e interior. A arrogância humana não permite ao homem formar uma autopercepção que o situe como parte de um sistema de vida muito mais complexo e pleno daquilo que chamamos por humanidade.

(...) à primeira vista, não parece estar ao alcance de um animal destes dar remédio aos sofrimentos, angústias e mais aflições humanas, bem poderá suceder que a causa esteja no facto de não sermos nós capazes de perceber o que esteja além ou aquém da nossa humanidade, como se as outras aflições no mundo só pudessem lograr uma realidade apreensível desde que medíveis pelos padrões das nossas próprias, ou, para usar palavras mais simples, como se só o humano tivesse existência. (AC, p.178)

O animal é abordado no romance de forma contraditória: ora como um *outro* distinto, ora como reflexo do próprio humano. Seja em qualquer das duas posições, ele acaba por revelar o aspecto humano: “Achado correu para eles, em momentos como este, sim, tem a impressão de que finalmente vai compreender tudo, mas a impressão não durou, nunca dura,” (AC, p. 181). Por maiores e mais constantes que sejam as descobertas do homem sobre si e o universo, nunca serão o bastante para chegar ao conhecimento pleno e total, pois esse foi negado ao humano – o que não o impede (ou até mesmo justifique) de ser um constante buscador.

Às vezes penso que talvez fosse preferível não sabermos quem somos, disse Cipriano Algor, Como o Achado, Sim, imagino que um cão sabe menos de si próprio do que do dono que tem, nem sequer é capaz de reconhecer-se num espelho, Talvez o espelho do cão seja o dono, talvez só nele lhe seja possível reconhecer-se, sugeriu Marta, (AC, p. 151)

O conhecimento de si é algo desejado e temido, conforme a fala de Cipriano, mas melhor explicado por sua filha, Marta, que percebe a importância do outro para o reconhecimento do eu e da união entre todas as partes, contra qualquer tipo de intolerância:

(...) de facto não há quem consiga compreender estes bichos, batem e vão logo acariciar aquele a quem bateram, batem-lhes e vão logo beijar a mão que lhes bateu, se calhar tudo isto não é senão uma consequência dos problemas que vimos tendo, desde o remoto começo dos tempos, para nos conseguirmos entender uns aos outros, nós, os cães, nós, os humanos. (AC, p. 185)

A principal revelação do sagrado no seio da família é seu poder de união. No espaço sagrado da olaria, há a ordem natural instituída, assim como a harmonia entre os pares. Isso não anula a presença de discordâncias, mas predomina a harmonia resultante do respeito às diferenças e às opiniões.

O amor é o elo mais duradouro de qualquer união. Conforme vimos, o cão torna-se parte fundamental do espaço sagrado por meio do afeto que guarda por seus donos, tornando-se parte deles.

Achado pensava era que nunca tinha estado assim, aos pés de duas pessoas a quem entregara para sempre o seu amor de cão, junto a um banco de pedra propício a sérias meditações, como ele próprio, a partir de hoje e por experiência pessoal directa, poderá testemunhar. (AC, p. 188)

### 2.1.3 O sagrado do amor

O amor revela-se sagrado na união matrimonial entre Marçal e Marta, mas também, de forma especial, no encontro entre Cipriano Algor e Isaura Estudiosa, que passa a chamar-se Isaura Madruga após a viuvez. Como vimos, todos os nomes são significativos, por isso, Madruga representa o amanhecer de um novo tempo para a vida das personagens.

No mesmo dia, Cipriano Algor encontrou dois amores que lhe dariam novo ânimo: o amor do cão Achado e da mulher Isaura Madruga. Os dois surgem como índices do novo tempo. Reparemos mais uma vez em seus nomes sugestivos: Achado e Madruga.

O primeiro encontro do casal foi no espaço do cemitério, representando o fim de uma fase para o nascer de uma nova vida. No diálogo entre Cipriano e Isaura, temos referência a um objeto sagrado:

Amanhã lá vou comprar um cântaro, mas oxalá seja melhor do que este, que se me ficou a asa dele na mão quando o levantei, desfez-se em cacos e alagou-me a cozinha toda, pode imaginar o que foi aquilo, também é certo, manda a verdade que se diga, que o coitado já tinha uma idade, (AC, p. 46)

O cântaro representa simbolicamente o encontro amoroso. Reparemos que a viúva declara ter seu cântaro quebrado e, por isso, a necessidade de um novo, podendo ser associada tal declaração, respectivamente, à sua viuvez e ao desejo de um novo amor.

No relato bíblico, a esposa de Isaac, filho de Abraão, é escolhida por segurar um cântaro e dar de beber ao servo enviado por Deus para tal fim:

Hoje cheguei à fonte e disse: Iahweh, Deus de meu senhor Abraão, mostra, eu te peço, se estás disposto a levar a bom termo o caminho que percorri: eis-me aqui junto à fonte; a jovem que sair para tirar água, a quem eu disser: Por favor, dá-me de beber um pouco da água de teu cântaro, será a mulher que Iahweh destinou ao filho de meu senhor. Eu não acabara de falar comigo mesmo e eis que saiu Rebeca com seu cântaro sobre o ombro. (Gn 24, 42-45)

Rebeca é escolhida por Deus para desposar Isaac por meio da imagem do cântaro, assim como no romance **A Caverna**, em que Cipriano demonstra seu interesse amoroso oferecendo um cântaro novo a Isaura: “Escusa de ir à olaria, eu levo-lhe um cântaro novo para substituir esse que se partiu,” (AC, p. 46). O que o oleiro oferece, na verdade, é a si. Não é apenas uma cordialidade entre vizinhos que ali se vêem, mas é o nascer de um sentimento e de uma união mítica, conseqüentemente sagrada, se comparada ao encontro bíblico entre Isaac e Rebeca.

O oleiro cumpre sua promessa:

Venho cumprir o prometido, trazer-lhe o seu cântaro, Muito obrigada, mas realmente não devia estar a incomodar-se, depois do que conversamos lá no

cemitério pensei que não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e em pouco acabam, como tudo no mundo, Ainda assim, se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes, mas acho que percebo o que quer dizer, Foi conversa de oleiro, não ligue importância, aqui o tem, e oxalá não caia a asa a este tão cedo. (AC, p.62)

No discurso de Isaura, temos o tempo linear: nascimento, vida e morte, tanto do ser humano, como de todas as coisas. Nada é permanente. Cipriano, por sua vez, não iguala o humano às coisas, demonstrando sua visão humanista.

Metaforicamente, no diálogo, muito mais do que discutir a vida, as personagens discutem a relação amorosa. Não se trata, pois, de uma simples substituição do viúvo para um novo esposo, mas de um encontro sagrado de renovação. Como vimos na passagem bíblica, encher o cântaro e oferecê-lo é símbolo do *hierogamos*, da união sagrada: “A mulher estendeu as duas mãos para recolher o cântaro pelo bojo, segurou-o contra o peito e agradeceu outra vez,” (AC, p. 62).

O gesto de segurar contra o peito demonstra a disponibilidade para a relação amorosa, assim como uma vez, na escrita sagrada, Rebeca aceitou Isaac. O objeto torna-se elemento aproximador e distanciador dos amantes, pois sempre o utilizam como assunto, revelando e escondendo seus sentimentos:

Que notícias me dá do nosso cântaro, perguntou ele, continua a prestar bom serviço. (...) se pôs muito séria, cruzou os braços sobre o peito como se estivesse ainda a abraçar o cântaro, esse a que Cipriano Algor, sem se dar conta do deslize verbal, tinha chamado de nosso, talvez logo à noite, enquanto o sono não chega, esta palavra o interrogue sobre que intenção efectiva tinha ele tido quando a disse, se o cântaro era nosso só porque um dia tinha passado de uma mão à outra e porque dele se falava naquele momento, ou nosso por nosso ser, nosso sem rodeios, nosso apenas, nosso de nós dois, nosso e ponto final. (...) Cipriano Algor se apercebeu de que nenhuma palavra tinha respondido à sua pergunta, nem um sim, nem um não, apenas aquele gesto de abraçar o próprio corpo, talvez para encontrar-se nele, talvez para o defender ou dele se defender. (AC, p. 219)

Conforme Barthes (2003), em **Fragmentos do discurso amoroso**, “o presente amoroso é solene; arrastado pela metonímia devoradora que rege a vida imaginária, transporto-me integralmente nele.” (p. 103). Dessa forma, Isaura, ao abraçar o cântaro e depois o seu próprio corpo, demonstra sem palavras, que o abraço verdadeiro é para Cipriano.

Todavia, apesar do sentimento ser recíproco, as personagens sofrem a ausência uma da outra durante o percurso: “lançou um relance de olhos ao que o espelho da cômoda lhe mostrava do seu corpo e meteu-se no duche. Um pouco de água salgada misturou-se à água doce que caía do chuveiro.” (AC, p. 161). Isso porque Cipriano Algor não sentia segurança em seu futuro para assumir um relacionamento.

Temos, nesse processo de dor, o abismo entre o querer e o poder e a complexidade que reside no humano:

Como vão esses amores, perguntou Marçal, Pobre Isaura, pobre pai, Por que dizes pobre Isaura, pobre pai, Porque está claro que ela o quer, mas não consegue passar por cima da barreira que ele levantou, E ele, Ele, ele é uma vez mais a história das duas metades, há uma que provavelmente não pensa senão nisso, E a outra, A outra tem sessenta e quatro anos, a outra tem medo, Realmente, as pessoas são muito complicadas, É verdade, mas se fôssemos simples não seríamos pessoas. (AC, p. 234-35)

Ao partir para o Centro, Cipriano entrega o cão aos cuidados de Isaura e se declara a ela, apesar de também afirmar a impossibilidade de ficarem juntos. Todavia, no final do romance, após a consciência proporcionada pela entrada na caverna platônica, Cipriano percebe que é possível trilhar seu próprio caminho sem estar preso aos grilhões do sistema que anula as ações.

O encontro entre o oleiro e a viúva deu-se na olaria, que é o espaço do sagrado: “Vamos entrar os dois, vamos entrar juntos, e tinha-a finalmente na mão quando viu que a porta estava aberta, que é como devem estar as portas para quem, vindo de longe, chega,” (AC, p. 342).

A imagem da porta aberta é o fim dos empecilhos para que a união se faça e também para começar o novo. É o acesso de entrada e saída, das idas e vindas da vida e da narrativa.

#### 2.1.4 A pedra da meditação: do pensamento à ação

Outro elemento fundamental para o espaço da olaria é o banco de pedra usado por Cipriano nos momentos mais difíceis em que precisa refletir. O pensamento ganha corpo e importância na obra: “Toda a gente nos sabe dizer que os animais deixaram de falar há muito tempo, porém o que nunca se poderá demonstrar é que eles não tenham continuado a fazer uso

secreto do pensamento.” (AC, p. 200). Comparado ao humano: “Em todo o caso haverá que fazer justiça ao pensamento humano, a sua consabida lentidão nem sempre o impede de chegar às conclusões certas,” (AC, p. 201).

Os lugares preferidos de Achado eram embaixo da amoreira, como já referido, demonstrando sua participação no espaço sagrado, e embaixo do banco das meditações - lugar simbólico que representa a busca por respostas, por meio da reflexão: “Encontrava-se já a poucos passos da cova quando viu sair o cão de debaixo do banco de pedra,” (AC, p. 200).

Em mosteiros zen-budistas do Japão, há jardins criados apenas com pedras, que representam o universo em microcosmo. No Jardim da Paisagem Seca, em Quioto, seixos e pedras dão a impressão de um oceano com suas ilhas em miniatura. Essa ilusão busca representar a *verdade última* e diz-se que ajuda na meditação.

Cipriano e Marta recorrem, constantemente, à pedra que se encontra ao lado do forno, batizada pela família como banco das meditações: “(...) o banco de pedra justifica amplamente o grave e ponderoso nome que lhe pusemos, o de banco das meditações,” (AC, p. 235).

A meditação corresponde ao momento em que o homem busca a ordenação do caos e, conseqüentemente, a possibilidade da criação de uma nova ordem. Os momentos de meditação, sejam do pai, sejam da filha, demonstram como as reflexões podem ser imprescindíveis para as decisões futuras e para a ação.

Cipriano Algor sentou-se num velho banco de pedra que o avô fizera colocar ao lado do forno, apoiou os cotovelos nos joelhos, o queixo nas mãos juntas e abertas, não olhava a casa nem a olaria (...) olhava só o chão semeado de minúsculos fragmentos de barro cozido, (...) Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um torrãozinho seco que uma leve pressão de dedos bastaria para esfarelar, uma praga que se soltara da espiga e era transportada pelo acaso de uma formiga, uma pedra aonde de vez em quando se acolhia um ser vivo, um escaravelho, ou uma lagartixa, ou uma ilusão. (AC, p. 127)

É discutido, nesse momento narrativo, o percurso do homem no universo e sua inquietação sobre sua (in)significância. Cipriano Algor compara-se àquele barro no chão que pode deixar de existir num gesto simples do “criador” ou de qualquer outra força, ou compara-se a uma aresta de espiga que é conduzida pela formiga, ou ainda, a uma pedra onde se acolhem outros seres, ou mesmo as ilusões.

Após um momento de reflexão, Cipriano é despertado de suas divagações por Achado, que o saúda: “desmanchando-lhe a postura de um contemplador das vanidades do

mundo que perde o seu tempo, ou crê ganhá-lo a fazer perguntas às formigas, aos escaravelhos e às largatixas,” (AC, p. 128).

É demonstrado o caráter intelectual de Cipriano nas inúmeras vezes que ele se entrega à meditação no banco, sempre reflexivo sobre o estar no mundo: “Que será que nos reserva o dia de amanhã. Disse ele, É como se estivéssemos a caminhar na escuridão, o passo seguinte tanto poderá ser para avançar como para cair,” (AC, p. 167).

O questionamento é essencial para que se inicie uma ação, ou mesmo uma reação. Os caminhos percorridos por Cipriano são novos e incitam esperança e medo. Esses são os sentimentos que o desconhecido desperta nas almas humanas, mas necessários para a evolução da humanidade. “Aqui só há dois caminhos, disse Marta, resoluta e impaciente, ou trabalhar como fizemos até agora, sem dar mais voltas à cabeça do que as necessárias para o bom acabamento da obra, ou suspender tudo,” (AC, p. 168). A decisão do pai e da filha corresponde à decisão da humanidade que sempre escolheu seguir em frente.

## 2.2 A NARRATIVA E A VIDA: UM PERCURSO METAFÓRICO

No capítulo sobre a viagem metafórica, do livro **A extensão interior do espaço exterior: a metáfora como mito e religião**, Campbell (1991) apresenta o mito navajo do Caminho do Pólen<sup>1</sup>. Há um rito em que, por meio da pintura de areia, em uma extensão considerável, é formado um Paraíso Terrestre, onde todas as formas devem ser sentidas, ou seja, experimentadas. O iniciado entra fisicamente na pintura para viver uma aventura arquetípica, que lhe conduz ao conhecimento de sua vida.

A aventura metaforizada pelo rito é a própria vida exposta e percebida. Tal descrição ritualística permite pensar a literatura como essa pintura e o iniciado como o leitor que entra nesse mundo mítico, formado pelo imaginário, para reconhecer a si mesmo.

Esse processo é concretizado em **A Caverna**, pois as personagens, em destaque Cipriano e Marçal, vivenciam uma viagem incursionária à caverna platônica que lhes

---

<sup>1</sup> O caminho do Pólen é um mito navajo que simboliza a fonte da vida. O caminho do pólen é o caminho ao centro – a vida em toda sua essência e beleza. Os navajos costumam invocar a prece durante o percurso: “Beleza na minha frente, beleza atrás de mim, beleza a minha direita, beleza a minha esquerda, beleza acima de minha cabeça, beleza debaixo de meus pés: eu estou no caminho do polén.”

A pintura que representa o caminho do pólen é usada numa cerimônia de bênção, para curar ou para transmitir a coragem e a força espiritual necessárias para suportar alguma provação, ou para o desempenho de alguma tarefa difícil.

possibilita o conhecimento sobre si e o outro. Assim como o leitor realiza uma viagem pelo romance, possibilitando a busca pelo conhecimento da obra e, quem sabe, de si.

Quando Propp (2006) apresenta a morfologia do conto maravilhoso, ele aponta sua teoria como possibilidade representativa do humano em seu valor mítico e ritualístico. Isso porque, Propp qualificou o conto maravilhoso como “mítico”, em sua gênese. Por isso, aventuramos dizer que o mito está na gênese do próprio literário.

Conforme Eliade (1992):

Hegel afirmava que, na natureza, as coisas se repetem para sempre, e que “nada há de novo debaixo do sol”. Tudo o que demonstramos até aqui confirma a existência de uma idéia semelhante no homem das sociedades arcaicas: para ele, as coisas se repetem de maneira infinita. [...] Mas essa repetição tem um significado [...]: só ela confere a realidade aos acontecimentos; os fatos se repetem porque imitam um arquétipo, o evento exemplar. (p. 80)

No romance **A Caverna**, temos referência a essa condição:

neste fastidioso mundo de repetições, como lhe poderiam ter chamado os sábios órficos, pitagóricos, estóicos e neoplatônicos se não tivessem preferido, com poética inspiração, dar-lhe o mais bonito e sonoro nome de eterno retorno. (AC, p. 295)

A literatura torna-se o exercício do eterno retorno que permite a percepção da vida e reproduz o percurso humano. O homem é um ser que manifesta desejos, dentre os quais o maior é o “o impulso da vontade de viver”. A morte, por sua vez, torna-se seu maior temor, pois está associada ao fim de um percurso.

Segolin (1992), apoiado nas teorias de Paz, explica que as culturas apresentam a imagem do mundo de forma temporal, enquanto que no poema, assim como no mito, essa imagem se define por uma temporalidade cíclica, denunciada pela recorrência de imagens persistentemente repropostas. Para o autor “a ciclicidade da linguagem poética é um esforço por reencontrar e reencarnar a linguagem das origens – linguagem esta que se identifica com a concepção primeira do universo, de raiz essencialmente analógica.” (SEGOLIN, 1992, p. 32). Ainda acrescenta: “A poesia texto ou escritura, em virtude de sua tendência contra-ideológica, é uma tentativa de conciliar o tempo histórico, linear, projetado em direção ao futuro, das ideologias modernas, com o tempo original, cíclico, do poema.” (Ibid., p. 33).

Nesse sentido, a obra literária concilia o moderno ao mundo mágico e analógico, reconhecível no tempo mítico. Há uma inter-relação entre os dois espaços/tempos no poético.

A teoria do “eterno retorno” é também revista por Kundera, questionando Nietzsche, em sua obra **A Insustentável Leveza do Ser** (2003). Esse romance discute a escolha entre a leveza e o peso, por meio da personagem Tomas que escolhe a primeira opção para não permitir qualquer tipo de compromisso, seja nas relações amorosas, seja na política, como forma de evitar a dor.

Kundera (2003) contrapõe os perigos da leveza que pode levar a vida à insignificância e ao esquecimento: “Quanto mais pesado é o fardo, mais próxima da terra está nossa vida, e mais real e verdadeira ela é.” (p. 11). Dessa forma, apresenta uma reflexão, no início de seu romance, sobre o eterno retorno como convite à vida, que se realiza entre alegrias e mazelas.

A respeito, ainda, dessa questão, Mumford (2007) diz que “As pessoas que não se aventuram pelo mar alto pagam o preço de nunca terem sentido o fulgor do perigo e, na melhor das hipóteses, apenas conhecem a metade da vida.” (p. 24).

Por isso, podemos perceber a estrutura da narrativa literária como representação do percurso da vida, uma vez que a narrativa se desdobra em três momentos: equilíbrio / desequilíbrio / equilíbrio.

Propp (2006) denomina de situação inicial o primeiro momento:

O conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial. Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói (por exemplo, um soldado) é apresentado simplesmente pela menção a seu nome ou indicação de sua situação. Embora esta situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante. (p. 26)

Para falar da estrutura narrativa, escolhamos algumas considerações de Propp (2006), lembrando que esse autor se deteve no conto maravilhoso e não no romance. Adotamos os termos *situação inicial* e *dano*, usados pelo teórico, para discutir o percurso da vida relacionado à narrativa. No artigo “Introdução à análise estrutural da narrativa”, Roland Barthes (2008) diz: “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo algum sem narrativa; [...] a narrativa está aí, como a vida.” (p. 19).

No pensamento mítico, a situação inicial da narrativa representa a não-história, o momento da espera, seja do cosmo anterior à explosão - *Big Bang* -, seja do momento uterino. Para nascer, o homem precisa da cisão, isto é, do momento da instabilidade necessário ao

surgimento da vida. O desequilíbrio não deve ser visto como deformador, mas como movimento de libertação. Dessa forma, a vida e a narrativa não existem sem uma ruptura.

Assim, a situação inicial representa a ausência de história, mas a possibilidade de sua existência. Propp não fala de uma situação constante, pois a estabilidade da situação inicial é aparente. Ela é uma grande metáfora do universo e de nossas vidas, que, por um momento breve, existiram no silêncio, mas que estão associados à ruptura. É o momento de gestação da história.

No primeiro capítulo do presente trabalho, observamos a situação inicial proposta pelo romance, quando foram apresentadas as personagens, os espaços e os índices que antecipam as possíveis leituras da obra. Conhecemos a personagem Cipriano Algor como ser inquietante, que prenuncia a quebra do falso equilíbrio.

Seres com história são seres inquietos que visam ao desequilíbrio como forma de autoconhecimento. Aquele que evita a história (que aspira a não-história) tem a vida sem sentido, cômoda. É a autêntica *morte*, o nada a esperar. Dessa forma, a personagem Cipriano Algor é o ser da história.

Conforme a função de número nove, proposta pela teoria proppiana: “É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir.” (PROPP, 2006, p. 36). O teórico prossegue em sua descrição da função dizendo: “Esta é a função que introduz o herói no conto.” (Ibid.).

No romance, Cipriano Algor recebe a notificação de que sua mercadoria fora descartada do mercado. Sua matéria prima – o barro – passa a ser substituída pelo plástico; por extensão, a mão do artífice que produz a obra também passa a ser descartada. Eis o dano. O processo ideológico do mercado de consumo desencadeia uma crise existencial que toma conta de Cipriano.

O sentimento que sobressai após o dano é o desconsolo, conforme podemos observar pela imagem de abandono e esvaziamento que se percebe na figura de Cipriano: “Exposto assim, desarmado, com a cabeça caída para trás, a boca meio aberta, perdido de si mesmo, apresentava a imagem pungente de um abandono sem salvação, como um saco que se estivesse rompido e deixado escoar pelo caminho o que levava dentro.” (AC, p. 41).

O caos instaurado, após o dano, é algo necessário. É importante lembrar que a vida começa com um gesto transgressor; seu movimento é sempre uma reação ao dano, que não representa *o mal*, mas a desordem vital. Portanto, é no gesto transgressor que reside o ato criador.

esteve todo o tempo sentado num tronco debaixo do alpendre, umas vezes olhando em frente com a fixidez de um cego que sabe que não passará a ver se virar a cabeça noutra direcção, outras vezes contemplando as próprias mãos abertas, como se nas linhas delas, nas suas encruzilhadas, procurasse um caminho, o mais curto ou o mais longo, em geral ir por um ou por outro depende da muita ou pouca pressa que se tenha de chegar, sem esquecer, contudo, aqueles casos em que alguém ou alguma coisa nos andam a empurrar pelas costas, sem que saibamos porquê nem para onde. (AC, p. 44)

O momento de solidão e reflexão da personagem Cipriano revela o questionamento sobre o dano e a busca por novos caminhos, consequência de um estado a deriva.

Claude Bremond (2008) denomina *enclave* “o grande impulsionador dos mecanismos de especificação das seqüências.” (p. 117). Joseph Campbell (1997) afirma que compete ao *erro*, resultado de desejos e conflitos reprimidos, o ato inicial de um destino.

No romance, o mundo de Cipriano foi ameaçado, instaurando, dessa forma, uma sensação de *Caos* em sua vida. Para Eliade (2008), essas forças contrárias são equiparadas às forças dos inimigos dos deuses: os demônios e, sobretudo, o Dragão primordial, vencido pelos deuses no início dos tempos. Tudo que é destrutivo revela a potência do *Caos*. Toda ordem, por sua vez, revela a potência do *Cosmo*, ou seja, do divino.

Em vários momentos da narrativa, temos referências ao sol e à lua, ou à sombra que caminha sobre a olaria. A lua é o símbolo da necessidade de renovação, associada às suas diferentes fases. “Ela é, portanto, o signo celeste da necessidade de sacrifício; pois a cada sacrifício de si mesma na morte, a vida lunar (em distinção ao período de uma luação única) é mantida.” (CAMPBELL, 1991, p. 71). O mitólogo acrescenta que “As serpentes soltam a pele, a lua a sua sombra, para renascerem.” (Ibid.). O romance demonstra de forma indiciatória, portanto, a renovação que a família sofrerá, após as dificuldades enfrentadas.

A partir da perda do trabalho, Cipriano sente-se desnecessário, representando o próprio homem como ser da inessencialidade. Percebe-se como alguém que nada faz para a existência do universo; daí a necessidade de criar para se fazer presente, co-participante do universo.

Conforme Cerdeira (2007), a obra saramaguiana, especialmente, **Ensaio sobre a Cegueira**, “parece reestruturar-se na proposta – não nostálgica, mas ainda utópica – de uma nova ordem que dê sentido ao homem, de uma ética que é preciso recriar para não sucumbir.” (p. 363).

Na voz de Marta, temos a percepção do gesto de criação como impulsionador da vida: “devo pôr-me no seu lugar, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, da vida. Repetiu as últimas palavras em voz alta, Da vida,” (AC, p. 35). A personagem, em sequencia, olha ao redor e percebe que a olaria, possível metáfora do literário, apresenta a essência da criação: “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.” (AC, p. 35).

O oleiro, Cipriano Algor, lamenta a morte de sua profissão, pois a insere no âmbito do ato criador. Se a criação deixa de ter sentido, isso se estende ao ente criador. Por analogia, se o homem deixa de ser importante para a sociedade, também a importância do divino passa a ser questionada. A falta do sagrado revela, portanto, a falta do sentimento de humanidade: “dizem eles que as louças de barro deixaram de interessar, que já ninguém as quer, portanto também nós deixamos de ser precisos, somos uma malga rachada em que já não vale a pena perder tempo a deitar gatos,” (AC, p. 45).

A necessidade de religião é exclusiva do homem. Conforme Eliade (2008), “o homem tem o sentimento de sua profunda nulidade, o sentimento de ‘não ser mais do que uma criatura’” (p.16). Portanto, fruto do orgulho humano, o ato criacional corresponde ao sentimento relacionado à valorização de si, autoafirmação. Consciência de que é pequeno diante do universo, mas capaz de associar-se a ele, como co-criador.

Por apresentar essa consciência, Marta se solidariza com o pai e sugere a criação de bonecos de barro como solução do dano e continuidade do processo criativo. Lembremos que Marta carrega o sobrenome Algor e, portanto, compartilha da febre de inquietude do pai, ou seja, da busca incessante por novas alternativas.

Tenho uma opinião diferente, E que opinião é essa, que mirífica idéia te ocorreu, Que fabriquemos outras coisas, Se o Centro vai deixar de comprar-nos umas, é mais do que duvidoso que queira comprar outras, Talvez não, talvez talvez, De que me estás a falar, mulher, De que deveríamos pôr-nos a fabricar bonecos, Bonecos, exclamou Cipriano Algor em tom de escandalizada surpresa, bonecos, nunca ouvi uma ideia mais disparatada, [...] Falas como se tivesses certeza de que o Centro te vai comprar essa bonecagem, Não tenho certeza de nada, salvo que não podemos continuar aqui parados, à espera de que o mundo caia em cima, Sobre mim já caiu, Tudo o que cair sobre si, sobre mim cai, ajude-me, que eu o ajudarei, Depois de tanto tempo a trabalhar em louças, devo ter perdido a mão de modelar, O mesmo direi eu, mas se o nosso cão se perdeu para poder ser achado, como inteligentemente explicou a Isaura Estudiosa, também estas nossas mãos perdidas, a sua e a minha, poderão, quem sabe, voltar a ser achadas pelo barro, É uma aventura que vai acabar mal, Também acabou mal o que não

era aventura. Cipriano Algor olhou a filha em silêncio, depois pegou num bocado de barro e deu-lhe o primeiro jeito de uma figura humana. (AC, p. 69)

Há muitas questões possíveis de serem observadas nesse excerto, primeiramente a voz da Marta que demonstra a consciência da vida como movimento. É ela quem conduz o herói para o enfrentamento do dano e para um novo processo criador. Cipriano, nesse sentido, torna-se o “primeiro homem”, aquele que dá a vida. Uma outra personagem é citada, o cão Achado, que simboliza a relação entre o perder / encontrar, assim como as mãos “perdidas” que se encontram pela ação do trabalho da criação.

Pai e filha deixam de criar vasos para criar homens, porque sentem a necessidade de saber quem são. As estatuetas representam a mimese, recriação do homem e base do fenômeno literário. Nesse sentido, todo artista, consciente ou inconscientemente, reproduz o gesto inaugural da criação. O mito cosmogônico é enfatizado pela indagação de Cipriano: “Por onde começamos?”. E a resposta mítica de Marta: “Por onde sempre há que começar, pelo princípio,” (AC, p.69).

Podemos destacar, no romance, as frases de efeito que passam a ser questionadas.

Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que tem assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas, dizemos aos abúlicos, Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romances e, se uma outra frase de efeito é permitida, nos romances da vida. (AC, p. 71)

Registram-se nesse excerto três questões de destaque no romance: primeiro, a necessidade de autoconhecimento - processo de busca que as personagens iniciam após momentos conflituosos da narrativa, visto que conhecer a si próprio nunca é um processo tranquilo. Segundo, a ideia de que “querer é poder” – evidenciada pelo poder do Centro, no qual apenas aquele que detém o poder pode ter o direito de desejar e conquistar o desejado. Finalmente, na terceira, a afirmação “começar pelo princípio”, que indica a analogia entre a

vida e um novelo repleto de nós: ambos necessitados de serem desatados constantemente, tal como o movimento da própria vida.

### 2.2.1 A viagem ritualística das personagens

Retomemos as considerações sobre o ritual do caminho do pólen, apresentado por Campbell (1991). Durante esse processo ritualístico, temos dois caminhos representados por duas cores, associadas às forças feminina e masculina, ou ainda, às forças lunar e solar. Essas cores são unificadas ao atingirem a entrada do santuário, quando a cor passa a ser a do pólen, que forma um caminho e atinge a árvore do Mundo, onde três novos caminhos são confrontados: da direita, da esquerda e do meio.

Essa viagem metafórica se presentifica no romance **A Caverna**, uma vez que temos o confronto entre o masculino e o feminino: os casais Marçal e Marta; Cipriano e Isaura; e, especialmente, pai e filha, assim como referências, durante a narrativa, ao sol e à lua.

O número três, referente aos três caminhos, torna-se simbólico no romance: sempre entre binômios que se abrem para uma tríade: vida, morte e renascimento; homem, mulher e criança; juventude, velhice e nascimento; olaria, Centro e o terceiro espaço: do devir; presente, passado e futuro. Esse número contém em si o um e o dois. O número um representa o estado antes da criação da diversidade de formas e simboliza a unidade a que todas as coisas vivas hão de retornar. Ele representa o divino e, simultaneamente, o indivíduo. Cipriano Algor associa-se a esse número quando é apresentado como personagem-criador e, especialmente, como *indivíduo* com traços que se diferenciam dos demais.

O número dois revela as dualidades opostas e os pares que se completam: vida e morte, luz e sombra, feminino e masculino, céu e terra. Esse número pode ser discórdia e conflito, ou ainda, equilíbrio e casamento. No romance, temos essas dualidades conflitantes e harmonizantes nas relações entre as personagens Cipriano e Marta; Cipriano e Marçal; Marta e Marçal.

Na fala de Marçal, encontra-se a amargura de não partilhar de forma intensa na relação pai e filha: “Até parece que não existo para vocês, comentou com amargura.” (AC, p. 105). Marçal esteve, desde sua entrada na família Algor, em um espaço entre. Sua posição real na família é algo a ser conquistada.

Ao tentar fazer parte da família, quando ainda iniciava o namoro com Marta, Marçal tenta trabalhar no forno da olaria, forma de impressionar o sogro e entrar para o clã.

Inexperiente, inábil, Marçal tinha querido dar uma ajuda na alimentação do forno, fazer boa figura perante a rapariga que há poucas semanas namorava, talvez mais ainda perante o pai dela, mostrar-lhe que era homem feito, quando na verdade mal acabara de sair da adolescência, (AC, p. 107)

A insistência de Marçal em questionar sua aceitação como parte da família e, mais especificamente, como alguém participante da relação entre pai e filha, expressa, na verdade, o seu desejo de ser aceito pelo pai, ou ainda, de ser *adotado* como membro da família.

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

O forno é a marca dos Algores, negada aos Gachos. Reparemos na imagem construída da língua de fogo que morde a mão, parte do corpo que dá forma à criação, negada a Marçal.

Apesar da tentativa de tornar-se um Algor, mesmo após o casamento, Marçal ocupa um terceiro lugar na família: “Marta curou muitas vezes a mão de Marçal, muitas vezes a consolou e refrescou com o seu sopro, e tanto perseverou a vontade de ambos que passados anos puderam casar-se, porém não se uniram as famílias.” (AC, p. 108).

No momento em que Cipriano relata ao genro o ultimato do Centro para que retire as louças rapidamente, Marçal coloca a mão sobre a do sogro num gesto de afeto e solidariedade.

teria sido, e decerto não menos viril, parar Cipriano Algor a furgoneta para abraçar ali mesmo o genro e agradecer-lhe o gesto com as únicas palavras merecidas, Obrigado por teres posto a tua mão sobre a minha, isto era o que deveria ter dito, e não estar a aproveitar-se agora da seriedade do momento para se queixar do ultimato que lhe foi imposto pelo chefe do departamento de compras, (AC, p. 108)

Em momentos como esse, Marçal aproxima-se mais dos Algores, fazendo com que a família também perceba a importância da relação entre eles, ou seja, a importância da união familiar.

A mudança da personagem Marçal Gacho, assim como sua aproximação com os Algores, faz-se em um processo que é mais perceptível em alguns momentos narrativos, tais como quando sogro e genro discutem a expansão territorial que acabaria por chegar ao espaço que atravessavam: a Cintura Verde. Um silêncio significativo se fez após Marçal admitir a chegada do Centro naquele espaço. O narrador aponta uma explicação para esse silêncio:

ao admitir a possibilidade de o Centro fazer desaparecer num dia futuro, por imparável absorção territorial, os campos que a furgoneta agora vai atravessando, o guarda interno Marçal Gacho estaria a sublinhar, por sua própria conta, e a aplaudir no seu foro íntimo, a potência expansiva, tanto no espaço como no tempo, da empresa que lhe paga os modestos serviços. (AC, p.110)

Essa possibilidade bem explicaria a posição de Marçal descrita até o momento do romance, pois sempre foi a favor da expansão do Centro. No entanto, o narrador oferece a possibilidade de outra explicação para o referido silêncio, evidenciando que o guarda passa por um processo de mudança:

A interpretação seria válida e arrumaria definitivamente a questão se não se tivesse dado aquela quase imperceptível pausa, se aquele instante de aparente suspensão do pensar não correspondesse, permita-se a ousadia da proposta, ao aparecimento de alguém simplesmente capaz de pensar de outra maneira. Se foi assim, é fácil de compreender que Marçal Gacho não tenha podido avançar logo pelo caminho que se abriu à sua frente, uma vez que esse caminho estava destinado a uma pessoa que não era ele. (AC, p. 110)

Marçal começa a refletir sobre o domínio territorial do Centro, ou seja, inicia um processo de conscientização. Cipriano Algor terá papel fundamental no amadurecimento do genro, consciente desse pequeno estado de mudança entre aquele que seria Marçal e nesse que ressurgiu.

Quanto ao oleiro, esse leva vividos anos mais do que suficientes para saber que a melhor maneira de fazer morrer uma rosa é abri-la à força quando ainda não passa de uma pequena promessa em botão. Guardou por conseguinte na memória as palavras do genro e fez de conta que não se tinha apercebido do verdadeiro alcance delas. (AC, p. 110)

Esses pequenos avanços vão conduzindo Marçal para a consciência, mas de forma gradual, em movimentos de avanço e retrocesso. Mais uma vez, Marçal sente-se excluído da família, ao ser atacado por Achado: “Marta disse, Não lhe batas, Marçal protestou, Ele mordeu-me, É porque não te conhece, A mim não me conhecem nem os cães,” (AC, p. 111). O desabafo de Marçal demonstra a distância entre os Algores e ele.

Apesar do arrependimento em ter dito essas palavras, Marçal conduz a família a refletir sobre sua condição. Cipriano e Marta passam a preocupar-se com a inserção de Marçal nas relações familiares mais profundas, espaço que é naturalmente de pai e filha. Os dois murmuram um para o outro, demonstrando essa intimidade intransponível. A cumplicidade que existe entre ambos e que deixa Marçal de fora, sendo sempre a terceira pessoa do discurso, incomoda o guarda. “Cipriano Algor murmurou, Há que ter cuidado com o Marçal, o que ele disse há bocado foi como uma facada, e Marta respondeu, também murmurando, Foi uma facada, doeu muito.” (AC, p. 113). Marta, em conversa com o marido sobre o desabafo, relata que as pessoas devem falar sobre suas mágoas para que a vida não caia na vaguidade.

A queixa de Marçal é um clamor para ser reconhecido pela família, mensagem recebida e compreendida por sua esposa: “Quando disseste que a ti nem os cães te conhecem, o que estavas era a dizer à tua mulher que ela, não só não te conhece, como nada tem feito para te conhecer, enfim, digamos quase nada,” (AC, p. 115).

Enfim, Marçal declara-se criança, demonstrando sua consciência de que pouco sabe ainda sobre a vida, mas que está no processo de amadurecimento:

De nós dois, a pessoa adulta és tu, eu ainda não passo de uma criança, (...) Não serei sempre assim, Não serás assim sempre, por isso, enquanto é tempo, terei de fazer tudo quanto estiver ao meu alcance para te compreender como és, e provavelmente chegar à conclusão de que, em ti, ser criança é, afinal de contas, uma forma diferente de ser adulto, Por este andar deixarei de ser quem sou, Cipriano Algor dir-te-ia que essa é uma daquelas coisas que nos acontecem muitas vezes na vida, Creio que começo a entender-me com o teu pai, (AC, p. 116)

Há tempo para todas as fases na vida. Lembremos da amoreira que apresenta três frutos – branco, vermelho e preto. Marçal está no processo de redescoberta, metamorfose, deixando de ser quem é para dar lugar a um novo ser, em uma fase da vida mais madura. Cipriano Algor, por já ter passado por esses momentos, torna-se um modelo.

Marçal assume maior destaque na família quando Marta descobre que está grávida; a criança une o pai “Gacho” aos “Algores” definitivamente:

Disse o guarda interno Marçal Gacho, meio sério, meio jocoso, Prevejo que a partir de agora desaparecerei na paisagem, espero que não se esqueçam de que existo, ao menos, Nunca exististe tanto, respondeu Marta, e Cipriano Algor deixou por um momento de pensar nos mil e duzentos bonecos para perguntar a si mesmo que queria ela dizer. (AC, p. 134)

Marta e Marçal escondem por um determinado tempo a notícia do pai, o que aproxima o casal, pois passam o oleiro para a terceira pessoa do discurso, ou seja, para um segundo plano.

Situação semelhante ocorre quando Cipriano esconde da filha a decisão do Centro sobre a compra dos bonecos. Marta torna-se a personagem excluída do discurso, revelando, também entre pai e filha, uma relação tensa.

Após a declaração de Cipriano Algor de aceitar mudar-se para o Centro com a filha e o genro, Marta lhe diz “Será melhor assim, se isso é o que realmente deseja,” (AC, p. 169). Tais palavras foram solidárias para demonstrar que o pai ainda tinha direito de escolha e foram retribuídas com um “Obrigado”:

Marçal não perguntou Obrigado porquê, aprendera há muito tempo que o território onde se moviam aquele pai e aquela filha, mais do que apenas familiarmente particular, era de algum modo sagrado e inacessível. Não o afectava um sentimento de ciúme, só a melancolia de quem se sabe definitivamente excluído, porém não deste território, que nunca poderia pertencer-lhe, mas de um outro em que, se eles lá estivessem ou se alguma vez pudesse lá estar com eles, encontraria e reconheceria, enfim, o seu próprio pai e sua própria mãe. (AC, p.170)

O território sagrado que realmente exclui Marçal é o da relação amorosa entre pais e filhos. Ele, por sua vez, nunca sentira o afeto dos seus pais, por esse motivo é explicada sua insistência em fazer parte da família Algor, que vive, ou busca viver, o sagrado da família. Marçal, porque se vê fora desse espaço, é desejante dele.

Marçal pouco visita seus pais e sempre se indispõe com eles nessas poucas visitas. Seus pais, assim como ele, desejam viver no Centro, e esperam a promoção do filho para serem levados para lá. Todavia, o escolhido foi Cipriano Algor, causa de discórdia entre as famílias:

até que ponto a alma humana é um poço infectado de contradições, está contente por não ter de morar na mesma casa com aqueles que lhe deram o ser. [...] É bem certo, porém, que, de uma maneira ou outra, por uma espécie de infalível tropismo, a natureza profunda de filho impele os filhos a procurar pais de substituição sempre que, por bons ou maus motivos, por

justas ou injustas razões, não possam, não queiram ou não saibam reconhecer-se nos próprios. (AC, p. 170)

Marçal não sente a paternidade e a maternidade de seus pais, demonstrando que nem todo progenitor é “pai”, nem toda progenitora é “mãe”. Afinal, o sagrado precisa ser instituído e sustentado. O guarda descreve à esposa como foi gerado, demonstrando a criação irresponsável e dessacralizada.

Sim, são meus pais, naquela noite foram para a cama e deu-lhes a vontade, disso nasci, quando era pequeno recordei ter-lhes ouvido comentar, como quem se diverte a contar uma boa anedota, que ele, nessa ocasião, estava embriagado, Com vinho ou sem vinho, é disso que nascemos todos, (AC, p. 118)

Não é qualquer um que pode ser denominado *pai*. Do ventre da mãe todos somos gerados, mas o pai precisa reconhecer-se como tal, assumir a paternidade para sê-lo, no sentido de adoção, ou seja, de aceitação dessa condição de forma plena. Por isso, nas sociedades primitivas havia o gesto de segurar o filho no alto e mostrá-lo à sociedade. Gesto esse que demonstra a paternidade. Marçal percebe que seu progenitor não é na verdade seu *pai*: “é como se aquele que realmente deveria ter sido meu pai não tivesse podido sê-lo, como se o seu lugar tivesse sido ocupado por outro, este a quem hoje ouvi dizer que oxalá venham a castigar-me os meus filhos,” (AC, p. 119).

Recuperando a fala de Marta, “Com vinho ou sem vinho, é disso que nascemos todos,”, o romance nos abre à possibilidade de pensarmos na criação da vida como um gesto banal, enfatizando o termo “é disso”, que desqualifica o gesto. No entanto, o capítulo termina com o ato sexual entre o casal, em seu tom sagrado: “O momento das carícias voltou a entrar no quarto, pediu desculpa por se ter demorado tanto lá fora, Não encontrava o caminho, justificou-se, e, de repente, como aos momentos algumas vezes acontece, tornou-se eterno.” (AC, p. 119).

O sujeito dessa frase é o momento, que entra no quarto, desculpa-se pela demora, justifica-se não encontrar o caminho e, finalmente, torna-se eterno. A poeticidade que a frase ganha na personificação do momento faz com que esse elemento tão efêmero torne-se eterno e, por isso, sagrado.

Assim ocorre com a criação do homem, que pode surgir de um gesto sexual leviano ou de forma sagrada. “Um quarto de hora depois, ainda enlaçados os corpos, Marta murmurou, Marçal, Que é, perguntou ele, sonolento, Tenho dois dias de atraso.” (AC, p. 119).

Percebemos que a concepção do filho de Marçal ocorre de forma diferente da sua, que foi profana, pois seu pai estava embriagado. A gravidez de Marta é resultado de um gesto de amor, sacralizada, evidenciando, dessa forma, a presença do homem no universo como banal ou sagrada.

O pai de Marçal não o tomou como filho, diferente do que ocorrerá com a paternidade do guarda. Ao abordar imagens míticas, o romance abre para o questionamento da criação divina: terá sido o homem adotado pelo pai divino ou posto no mundo e abandonado?

Voltando ao momento sagrado do gesto amoroso:

No resguardado silêncio do quarto, entre os lençóis desfeitos pela amorosa agitação de ainda há pouco, o homem ouviu a sua mulher comunicar-lhe que tem a menstruação atrasada dois dias, e a notícia apareceu-lhe como algo inaudito e definitivamente assombroso, espécie de segundo *fiat lux* numa época em que o latim deixou de ser usado e praticado, um *surge et ambula* vernáculo que não tem ideia de para onde vai e por isso mesmo assusta. (AC, p. 121)

Não temos mais Marçal e Marta, mas o homem e a mulher, como era no princípio – Adão e Eva. A revelação do surgimento da vida é caracterizada como inaudita, ou seja, como algo que nunca se havia dito ou ouvido, de que não há exemplo anterior, e que a narrativa acrescenta como um novo *fiat lux*, numa época em que não se fala e não se entende o latim, representando a linguagem sagrada que deixou de ser praticada.

A expressão “*surge et ambula*” (Levanta-te e anda) retoma as palavras que Cristo usou ao curar o paralisado. Aqui, elas também recebem o sentido de renovação e busca por novos tempos, tal como no soneto de Antero de Quental (1997):

A UM POETA’ *Surge et ambula!*

Tu que dormes, espírito sereno,  
Posto à sombra dos cedros seculares,  
Como um levita à sombra dos altares,  
Longe da luta e do fragor terreno,

Acorda! é tempo! O sol, já alto e pleno,  
Afugentou as larvas tumulares...  
Para surgir do seio desses mares,  
Um mundo novo espera só um aceno...  
Escuta! é a grande voz das multidões!  
São teus irmãos, que se erguem! são canções...  
Mas de guerra... e são vozes de rebate!

Ergue-te, pois, soldado do Futuro,

E dos raios de luz do sonho puro,  
 Sonhador, faze espada de combate!

Lembremos que Marçal está sonolento, após o ato sexual, e é despertado pela notícia da possível gravidez de Marta, assim como na primeira estrofe do poema de Quental. Marçal dorme sereno, numa semelhança possível à cena do poema. No entanto, a partir da segunda estrofe, há o clamor pelo “Acorda!, Escuta!, Ergue-te!”.

A exclamativa “Acorda! é tempo!” corresponde ao tempo de despertar para uma nova história, para uma nova vida, que não se limita, no romance, ao nascimento de uma criança, mas representa, a partir dela, o nascimento de um novo momento que surge.

Reparemos no desejo utópico de renovação no último verso da segunda estrofe do poema de Quental: “um mundo novo espera só um aceno...” e nos termos “Soldado do Futuro” e “Sonhador” na última estrofe do soneto, revelando a necessidade desse novo homem que se faz soldado e sonhador. Ao retornar ao título do poema de Quental, percebemos o clamor ou o convite ao poeta para que, como um sonhador, faça da luz ou do sonho, isto é, do imaginário, sua espada de combate.

No romance, a gravidez, ou mais exatamente, sua possibilidade, também demonstra um convite a Marçal para o despertar de uma nova condição de vida. Do mesmo modo, podemos arriscar dizer que o leitor também é convidado, pelo romance, a despertar seu olhar para esse espaço que se faz novo a cada leitura – o literário.

Na manhã seguinte a revelação da possível gravidez de Marta, temos a afirmativa sobre Marçal: “Foi o que menos dormiu, mas foi o primeiro a acordar. A luz do amanhecer coava-se pelas frinchas das portadas interiores. Vais ter um filho, disse consigo mesmo, e repetiu, um filho, um filho, um filho.” (AC, p. 123).

Semelhante ao texto de Quental, a personagem passa do estado de adormecimento para o de despertar. Marçal não mais dormiu. Acordou para uma nova realidade. A luz entra no espaço do quarto, mas também no espaço interior da personagem.

Ao deixarem a olaria para viver no Centro, Marçal começa a perceber que a tão desejada promoção para guarda residente havia deixado de ser o seu maior desejo. Ele tem a consciência de que a vida na olaria não é mais sustentável, mas a do Centro também deixa de ser.

Sim, à casa de campo, como ele lhe chamou ironicamente, Existirá outra solução, perguntou Marta, desistes de ser guarda e vens trabalhar na olaria

conosco, a fazer louça que ninguém quer, ou bonecos que ninguém vai querer por muito tempo, Tal como estão as coisas, para mim também só existe uma solução, a de ser guarda residente do Centro, Tens o que queria ter, Quando pensava que era isso o que queria, E agora, Nos últimos tempos aprendi com o teu pai algo do que me faltava conhecer, talvez não te tenhas apercebido, mas é meu dever avisar-te de que o homem com quem estás casada é muito mais velho do que parece, Não me dás nenhuma novidade, tive o privilégio de assistir o envelhecimento, disse Marta, sorrindo. (AC, p. 267-68)

Marçal declara-se *homem* após ter se declarado anteriormente *criança*. O amadurecimento de Marçal torna-se perceptível não somente para sua esposa, mas também aos leitores.

As certezas de Marçal são perdidas, processo importante para a busca do novo. Ele deixa de acreditar no poder do Centro como melhor escolha de vida e volta-se, agora de forma mais efetiva, para o lado sagrado da vida, representado pelo amor e união familiar.

(...) o amor une, mas não a todos, (...) E como irás tu ter certeza de que os nossos motivos vão inclinar-se para o lado da união, perguntou Cipriano Algor, Só há uma razão para que eu esteja feliz por não ser seu filho, respondeu Marçal, Deixa-me adivinhar, Não é difícil, Porque se o fosses não estarias casado com Marta, Exactamente, adivinhou. Riram-se ambos. (AC, p. 270)

Devido ao processo de amadurecimento, que ocorre não só em Marçal, mas em toda a família, finalmente, o guarda é adotado pelos Alcores. Esse momento é marcado na fala de Marçal que chama de pai ao sogro, agora com maior ênfase: “Até daqui a dez dias, Cuide-me da Marta, pai,” (AC, p. 237).

A família chega a um ponto de comunhão em que os pensamentos se encontram: “De facto, compreende-se que não valha a pena falar, perder tempo e gastar saliva a articular discursos, frases, palavras e sílabas quando aquilo que um está a pensar também já está a ser pensado pelos outros.” (AC, p. 275).

### 2. 3 A CAVERNA COMO REVELAÇÃO DO CONHECIMENTO INTELECTUAL E POÉTICO

Durante todo o romance, podemos perceber índices da caverna platônica pela recorrência de vocábulos representativos dela, como o muro, a sombra, os vasos, a abertura,

entre outros. Todavia, temos dois momentos de entrada na caverna realizados pela personagem Cipriano Algor, sendo o primeiro dentro do espaço da olaria, por meio de um sonho.

Nesse sonho, havia o forno da olaria como representação da própria caverna e o banco das meditações voltado para a parede de fundo. A presença do banco das meditações é reveladora da importância da reflexão para aquele que deseja questionar as sombras e sair da caverna. Dessa forma, percebemos como a caverna saramaguiana, assim como a platônica, metaforiza o percurso intelectual (ou filosófico).

Cipriano senta-se no banco de pedra e percebe a parede próxima o suficiente para, sem nenhum esforço, apalpá-la com suas mãos. Nesse momento, a personagem ouve a voz de Marçal dizendo que não adiantava mais acender o forno e vê, então, a sua sombra.

O sonho revela um dos questionamentos da obra sobre a presença do mito na contemporaneidade, pois a voz do genro demonstra que o tempo da olaria e, conseqüentemente, do mito tinham passado, não havia porque reacendê-los. Entretanto, a presença da sombra de Marçal possibilita pensarmos que também o Centro – representado pela figura de Marçal – é uma ilusão.

Cipriano tenta dirigir suas palavras ao genro, produzindo índices indiscutíveis de que estamos no campo do inconsciente: “mas não conseguiu virar a cabeça, 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.” (AC, p. 195).

As palavras de Marçal ecoam pelas paredes, do mundo interior do oleiro: “Cipriano Algor queria conhecer as misteriosas razões por que não valia a pena acender o forno, se efectivamente fora isso o que a voz do genro dissera, agora até lhe parecia que as palavras tinham sido outras, e ainda mais enigmáticas,” (AC, p. 195).

A confusão sobre as palavras expressas por Cipriano demonstra o sentido enigmático dos sonhos, da linguagem do mito e também do literário. Cipriano deseja conhecer as razões, ou seja, o sentido dessas palavras misteriosas. A busca por desvendá-las é a busca para o desvendamento de sua vida.

Ainda no sonho, Cipriano pensa que seria melhor levantar-se e perguntar ao genro o sentido das palavras enigmáticas, mas percebe que está atado ao banco, “atado sem cordas nem cadeias, mas atado.” (AC, p. 195-96). O oleiro estava atado por uma força invisível, que o mantinha na posição passiva. “Foi neste momento que a sombra de Marçal voltou a projectar-se na parede,” (AC, p.196). A voz do genro anuncia sua promoção e a mudança para o Centro.

Outra sombra parte do sonho de Cipriano: do chefe de departamento, representante do Centro.

Senhor Cipriano Algor, vim só para informá-lo de que a nossa encomenda de bonecos de barro acaba de ser cancelada, disse o chefe do departamento de compras, não sei nem quero saber por que se meteu aí, se foi para se dar ares de herói romântico à espera de que uma parede lhe revele os segredos da vida, a mim parece-me simplesmente ridículo, mas se a sua intenção vai mais longe, se a sua intenção é imolar-se pelo fogo, por exemplo, saiba desde já que o Centro se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção, é que não faltaria mais, virem culpar-nos a nós dos suicídios cometidos por pessoas incompetentes e levados à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado. (AC, p. 196-97)

A voz demonstra as regras do mercado como cruéis e desumanas e o descaso com o humano. O Centro não reconhece a voz mítica, nem a importância e a necessidade de busca pelos segredos da vida humana, caracterizando, assim, o mítico como ‘ridículo’.

O segundo momento de entrada na caverna, realizado pelo oleiro, ocorre no espaço do Centro, após ter sido descoberta a caverna platônica durante uma escavação.

Lembremos que o mais importante não é discutir a presença do mito ou da caverna platônica na obra - até porque suas presenças são evidentes, - mas suas possíveis (re)significações.

O excerto que descreve a estada de Cipriano Algor na caverna instiga o pensamento de que o oleiro faz uma incursão ao seu interior: “Tão espesso, tão denso era o silêncio que Cipriano Algor podia ouvir o bater do seu próprio coração.” (AC, p. 330), ou ainda: “A luz indirecta dos focos ainda permitia ver uns três ou quatro metros de chão, o resto era negro como o interior de um corpo.” (AC, p. 331). Dessa forma, podemos conceber a caverna saramaguiana como um processo de busca interior que pode resultar no despertar da consciência. A caverna saramaguiana pode ser vista, ainda, como metáfora do literário, uma vez que o texto proporciona uma viagem interior, pois o leitor, no ato da leitura, não mergulha no espaço da obra, mas em si mesmo.

Conforme Eliade (2008), simbologia análoga à subida aos céus, temos “a viagem ao Centro do Mundo; atingindo o terraço superior, o peregrino realiza uma rotura de nível; penetra numa ‘região pura’, que transcende o mundo profano.” (p. 41). Nesse sentido, quando Cipriano entra na caverna, penetra nessa região *pura*, reveladora, que transcende o mundo cotidiano, possibilitando um novo olhar sobre os espaços antes vivido: o Centro e a olaria.

A literatura também oferece ao leitor uma ruptura que transcende a linguagem cotidiana, propondo outra linguagem, plurissignificante, heterogênea, e mesmo sagrada, por revelar outro(s) significado(s) e possibilitar um novo olhar sobre a dita realidade.

Campbell (1991) recorre às viagens para o Céu de *personas* bíblicas como Cristo, Elias, Nossa Senhora ou, no campo da literatura, realizadas por Dante, para refleti-las como viagens metafóricas: “esses corpos não foram para o espaço exterior, mas para o espaço interior.” (p. 22). São viagens que possibilitam um retorno do espírito ao conhecimento pleno sobre o mistério da vida.

Por isso, podemos pensar na entrada de Cipriano Algor na caverna como simbólica e realizável no imaginário. Esclarecemos que não tencionamos dizer que a caverna platônica não exista na narrativa. Pelo contrário, José Saramago concretiza em suas obras viagens interiores, seja na busca pelo outro como ocorre em **O Conto da Ilha Desconhecida**, no deslocamento da Península em **A Jangada de Pedra**, ou, neste romance, com a caverna platônica.

O romance concretiza em imagem o que está ou é possível ocorrer no interior do ser humano, por isso, a aproximação entre a literatura, o sonho e o mito. Todas essas expressões de linguagem concretizam em imagens viagens interiores.

Campbell (1991) recorre a uma frase de Novalis<sup>1</sup> para afirmar que “o lugar da alma é ali, onde os mundos exterior e interior se encontram” (p. 22). E acrescenta: “Essa é a terra encantada do mito.” (Ibid., p. 22).

Retornando, mais uma vez, a aventura mitológica do caminho do pólen, destacamos que há dois momentos na viagem ritualística: a travessia de um espaço sagrado e a saída para o mundo.

Não há pegadas nessa parte do caminho. Supõe-se tratar-se de uma passagem limiar da mente, ao deixar as preocupações, identificações e expectativas seculares para ingressar num jogo de faz-de-conta, assumindo um papel intencionalmente metafórico, mitológico, de personificações hierofânicas. (CAMPBELL, 1991, p. 104)

A descida para a entrada da caverna, assim como a saída são constituídas por patamares que demonstram etapas do percurso para o “conhecimento”. A escada, simbolicamente, representa o anseio de elevarmos nossa condição de ignorância para a de sabedoria. No romance, temos um maior destaque na entrada da caverna do que em sua saída,

---

<sup>1</sup> NOVALIS apud CAMPBELL, 1991, p. 22

diferente do que ocorre na alegoria platônica. A personagem do romance primeiramente faz uma passagem em declive, quando percebe a ignorância em que vivia para, posteriormente, fazer a viagem que o leva à ascensão.

Lebrun (2006), em subcapítulo intitulado “Sombra e luz em Platão”, discute que ao lermos a alegoria da caverna platônica somos inclinados a nos comparar ao homem que sai da caverna, enfatizando apenas a sua saída, mas sem dedicarmos grandes importâncias a sua estada na caverna. O autor destaca que a alegoria descreve uma educação (*paidéia*) e o sentido dela só reside na tentativa de colocarmo-nos no lugar daquele que se encontra aprisionado. O maior aprendizado do homem que sai da caverna não é a luz, mas a percepção de que vivia nas sombras.

Quando Cipriano chega onde está o genro, este o questiona sobre sua presença: “Que faz aqui, repetiu, Vim ver, disse Cipriano Algor,” (AC, p. 330). Lembremos que o oleiro carrega dentro de si a inquietude e, por isso, a necessidade de ver e conhecer. Esse desejo o levou até a caverna.

Lebrun (2006), ao analisar a visão como apreensão do conhecimento, torna-a equivalente à intuição, definindo esta como o conceito de uma mente pura e atenta. Nessa perspectiva, enfatiza que para conhecer basta olhar. Entretanto, ele destaca, ao analisar a alegoria platônica, que a visão não garante o conhecimento. Apoiado em Platão, retoma a noção de que a visão é o único sentido que necessita de um terceiro elemento para exercer sua função: a luz. O autor ainda acrescenta que para Descarte a luz está na sabedoria humana, enquanto para Platão, ela vem de uma força exterior: da ideia do Bem. Todavia, esclarece: “Não é então qualquer hora que o espírito é capaz de concentrar-se sobre seu objeto; é preciso ainda que ele tenha se deslocado de modo a estar voltado para a fonte luminosa.” (Ibid., p. 401).

A ideia de uma fonte luminosa leva à indagação sobre o literário como possível objeto desvelador da luz do conhecimento e o leitor como personalidade capaz de deslocar-se e voltar-se em direção a essa luz.

Em prosseguimento ao diálogo, temos: “Cipriano Algor virou os olhos para a cavidade e perguntou, Viste o que há ali dentro, Vi, respondeu Marçal, que é, Avalie por si mesmo, tem aqui uma lanterna, se quiser, Vens comigo, Não, eu também fui sozinho,” (AC, p. 330-31).

Esse excerto é fundamental para a consciência da vida como percurso individual. Também como o percurso do leitor que se faz solitário. Apesar da importância do outro para se atingir o conhecimento, o caminho é individual. “Há algum carreiro traçado, alguma

passagem, Não, o que tem é de seguir sempre pela esquerda e não perder o contacto com a parede, lá ao fundo encontrará o que veio procurar.” (AC, p.331). Esse novo espaço não tem um caminho traçado, mas é construído, conforme se caminha.

De acordo com o relato de um colega de Marçal: “são quatro horas a lutar com um desejo louco de fugir, de escapar, de desaparecer dali, Homem prevenido vale por dois, assim já fico a saber o que me espera, Não sabes, só imaginas, e mal, corrigiu o colega.” (AC, p. 327). Por isso, podemos dizer que a caverna, no romance, é uma batalha interior que as personagens experimentam, metaforizando a experiência do leitor em relação à obra.

Segundo Campbell (1991),

(...) quando o olho interior desperta e surge do espaço interior uma revelação para corresponder às impressões trazidas do espaço exterior pelos sentidos até a mente, a significação da conjunção se perde, a menos que a imagem exterior se abra para receber e incorporar a ideia elementar: é esse todo o sentido da transformação da natureza em arte. (p, 26)

A exposição de Campbell (1991) corresponde à mente abrindo-se para a metáfora. A partir dessas considerações, cabe-nos dizer que o romance demonstra, por meio da alegoria, a concretização da metáfora de inserção que o texto literário permite ao leitor.

[...] diante dos olhos surgiu-lhe, num instante, o que parecia um banco de pedra, e logo, no instante seguinte, alinhados, uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram. Um violento tremor sacudiu os membros de Cipriano Algor, a sua coragem fraquejou como uma corda a que se estivessem rompendo os últimos fios, mas dentro de si ouviu um grito que o chamava à ordem. (AC, p. 331-32)

Vultos aparecem e desaparecem, dando a personagem e ao leitor a impressão ambígua da presença e da ausência, do real e do imaginário, até que um grito, oriundo do texto, traz personagem e, por que não dizer, leitor a consciência.

A luz trêmula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. A parede lisa do fundo da gruta estava a dez palmos das órbitas encovadas, onde os globos oculares teriam sido reduzidos a um grão de poeira. (AC, p. 332)

A imagem desses homens na caverna é a imagem de Cipriano no banco das meditações, porém diferente do oleiro, na medida em que são apenas seis corpos sem vontade e ação. O espigão de ferro é, simbolicamente, a ideologia que aprisiona o homem de forma cativa e desejada pelo sistema, como melhor veremos no próximo capítulo da dissertação. Os espigões entram pelo crânio, como forças que agem, diretamente, na mente humana.

Cipriano começa, então, a questionar quem seriam aquelas pessoas:

este é homem, esta é mulher, outro homem, outra mulher, e outro homem ainda, e outra mulher, três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas. Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele, e outra vez escutou a voz de Marçal, porém estas palavras agora são diferentes, chamam e tornam a chamar, inquietas, lá de longe, Pai, está a ouvir-me, responda-me. A voz retumba no interior da gruta, os ecos vão de parede a parede, multiplicam-se, se Marçal não se cala por um minuto não será possível ouvirmos a voz de Cipriano Algor a dizer, distante, como se ela própria já fosse também um eco, Estou bem, não te preocupes, não me demoro. (AC, p. 332)

Conforme percebemos, o discurso de Marçal sofre uma mudança. Na primeira caverna, a do sonho, seu discurso era em favor do Centro como lugar da perfeição e da felicidade. Agora, sua voz é inquieta, muito mais próxima da voz de Cipriano e Marta, ou seja, dos Algores.

Cipriano, ao reconhecer a pedra da meditação e confundir a gruta com o forno da olaria, começa a estabelecer relações entre os dois espaços e perceber que ambos são representações de si mesmo. A caverna estava nos dois espaços. Uma luz começa a surgir dentro de si lentamente: é a percepção. A voz de Marçal e também a de Cipriano são percebidas como ecos: “Não havia mais que fazer ali, Cipriano Algor tinha compreendido.” (AC, p. 333).

Lebrun (2006) demonstra que a saída da caverna platônica é realizada por etapas, até a luz inundar o homem e tornar perceptível a distinção entre aparência e realidade.

É nesse momento que a luz o inunda: quando não há mais *nenhuma* confusão para ele entre *aparência* e *realidade*. No curso dessa viagem em direção ao Sol, ele precisou, em cada etapa, distinguir a própria coisa daquilo que ele acreditava ser a própria coisa na etapa precedente. Assim,

cada ‘experiência’ contém a autocrítica da ‘experiência’ anterior. (LEBRUN, 2006, p. 407)

É curioso notarmos que o homem da caverna platônica não conduz a si próprio para a luz, mas sofre uma violência que o leva a ação de encaminhar-se a luz, ou até mesmo é carregado até ela.

E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do Sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? (...) “Terá, creio eu, necessidade de se habituar a ver os objetos da região superior. (...) Por fim, suponho eu, será o Sol, e não as suas imagens refletidas nas águas ou em qualquer lugar, que poderá ver e contemplar tal como é. (PLATÃO, 2004, p. 226-27)

Da mesma forma, ocorre com Cipriano Algor que é encaminhado pelas circunstâncias a caverna. Portanto, o conhecimento é processual e se faz a partir do *dano* que age como força propulsora da ação e da criação.

Como o caminho circular de um calvário, que sempre irá encontrar um calvário adiante, a subida foi lenta e dolorosa. Marçal descera ao seu encontro, estendeu-lhe a mão para ajudar, ao saírem da escuridão para a luz vinham abraçados e não sabiam desde quando. (AC, p. 333)

Marçal desce ao encontro de Cipriano que sobe, evidenciando o encontro entre os dois percursos de vidas. Temos, representado pelas mãos estendidas, a importância das relações humanas durante esse percurso que, como vimos, é individual, mas compartilhável pela solidariedade. Ambos saem da escuridão juntos, no elo corporal do abraço, que se fez muito antes e, espontaneamente, sem a percepção específica do fazer.

No romance, Cipriano revela a filha o que foi visto na sua incursão à caverna e destaca as pessoas que encontrou ali, atadas: “Essas pessoas somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo,” (AC, p. 334-35), enfatizando que não seria fácil deixar de ter ideias depois de ter presenciado tal cena.

Essa é a percepção válida da alegoria da caverna: a de que somos nós aqueles que estão atados. Lebrun (2006), em sua análise, expõe que a visão da caverna não assegura o conhecimento mais perfeito, mas a capacidade constante de questionar os saberes:

Ela me expõe a uma luz que transfigura toda a minha paisagem intelectual, da qual eu sequer fazia ideia quando vivia nas ‘trevas’. Ela não me torna proprietário de um saber como o *intuitus* cartesiano: faz-me ver a que ponto era vão aquilo que eu tomava, até então, como o saber. (p. 402)

Vale ressaltar que o prisioneiro apenas adquire a consciência ao perceber que o Sol (conhecimento) não serve apenas para permitir sua visão, mas para que haja a própria existência: “Creio que admitirás que o Sol fornece às coisas visíveis não apenas a capacidade de serem vistas, mas também a criação, o crescimento e a nutrição, apesar de ele mesmo não ser criação.” (PLATÃO, 2004, p. 221).

Assim, percebemos que o conhecimento não é eficaz apenas porque permite a percepção do que está ao nosso redor, mas porque permite a criação de novas possibilidades. Conclui Lebrun (2006) que a visão platônica é uma máquina de guerra dirigida contra o senso comum - assim como a visão do intelectual. O autor acrescenta: “E, para que os homens se curassem dessa [desrazão], de nada adiantaria convidá-los a *observar melhor*: é preciso obrigar aqueles que são capazes (e estes não são muitos) a *olhar alhures*.” (p.410-11).

Por isso, não há outra escolha possível após a consciência a não ser a ação e o deslocamento: “Não falaram mais até chegar Marçal. Quando ele entrou, Marta abraçou-se-lhe com força, Que vamos fazer, perguntou, mas Marçal não teve tempo de responder. Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora.” (AC, p. 335).

A personagem Cipriano Algor adquire a consciência do terceiro espaço / tempo: a olaria é o passado abandonado, mas presente na memória; o Centro corresponde ao presente experimentado, mas indesejado; o terceiro espaço é o futuro indefinido, sonhado e buscado.

O tom não tem que ver com estas palavras, mas com outras, Quais, O dia de amanhã, o futuro, Teremos tempo de pensar no futuro, Não finja, não feche os olhos à realidade, sabe perfeitamente que o presente acabou para nós, Vocês estão bem, nós cá nos havemos de arranjar, Nem eu estou bem nem está bem o Marçal, Porquê, Se aí não há futuro, também não o haverá aqui, (AC, p. 344)

Marta confirma que não há futuro na olaria, nem no Centro. Ela percebe que a solução possível está no amanhã, no terceiro espaço que é o futuro a ser permanentemente construído. O universo está em movimento, assim como o homem em permanente transformação. A literatura, por sua vez, consiste, também, numa experiência contínua.

Isaura indaga Cipriano Algor:

Acreditas na divina providência que vela pelos desvalidos, Não, o que creio é que há ocasiões na vida em que devemos deixar-nos levar pela corrente do que acontece, como se as forças para lhe resistir nos faltassem, mas de súbito percebemos que o rio se pôs a nosso favor, ninguém mais deu por isso, só nós, quem olha julgará que estamos a ponto de naufragar, e nunca a nossa navegação foi tão firme. (AC, p. 346)

A navegação é uma metáfora recorrente da escritura saramaguiana, como também do próprio Portugal e da utopia. Ela metaforiza o percurso da vida e a busca por novas formas. A resposta de Cipriano demonstra que a vida não pode estar à espera da força divina, mas na força humana, que muitas vezes parece desfalecida, acomodada. O sonho, a loucura e a utopia parecem exclusivos de sonhadores, lunáticos, utopistas; mas, na verdade, estão no próprio homem.

O intelectual, assim como o herói mítico, é sempre um transgressor, um revolucionário, no sentido de inovador da organização social; é aquele que coloca em xeque as realidades. Dessa forma, Cipriano Algor não confirma o modelo de perfeição imposto pelo Centro, transgredindo-o.

O oleiro comprova que a ordem inicial era uma ordem falsa, que a verdadeira é colocada agora, por ele, após o dano e a reação. Essa falsa ordem inicial parecia trazer equilíbrio, mas não era permanente. A vida de Cipriano não estava em ordem, no seu íntimo, algo faltava, mas depois do dano, ele encontra seu amor e a união da família.

Na obra **A Caverna**, temos o desfecho semelhante à situação inicial, com as personagens na camioneta. Isso ocorre porque a obra salienta o percurso e não a chegada, e demonstra que a vida e a narrativa consistem no processo. Todavia, o herói não é mais o mesmo, ele traz um conhecimento que antes não tinha. Apresenta-se renovado, iniciado, com “sabedoria” para continuar.

No desfecho do romance: “Marta e Isaura escolheram o que acharam necessário para uma viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará.” (AC, p. 348). Assim é a vida, o percurso da humanidade, e assim se fez o romance **A Caverna**: sem chegada, mas na busca permanente, evidenciando que o futuro está sempre em aberto porque não pertence ao homem sabê-lo, mas construí-lo, durante toda a caminhada.

Para Platão (2004), todo o conhecimento deve ser fecundo. Na alegoria da caverna, o homem que adquire o conhecimento deve compartilhá-lo com os outros, assim como a personagem Cipriano compartilha com sua família. Por extensão, podemos pensar a obra literária como objeto compartilhador. Faz parte da jornada do herói passar para os outros o conhecimento que adquire. Assim fazem também os escritores, que expressam o sentimento

de necessidade e obrigatoriedade em proporcionar aos leitores a possibilidade do conhecimento pela experiência estética.

## 2. 4 O SAGRADO DA CRIAÇÃO

No **Dicionário de Mitos Literários**, organizado por Brunel, Graziani (2005) discute a relação entre mito e metáfora, como imagem na literatura. Para o autor, a imagem é um pré-texto – ou seja, o próprio mito – que se configura em um novo texto. Temos, no romance, duas imagens muito significativas: da caverna platônica – analisada anteriormente - e da criação, representada pela figura do oleiro. Simbolicamente, o oleiro é um tipo de deus no trabalho criativo.

Essa imagem é recorrente ao texto bíblico, em que Deus exerce o seu eterno poder criativo sobre o barro para trazer à existência os homens: “Então Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente.” (Gn. 2,7). Em outra passagem bíblica do livro de Jeremias, temos o poder do criador de moldar e recriar: “E estragou o vaso que ele estava fazendo, como acontece à argila na mão do oleiro. Ele fez novamente um outro vaso, como pareceu bom aos olhos do oleiro.” (Jr. 18, 4).

A profissão de oleiro traz consigo o mito cosmogônico, que constitui o imaginário das origens. Conforme observado, o romance nos sugere a falta de espaço do mito na contemporaneidade, entretanto, também fornece uma nova visão do mito, presentificando-o no ato artístico. Dessa forma, a profissão de oleiro também é facilmente vinculada ao trabalho do escritor.

Conforme Bilen (2005), também no **Dicionário de Mitos Literários**, o ato da leitura e da escrita literárias asseguram a condição humana:

ler é morrer para si próprio e para o mundo profano, a fim de atingir o mundo sagrado dos mitos e dos símbolos, ao passo que escrever seria procurar, por meio de uma falsa morte, renascer imortal, assegurar-se uma permanência do ser, transcender a condição humana fadada à destruição. (p. 587)

Não podemos deixar de observar o uso de metáforas bíblicas em um texto, cujo autor se autoneia ateu. Entretanto, conforme já explicitado, mais do que evidenciar imagens míticas, o texto literário as coloca em discussão. A presença de imagens que enfatizam a criação pode evidenciar, justamente, o valor criativo do literário como força existencial da humanidade. Nesse sentido, temos a imagem de um mito cosmogônico como pré-texto para configurar outra forma de existência: a literária, processo criativo da capacidade humana, não 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. (...) É um facto histórico que o trabalho de modelagem, a partir daquele memorável dia, deixou de ser um atributo exclusivo do criador para passar à incipiente competência das criaturas, as quais, escusado seria dizer, não estão apetrechadas de suficiente sopro ventilador (AC, p. 182-83)

Dessa forma, o homem como (co-)criador pode criar tanto bons como maus *produtos*, uma vez que, como ser imperfeito, também pode reproduzir imperfeições:

o fogo faz muito, isso não há quem o negue, mas não pode fazer tudo, tem sérias limitações, e até mesmo algum grave defeito, como seja, por exemplo, a insaciável bulimia de que padece e que o leva a devorar e reduzir a cinzas tudo quanto encontra pela frente. (AC, p. 183)

A bulimia do fogo é a do homem que cria e destrói tudo que está ao seu redor, inclusive seu próprio criador, quando nega sua existência. Conforme Campbell (1991), a ideia de Deus é inata ao homem desde o início dos tempos. Deus e homem são indissociáveis. Todas as religiões são, na verdade, construções da ideia de Deus, ou seja, uma maneira de dar forma ao que não pode ter. Essas ideias do Divino nasceram da linguagem dos mitos e das escritas sagradas. Portanto, a arte nos mostra o infinito do homem, suas possibilidades de criatura e criador.

Uma primeira e irrevogável condição estabelece o fogo se quisermos que faça o que dele esperamos, que o barro entre o mais possível seco no forno. E é aqui que humildes regressamos ao sopro nas narinas, é aqui que teremos de reconhecer a que ponto havíamos sido injustos e imprudentes quando perfilhamos e tomamos para nós a ímpia ideia de que o dito deus teria virado as costas, indiferente, à sua própria obra. Sim, é certo, depois disso ninguém mais o tornou a ver, mas deixou-nos o que talvez fosse o melhor de si

mesmo, o sopro, a aragem, a viração, a brisa, o zéfiro, esses que já estão entrando suavemente pelas narinas dos seis bonecos de barro que Cipriano Algor e sua filha acabam de colocar, com todo o cuidado, em cima de uma das pranchas de secagem. Escritor, afinal, além de oleiro, o dito deus também sabe escrever direito por linhas tortas, não estando cá ele para soprar pessoalmente, mandou quem fizesse o trabalho por sua conta, e tudo para que a ainda frágil vida destes barros não venha a extinguir-se amanhã no cego e brutal abraço do fogo. (AC, p. 183)

O excerto enfatiza a aproximação entre o oleiro, o deus e o escritor. Ao declarar o abandono de deus, também ressalta a herança do gesto criador para o homem: o sopro, a criação ou recriação da vida. O termo “viração” é muito interessante, pois na própria palavra temos o seu sentido enfatizado como ação de virar, mudar de um estado para outro, ou seja, dar nova forma ou vida. Essa é a herança que o homem recebe de seu pai divino: a possibilidade de (re)criar.

A imagem do barro em seu material moldável instiga a pensar a criação também como ação moldável, ou seja, possível de oferecer novas formas ao ser. O homem como criador e criatura torna-se agente e objeto de transformação.

Segundo Derrida (1995), “A escritura é a angústia da *ruah* hebraica [sopro divino] sentida do lado da solidão e da responsabilidade humanas.” (p. 22). Por causa da solidão, o homem sente necessidade de colocar sua voz, no ato de criação, assumindo a responsabilidade de manter sua memória, ou melhor, sua existência. O teórico acrescenta: “...escrever seria ainda usar de manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo, o ser que não poderia ser nem afetar-me *ele próprio*.” (Ibid., p. 27).

A busca para tornar-se o Ser total e não mais habitar o estado *gerúndico* de algo que está sempre em construção é o sonho de perfeição do homem. Sonho que se faz por causa do abandono do Criador, que deixou o homem sem saber sobre si e sobre esse Outro divino: “(...) como se nós não tivéssemos esta necessidade de crescer, de ir ao forno, de saber quem somos.” (AC, p. 184). O que resta ao homem são as possibilidades que sua herança criadora lhe permite: saber quem é o “Deus” e conhecer a si mesmo.

A arte é a criação distinta. Aquela que nasce da linguagem sagrada das primeiras palavras. “A gente ilude-se, julga que todo o barro é barro, que quem faz uma coisa faz outra, e depois percebe que não é assim, que temos de aprender tudo desde o princípio,” (AC, p. 210-11). Assim como há a concepção do homem pelo gesto do amor ou da irresponsabilidade, também há a criação realizada por meio da linguagem que se destaca: a arte literária. Isso porque, essa linguagem aprendeu com a primeira: a mítica.

No romance, as personagens Cipriano e Marta iniciam a aventura de criar as estatuetas de barro. Todo o processo de criação é descrito, inclusive a escolha do número e das figuras que serão representadas.

É certo, mas creio que se lhes levarmos seis desenhos teremos mais probabilidade de os convencer, o número conta, o número influi, é uma questão de psicologia, A psicologia nunca foi o meu forte, Nem o meu, mas até a própria ignorância é capaz de ter intuições proféticas, (AC, p. 76)

O número seis simboliza o equilíbrio, riqueza e também sorte, por ser o número vencedor nos dados. Ao decidirem por seis tipos de estatuetas, Marta diz terem o número a favor deles. Segundo o texto bíblico, seis foram os dias da criação, sendo o sétimo destinado ao descanso.

Sobre a escolha das figuras, procuraram em uma antiga enciclopédia ilustrada possíveis candidatos, ficando Marta e Cipriano responsáveis pela escolha intercaladamente: “O bobo, disse o pai, O palhaço, disse a filha, A enfermeira, disse o pai, O esquimó, disse a filha, O mandarim, disse o pai, O homem nu, disse a filha, O homem nu, não, não pode ser, terás de escolher outro, ao homem nu não o querem no Centro,” (AC, p. 77).

O homem nu faz referência a Adão, o primeiro homem. A este é que o Centro não quer, pois remete ao tempo mítico, sagrado, expulso da sociedade dessacralizada que é o Centro.

Além do mito bíblico e do ato criacional da personagem Cipriano, o narrador apresenta outro criador, cujo nome não *se sabe*, mas cujo trabalho é parecido com a tarefa que Cipriano Algor iria iniciar, revelando a história dentro da história: “Começou ele por fazer com barro uma figura humana, de homem ou de mulher é pormenor de somenos,” (AC, p. 223). O primeiro resultado dessa criação, foi uma criatura preta: “No entanto, talvez porque ainda estava em começo de actividade, não teve ânimo de destruir o falhado produto da sua falta de jeito. Deu-lhe vida, supõe-se que com um piparote na cabeça, e mandou-o embora.” (AC, p. 224).

Mesmo com imperfeições, o criador deu vida ao homem e o colocou no mundo, dizendo após sua segunda criação que saiu o homem branco: “Coitado, a culpa não foi dele. [...] No mundo havia já portanto um preto e um branco, mas o canhestro criador ainda não tinha logrado a criatura que sonhara.” (AC, p. 224).

Na terceira tentativa, saiu o homem em tom amarelo. O criador pensou em desistir ao ver que o terceiro, o número três da perfeição, estava longe do que havia sonhado: “Se eu

próprio não sei fazer um homem capaz, como poderei amanhã pedir-lhe contas dos seus erros.” (AC, p. 224).

A imperfeição da criatura evidencia a imperfeição do Criador, humanizando-o. Uma vez que a ideia de Deus é a perfeição, a busca por ela não é divina, mas humana. Lembremos que a causa da queda do homem foi desejar-se como Deus.

Aceitar a imperfeição é reconhecer-se humano. Quando o criador demonstra suas limitações e erros, está reconhecendo sua face humana: “pela primeira vez na história das diversas criações do universo mundo ficou o próprio criador a conhecer os tormentos que nos aguardam na vida eterna, por eterna ser, não por ser vida.” (AC, p. 225).

Na descrição de Dante, conforme Campbell (1991), Satã apresenta três faces: da direita, um misto de amarelo e branco; da esquerda, preta e do meio, vermelha, representando as cores do homem. Os rostos representavam a impotência, a ignorância e o ódio, respectivamente contrárias a face do deus cristão: do Pai como Todo Poderoso; do Filho como sabedoria e do Espírito como amor.

Temos, dessa forma, o homem entre o poder e a impotência; a sabedoria e a ignorância; o amor e o ódio. Na imagem da cruz, vemos representada a face humana de Cristo, pois Ele encontra-se entre o ladrão a quem foi concedido o Céu e o outro que foi condenado aos infernos. Cristo é o Salvador porque se presentifica na posição entre, ou seja, de humano. O evangelho bíblico humaniza o deus da Criação na figura de Cristo homem/deus.

Campbell (1991) associa a imagem de Cristo à serpente que livrou o homem da servidão de um deus limitador. A serpente revela o dano que deu origem à humanidade, portanto à história.

Em **Evangelho Segundo Jesus Cristo**, José Saramago já havia nos apresentado um deus humanizado, passível ao amor e ao ódio, à ignorância e à sabedoria e entre o poder e a impotência. Todavia, em **A Caverna** retoma, de forma muito mais enigmática e irônica, a presença do divino humanizado, ou seja, do homem como o grande criador e (re)criador do mundo.

Quando o nosso criador abriu a porta do forno e viu o que lá se encontrava dentro, caiu de joelhos extasiado. Este homem já não era nem preto, nem branco, nem amarelo, era, sim, vermelho, vermelho como são vermelhos a aurora e o poente, vermelho como a ígnea lava dos vulcões, vermelho como o fogo que o havia feito vermelho, vermelho como o mesmo sangue que já lhe estava correndo nas veias, porque a esta humana figura, por ser a

desejada, não foi preciso dar-lhe o piparote na cabeça, bastou ter-lhe dito, Vem, e ela por seu próprio pé saiu do forno. (AC, p. 225)

A cor vermelha é a cor da perfeição porque representa a cor da vida: do sangue que transporta o oxigênio, das forças da natureza – aurora e poente. É também a cor do índio, aquele que escolheu a natureza como *habitat* e os mitos como história de vida. No entanto,

Aqueles a quem o criador rejeitou, aqueles a quem, embora com benevolência de agradecer, afastou de si, isto é, os de pele preta, branca e amarela, prosperaram em número, multiplicaram-se, cobrem, por assim dizer, todo o orbe terráqueo, ao passo que os de pele vermelha, aqueles por quem se tinha esforçado tanto e por quem sofrera um mar de penas e angústias, são, nestes dias de hoje, as evidências impotentes de como um triunfo pôde vir a transformar-se, passado tempo, no prelúdio enganador de uma derrota. (AC, p. 226)

O criador afastou de si o homem branco, negro e amarelo, que prosperaram, justamente, por terem sido afastados. Por isso, hoje, o mito parece ter se perdido com a cultura indígena. Encerra-se, assim, a história contada pelo narrador para exemplificar a criação do homem, que passa a narrar o trabalho do oleiro.

Na criação do oleiro, temos a descrição da primeira figura retirada do forno, semelhante a um parto humano, dessacralizando o mito da criação, que passa a ser humanizada.

[As cinzas] estavam simplesmente tépidas, como pele humana, e macia e suaves como ela. Cipriano Algor pôs de parte a pá e afundou as duas mãos nas cinzas. 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. Calhou ser a enfermeira. Sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração. (AC, p. 202)

Pouco a pouco todos os outros bonecos foram retirados,

mas sem a benfeitoria suplementar do sopro vital. Não estava ali ninguém para perguntar ao oleiro os motivos da diferença de tratamento, determinados, à primeira vista, pela diferença de sexo, salvo se a intervenção demiúrgica resultou simplesmente de a figura da enfermeira ter sido a primeira a sair do buraco, sempre, desde que o mundo é mundo, sucedeu

assim, cansarem-se da criação os criadores logo que ela passou a não ser novidade. (AC, p. 202)

O processo serial dessacraliza a criação, portanto, esvazia o mito, pois o torna banal. Isso ocorre quando se deixa de dar a devida atenção e valor ao objeto criado. Como vimos na criação irresponsável dos pais de Marçal. Assim os homens são criados em sua grande maioria, sem a valorização da beleza da concepção humana.

A banalização tira o efeito estético e/ou mítico do objeto criado. Quando se trata da criação do homem, a banalização retira do humano o seu aspecto essencial, tornando-o simples objeto que pode ser descartável.

Quando as estatuetas começarem a sair dos moldes, iguais em tamanho, atenuadas pela uniformidade da cor as diferenças de indumento que as distinguem, precisará de fazer um esforço de atenção para não as confundir e misturar. De tão entregado ao trabalho, algumas vezes se esquecerá de que os moldes de gesso têm um limite de uso, algo assim como umas quarenta utilizações, a partir das quais os contornos principiarão a esbater-se, a perder vigor e nitidez, como se a figura se fosse a pouco a pouco cansando de ser, como se estivesse a ser atraída a um estado original de nudez, não apenas a sua própria como representação humana, mas a nudez absoluta do barro antes que a primeira forma expressada de uma ideia o tivesse começado a vestir. (AC, p. 227-28)

A criação em série do homem, representada pelas estatuetas, uniformiza-o, até o ponto em que começa a perder sua forma para deixar de *ser* e apenas *aparentar* contornos humanos. Essa situação instiga o homem a recuperar sua humanidade. Dessa forma, os intelectuais, como humanistas, emprestam sua voz em favor da justiça e da valorização do humano.

Do que realmente aqui se irá tratar, sem grandezas nem dramas, é de levar ao forno e cozer meia dúzia de estatuetas insignificantes para que reproduzam, cada uma delas, duzentas suas insignificantes cópias, há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes. (AC, p. 173)

A passagem narrativa reforça a ideia de que são poucos os homens que se destacam em relação à maioria presa à alienação do cotidiano. Esses poucos são os que apresentam um olhar atento como o do homem que saiu da caverna platônica e que está pronto para o novo: “Estes seis bonecos, que vão ficar a secar à aragem, protegidos pela

sombra da amoreira-preta, mas tocados de vez em quando pelo sol que se insinua e move por entre as folhagens, são a guarda avançada de uma nova ocupação,” (AC, p. 181). Descrito mais a frente na narrativa: “(...) uma horda de palhaços e mandarins, de bobos e enfermeiras, de esquimós e assírios de barbas, todos malamente disfarçados de peles-vermelhas.” (AC, p. 229).

No desfecho do romance, quando a família está pronta para deixar a olaria, após terem deixado o Centro, para a busca do novo espaço, Cipriano Algor inicia um trabalho, acompanhado pelas outras personagens, de colocar as estatuetas em pé por todo o espaço da olaria.

e os bonecos iam pouco a pouco ocupando o espaço em frente da casa, e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escuras e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimós, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas, até agora o Achado ainda não deitou abaixo nenhum, o Achado é um cão consciente, sensível, quase humano, não precisa que lhe expliquem o que se está a passar aqui.” (AC, p. 349)

Durante todo o romance, Cipriano realizou a ação de abrir a porta do forno; agora, fecha-a, assim como a obra também está por fechar-se: “Cipriano Algor foi fechar a porta do forno, disse, Agora podemos ir-nos.” (AC, p. 349). Esse “ir-nos” parece transcender as personagens e atingir a nós, leitores.

As personagens antes de fecharem as *portas* da criação, ou seja, do texto, deixam o espaço sagrado protegido pela mimese, metaforizada pelas estatuetas, evidenciando que a literatura resguarda o mito.

No poema “Esteira e Cesto”, de Sophia de Mello Breyner Andresen (1986), temos o fazer poético oriundo de um saber que vive no trabalho do poeta com a palavra, mas que, ao criar o texto, o poeta cria a si próprio. Consequentemente, não se contém em enrançar o texto e a si, mas a própria essência do humano. A poeta sugere pela arte, a própria arte de se constituir no texto.

No enrançar de cestos ou de esteira  
Há um saber que vive e não desterra

Como se o tecedor a si próprio se tecesse  
E não entrançasse unicamente esteira e cesto

Mas seu humano casamento com a terra.

Metáfora similar, encontramos no trabalho do oleiro da narrativa de José Saramago. No romance, notamos a criação de bonecos de barro, moldáveis, à mercê de um reaprender constante. Metáfora da criação literária que se faz na busca, também constante, de revelar as potencialidades da linguagem e, conseqüentemente, do próprio ser humano:

Ia medir-se com o barro, levantar os pesos e os alteres de um reaprender novo, refazer a mão entorpecida, modelar umas quantas figuras de ensaio que não sejam declaradamente, nem bobos nem palhaços, nem esquimós nem enfermeiras, nem assírios nem mandarins, figuras de qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as pudesse dizer, Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas, mulher ou homem, velha ou jovem, pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura de além, e Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (AC, p. 152-53)

Nesse sentido, começamos a observar o porquê de Barthes conceber o literário como utopia da linguagem, conforme passamos a discutir em seguida.

### 3 O ESPAÇO UTÓPICO DA NARRATIVA

O conceito de utopia é complexo, entretanto, fixemos nossa compreensão do termo em sua etimologia, como *não-lugar*. Dessa forma, se as utopias não têm lugar definido, logo podemos dizer que são criações do imaginário e centradas na palavra, conforme é possível averiguar no livro II, de **A República**, de Platão (2004), na fala de Sócrates: “Construamos, pois, em pensamento, uma cidade, cujos alicerces serão as nossas necessidades.” (p. 54). Ou ainda, no final do livro IX, a observação de Glauco – interlocutor de Sócrates no diálogo: “Tu falas da cidade cujo plano traçamos e que se fundamenta apenas nos nossos discursos, visto que, tanto quanto sei, não existe em parte alguma da terra.” Sócrates rebate: “Aliás, não importa que essa cidade exista ou tenha de existir um dia: é somente às suas leis, e de nenhuma outra, que o sábio fundamentará a sua conduta.” (p. 319).

A partir dessa reflexão, podemos dizer que assim se faz o pensamento sobre as utopias, o mais importante não é sua existência, mas a força reflexiva que a faz nascer e que nasce dela, conduzindo o homem para o desejo de novas formas de viver e de ser. More (2007) também explicitou a utopia como projeto, um projeto humanista, num texto que se mostra tão preocupado com a verdade que acaba por revelar, contraditoriamente, sua imprecisão, demonstrando sua origem ficcional.

Conforme se observa, no romance, as personagens Cipriano Algor e Marçal Gacho discutem a existência da caverna:

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, (AC, p. 333)

Entre o real e o imaginário, a caverna se faz. Assim sendo, salientamos que a utopia nasce do imaginário como um projeto, todavia, é concretizada no texto. No excerto a seguir, as personagens discutem a caverna primeira, de Platão, conscientes de sua ficcionalidade, mas também refletem sobre a segunda caverna, de Saramago, que para eles, personagens, e para nós, leitores, passa a ser real. A reflexão das personagens aproxima o leitor do texto, pois ele também compartilha da surpresa de ver realizada, no romance, a caverna platônica, até então apenas indiciada na obra.

Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes, perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência. (AC, p. 333)

Nesse sentido, se a linguagem pode corporificar qualquer forma, tudo são possibilidades de existência: “Deixou de valer a pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas.” (AC, p. 334). As provas da existência da caverna são os textos **A República** e **A Caverna**, que a concretizam no texto filosófico e literário, respectivamente.

Podemos ampliar essa questão, citando Bastazin (2006):

Como o poder do homem aloja-se na mente, é apenas num abrir e não fechar de olhos que tudo pode se modificar, assumir nova forma, satisfazendo novos ideais. Poderíamos dizer, então, que a ficção é uma estratégia de criação para tornar as coisas como nós, homens, queremos que elas sejam. Seria a nossa maneira de metamorfosear o mundo, concomitante à sua própria metamorfose. Entretanto, apesar de assim colocada, a ficção não se origina em um conceito nem tampouco se deixa, depois de pronta, reduzir-se a conceitos. Ela só existe a partir do momento em que alguém a elabora por meio da imaginação. (p.38)

A arte literária proporciona, assim, a concretização do imaginário como forma narrativa. Lembramos que, conforme Aristóteles, a literatura representa não o ocorrido, mas o que poderia ter acontecido, ou conforme Segolin (2006), no prefácio da obra **Mito e Poética na Literatura Contemporânea**: “A literatura é, na verdade, o espaço em que se delimitam e corporificam, graças à força materializadora da práxis escritural, recortes de possíveis.” (p. 10).

Derrida (1995) designa a imaginação como “arte escondida” que não se pode expor a descoberto perante o olhar. Entretanto, a palavra cria a realidade do imaginário, concebendo-lhe a existência e criando uma segunda natureza: a do texto. “Criação de ‘um universo que se acrescenta ao universo’”, segundo uma expressão de Focillon<sup>1</sup>.

Dessa forma, cada obra é criação de mais uma possibilidade de existência. Derrida (1995) ainda recorre a G. Picon<sup>2</sup> para discutir a inversão da mentalidade da linguagem de expressão para uma linguagem de criação. Para o autor citado por Derrida, a arte moderna não

<sup>1</sup> FOCILLON apud DERRIDA, 1995, p. 19.

<sup>2</sup> PICON apud DERRIDA, 1995, p. 18.

é expressão do que existe, mas criação, ou seja, nova forma: “Ela forma em vez de refletir, (...) a linguagem tem agora de produzir o mundo que já não pode exprimir.”.

Mumford (2007) vai ao encontro dessas considerações, esclarecendo que o homem vive o mundo exterior e o mundo interior, denominado *idolum*, ou seja, mundo das ideias: “É por meio do *idolum* – tão próximo à literatura, uma vez que se corporificam no imaginário – que os fatos do cotidiano condensados, classificados, filtrados, configuram e projetam uma nova realidade para o mundo exterior.” (p. 22). O autor ainda acrescenta que “temos forçosamente de nos refugiar, se quisermos manter o nosso equilíbrio, num outro mundo que responda de forma mais perfeita aos nossos interesses e desejos mais profundos – o mundo da literatura.” (Ibid., p. 27).

Lembrando que boa parte da história humana é registrada pelo imaginário, Mumford (2007) exemplifica com o mito dos Ícaros, que, apesar de existente apenas na mente de Étienne Cabet, têm mais influência na vida contemporânea do que os etruscos, habitantes históricos da Itália antiga.

Coelho, por sua vez, na obra **Arte e Utopia** (1987), retoma o embate entre o escritor e o intelectual, relembando Platão que declara o intelectual (filósofo) a favor da sociedade e o artista contrário a ela. Coelho acrescenta que, na modernidade, apesar do artista falar da sociedade, (afinal está inserido nela), diferencia-se do intelectual que sonha o mundo, pois o artista sonha a arte. Todavia, ao sonhar a arte, a obra também sonha o mundo.

A narrativa saramaguiana vem ao encontro dessas indagações ao comparar o cérebro e as mãos, simbolizando o trabalho da filosofia e da arte:

O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. E as cores. Manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê. (AC, p.83)

O excerto sugere que a arte é responsável pela beleza e pelo mistério do mundo de forma muito mais reveladora do que a filosofia. Em seguida, temos: “Só com esse saber invisível dos dedos se poderá alguma vez pintar a infinita tela dos sonhos.” (AC, p. 84).

Coelho (1987), em outro momento, ironiza a relação entre o escritor e o intelectual, dizendo que o trabalho *sujo* é do intelectual, enquanto os artistas são os

benfeitores do mundo. No entanto, esclarece que os artistas vangloriados são aqueles que distraem e divertem o povo, “que ajuda a aniquilar todo este tempo vazio que nos apavora.” (p. 108). O artista intelectual não se encaixa nesses benfeitores, porque é responsável pela arte-ação. Arte que forma a consciência do indivíduo ou da nação, que não se limita aos problemas políticos, econômicos ou morais, mas se atém à consciência da própria humanidade. Todavia, essa arte torna-se alvo de muitos questionamentos, inclusive correndo o risco de ser rotulada como panfletária. Assim, entendemos melhor o que Said (2005) quis expressar ao discutir o papel do escritor-intelectual, como artista responsável por uma arte-ação.

Um dos momentos narrativos relevantes do texto **Utopia**, de More (2007), é a resposta de Hitlodeu ao ser questionado sobre o porquê de não ter conseguido um lugar em alguma corte, uma vez que detinha grandes conhecimentos sobre o mundo: “Neste momento sou livre, faço o que bem me apetece e quero, coisa que duvido que muitos dos grandes deste mundo e dos prelados vestidos de púrpura possam dizer.” (p. 24). Essa resposta é familiar ao escritor-intelectual, demonstrando que a liberdade criativa marcante no utopista e no escritor, aproxima-os.

Ao discutir a relação entre a arte e a utopia, Coelho (1987) indaga sobre a utopia literária: Com o que sonha a arte? O que a utopia quer da arte? Com o que sonha a sociedade quando sonha com a arte? Perguntas que tentamos responder quando pensamos a literatura. Todavia, o mais instigante foi a inversão que o crítico fez do questionamento sobre a utilidade da arte, ao indagar “Para que serve a humanidade?” Coelho arrisca possíveis respostas: Para a glória de Deus, ou serve simplesmente para viver, o que significa não servir para nada. Nesse mesmo sentido, dizemos que a arte não serve ao seu criador (escritor), mas a si própria, à sua existência.

O romance de José Saramago incita à reflexão sobre a utilidade da arte ao demonstrar o espaço moderno do Centro descartando o trabalho do oleiro, metáfora do escritor. O argumento do Centro é o de só interessar aquilo que tem alguma função útil e lucrativa para o mercado.

Perrone-Moisés (2000), no ensaio “A inútil poesia de Mallarmé”, destaca a visão utilitarista da sociedade moderna em acreditar que tudo tem de ter serventia ou trazer lucro. A autora, nesse ensaio, resgata a qualidade artística da obra de Mallarmé, em especial do poema “Um lance de dados”, relatando o quanto o poeta fora incompreendido em sua época, e o é ainda nos dias atuais, por trabalhar a palavra poética, aparentemente, desvinculada de qualquer situação político-social ou filosófica.

Observamos no romance saramaguiano que as relações humanas desgastam-se e banalizam-se na sociedade da *utilidade*. Nesse sentido, Perrone-Moisés (2000) relata que a linguagem também perde seu *valor-ouro* e, por isso, a função da linguagem literária é libertar a palavra de seu valor utilitário e resgatar a sua beleza:

A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas languageiras. Seu trabalho consiste em ‘dar um sentido mais puro às palavras da tribo’, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (Ibid., p. 32)

Dessa forma, a pesquisadora afirma a superioridade do texto artístico sobre os outros, por colocar em questão seu próprio valor e o dos demais textos, questionando constantemente a linguagem, denominada como enganadora: “Que a linguagem está o tempo todo fingindo-se de transparente, de prática e de unívoca, e nos enreda num comércio que nada tem de essencialmente verdadeiro e necessário.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32).

Encontramos em Barthes (2007) a declaração de que quando se derruba um poder, outro se instaura, mudando apenas o seu dono. Segundo o teórico: “o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica.” (p. 12). Ele acrescenta: “esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua.” (Ibid., p. 12) e ressalta, ainda, que não pode haver liberdade senão fora da linguagem e a proposta, para tal fim, é o ludíbrio da linguagem, possível por meio da literatura. Nesse sentido, Barthes decreta a palavra literária como utópica, por refletir constantemente sobre as potencialidades representativas do signo verbal e desejante de seu estado puro, não mais como representação.

Vale destacar que a palavra quando usada no cotidiano se satisfaz com a representação do objeto, no sentido de substituí-lo. Todavia, Sartre (2006) ressalta que “O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos.” (p.13).

### 3.1 LITERATURA: A UTOPIA DA LINGUAGEM

Para Barthes (2007), são três as forças da literatura: do saber, da representação e da semiologia. A primeira força revela que a literatura assume muitos saberes, sem fixar um saber ou outro, mas fazendo-os girar, e sua preciosidade está, justamente, nesse lugar indireto que ela se faz: “o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor, que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens.” (p. 18). O teórico acrescenta que “através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático.” (Ibid., p. 19).

Podemos, mais uma vez, tentar responder ao questionamento de Coelho (1987) sobre a utopia da literatura, dizendo que o desejo da arte é a sedução; o conhecimento é a meta; e a experiência, o instrumento. Nesse sentido, o conhecimento proposto pela arte literária não é científico, mas oriundo da sedução e da experiência, por meio de um texto dramático, no sentido teatral da palavra, que demonstra o homem em ação.

Todavia, essa dramatização é encenada por um único ator: a palavra, que precisa ser desvendada. Vale lembrar que tudo que é dado com clareza não proporciona o conhecimento, na medida em que esse conhecimento não deve ser ofertado, mas buscado, ou mesmo, construído. A busca é o grande potencial das utopias:

A expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível. Há quem afirme que a causa principal desta seriíssima dificuldade reside no facto de os seres humanos serem no fundamental feitos de argila, a qual, como as enciclopédias prestimosamente nos explicam, é uma rocha sedimentar detrítica formada por fragmentos minerais minúsculos, do tamanho de um/duzentos e cinquenta e seis avos de milímetro. Até hoje, por mais voltas que se dessem às linguagens, não se conseguiu achar um nome para isto. (AC, p. 303)

Conforme o excerto, a palavra não saberá nunca (re)conhecer e comunicar o humano, devido o caráter plural e mutável do homem. Contudo, em sua forma enigmática, a palavra literária é capaz de sugerir possibilidades de dizê-lo. Cavalcanti (2002) caracteriza o literário como catacrético, figura de linguagem que tenta dizer o indizível.

De acordo com Derrida, em **A escritura e a diferença** (1995) a criação é a forma encontrada pelo homem para aproximar-se do grande Criador e se fazer importante na relação

criador-criatura. É o orgulho humano de tornar-se conhecedor de todas as coisas que o privou do paraíso. Para isso, Derrida cita Scarron<sup>1</sup>, teatrólogo do século XVII:

Soberbos monumentos do orgulho dos homens,  
Pirâmides, túmulos, cuja nobre estrutura  
Testemunha que a arte, pela habilidade das mãos  
e pelo assíduo trabalho pode vencer a natureza.

A arte é a possibilidade do homem de amenizar sua situação limitada e tornar-se co-criador do universo e de si próprio, num reaprender constante, que se faz na interrogativa existente em cada ato literário sobre o homem e a arte. Nesse sentido, a literatura revela:

[...] os rastros de todo o vivido e acontecido na história do mundo. 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, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. (AC, p. 84).

Esse barro é a criação mimética. O que a arte esconde e revela é a presença e o percurso da humanidade no tempo e nos espaços. A literatura é a memória do ser e estar no universo. Enquanto a filosofia e a ciência indagam o mundo e pedem respostas, a arte recria-o, demonstrando as possibilidades de construção de um novo mundo e de um novo homem.

A mimese é a segunda força da literatura, apresentada por Barthes (2007), ou seja, a tentativa de representação do real. Entretanto, o teórico esclarece que isso se torna impossível, pois escapa do discurso:

Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (Ibid., p. 22).

---

<sup>1</sup> SCARRON apud DERRIDA, 1995, p. 31.

A descrição a seguir é de um momento inspirador da personagem Marta que, após um gesto solidário do cão Achado, desenha-o. Esse excerto revela que a arte literária não necessita atingir o real, uma vez que o supera em beleza e força.

pegou num carvão e começou a riscar no papel os primeiros traços de um esboço. Ao princípio as lágrimas impediam-na de ver bem, mas, pouco a pouco, ao mesmo tempo que a mão ganhava segurança, os olhos foram aclarando, e a cabeça do cão, como se emergisse do fundo de uma água turva, apareceu-lhe na sua inteira beleza e força, no seu mistério e na sua interrogação. (AC, p. 87)

Barthes (2007) diz que a literatura é realista, na medida em que sempre tem o real por objeto de desejo, mas que também é obstinadamente irrealista por acreditar que é sensato o desejo do impossível: “Essa função, talvez perversa, portanto feliz, tem um nome: é a função utópica.” (p. 22).

Em outro momento, o romance revela, ainda, a duplicidade do literário que causa o estranhamento e o reconhecimento do homem simultaneamente, por meio da voz da personagem Marta que indaga sobre as estatuetas criadas por seu pai, o oleiro:

(...) e não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém, Em que ficamos, perguntou Cipriano Algor, dizes que não se parecem a nada que tenhas visto e acrescentas que a mulher te lembra alguém, É uma impressão dupla, de estranheza e de familiaridade, (AC, p. 153)

A terceira força da literatura, conforme Barthes (2007), é o jogo com os signos que “deve ser pensado – ou repensado – para que melhor se decepcione.” (p. 34-5).

Em um dos diálogos entre o oleiro, Cipriano Algor, e sua filha Marta, temos a palavra literária como jogo capaz de tornar mais visível a si própria: “Não jogue com as palavras, [...], em todo o caso, isso a que chamou jogar com as palavras é simplesmente um modo de as tornar mais visíveis,” (AC, p. 190).

No avançar da situação narrativa, Marta responde que as palavras já estão tapadas, associando-as ao gesto significativo de cobrir o pai com um cobertor:

Marta repôs o cobertor no seu lugar, aconchegando-o aos ombros do pai, Já estão tapadas, disse, se um dia alguém as puser outra vez à vista, garanto-lhe

que não serei eu. Cipriano Algor desfez-se do cobertor, Não tenho frio, disse, e foi deitar mais lenha à fogueira. (AC, p. 190)

Pela imagem do cobertor, Marta encobre a palavra que passa a ser velada novamente, mas Cipriano descobre a si e à palavra, alimentando a busca por seu desvelamento, caracterizada pela imagem de deitar lenha à fogueira. Um pouco mais a frente da narrativa, Cipriano volta a se encobrir com o cobertor: “Cipriano Algor regressou ao banco de pedra, ele próprio puxou o cobertor para os ombros apesar de ainda trazer na roupa o calor da fogueira.” (AC, p. 190). Dessa forma, o romance demonstra o poder da linguagem literária de revelar e de encobrir, evidenciando uma linguagem própria que Barthes denomina como utópica.

Para adentrarmos mais na questão do literário como projeto utópico, recorreremos ao texto barthesiano intitulado “a utopia da linguagem”, da obra **O grau zero da escrita** (2004). A esse respeito, o teórico diz que “Como Liberdade, ela [a arte literária] é a consciência desse dilaceramento [da linguagem e da sociedade] e o próprio esforço para ultrapassá-lo.” (BARTHES, 2004, p. 76).

A literatura torna-se “a linguagem sonhada” representante da “perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada.” (BARTHES, 2004, p. 76). Similar àquela que ao ser pronunciada se fez existência no primeiro gesto de criação.

O romance **A Caverna** revela, no excerto a seguir, o literário como multiplicador da palavra e inventor de uma linguagem própria, que se faz na ânsia de preencher as ausências e de reordenar os sentidos:

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 das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos. (AC, p. 127)

Há nesse momento narrativo, uma explosão de simbologias. As quatro personalidades que compõem a vida da personagem Cipriano promovem uma espécie de roda, de dança, por meio da linguagem que vai se repetindo. Por meio do *outro*, Cipriano chega a si, repetindo também seu nome, num processo vertiginoso para si e para o leitor. Em mais um movimento, Cipriano sai para fora de si e, deixando de compreender o sentido das palavras, entra no universo simbólico.

Cada palavra, que faz parte do universo espacial da personagem Cipriano, ganha a força simbólica, como por exemplo, a palavra barro, da criação; amoreira, da árvore sagrada; da eira e da terra, como a natureza; a palavra porta, como abertura; cemitério, como morte ou fim de uma fase; a lanterna, como luz; a asa, como liberdade ou viagem; o cântaro, como conquista do amor; a água e fogo como renovação e purificação.

Esse jogo plurissignificante chega à palavra homem e mulher, seres que promovem na união de suas forças a criação, para, enfim, ficar apenas “a palavra” e com ela todas as coisas deste mundo, uma vez que só há existência por meio da linguagem.

Conforme Barthes (2004),

na poesia moderna, as relações não são mais do que uma extensão da palavra, é a Palavra que é “a morada”, é implantada como uma origem na prosódia das funções, ouvidas mas ausentes. Aqui as relações fascinam, é a Palavra que alimenta e cumula como o desvendamento súbito de uma verdade; dizer que essa verdade é de ordem poética é apenas dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direção a mil relações incertas e possíveis. Abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e de remanescências: é um signo de pé. (p. 42-3)

Em **O rumor da língua** (1984), já encontramos as teorias de Barthes sobre o literário como utopia da linguagem. O teórico metaforiza a linguagem literária como um rumor, ou seja, uma sonoridade que anula o som. Dessa forma, ressalta que a utopia da linguagem é a libertação do sentido para fazer sentir a fruição da palavra e alcançar, enfim, o sentido nascente dessa fruição.

Barthes (1984) declara que a fala é irreversível e que a língua está condenada ao engasgamento. Ao tentar corrigir o que se falou, só é possível falar mais, e jamais anular o que foi dito antes. Esse engasgamento, o autor compara com o mau andamento de uma máquina, que apenas gera barulho.

O bom funcionamento da máquina se revela num ser musical: o rumor. O rumor é o ruído daquilo que funciona bem e por funcionar bem deixa de fazer ruído. Esse paradoxo, ou seja, esse rumor da língua forma uma utopia - a utopia da música do sentido. “O não sentido que faria ouvir de longe o sentido.” (BARTHES, 1984, p.76).

O texto literário torna-se a utopia da linguagem, porque se liberta da condenação do engasgamento e alarga a língua, desnatura-a, ou seja, altera sua natureza, “até formar um imenso tecido sonoro no qual o aparelho semântico se veria irrealizado.” (BARTHES, 1984, p. 76). No entanto, não se isenta de sentido, pois “o sentido, indiviso, impenetrável, inominável, seria entretanto posto ao longe como uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munida de um ‘fundo’.” (Ibid., p. 76).

Notamos a narrativa de **A Caverna** como uma tessitura, em que cada elemento narrativo, em especial, cada voz é tão bem articulada que movimentada perfeitamente a máquina e proporciona o rumor da língua, resultado da construção poética

### 3.2 IMAGENS ANTI-UTÓPICAS DO CENTRO

Podemos compreender, com base em Mumford (2007), que apesar de toda utopia nascer do imaginário e desejar tornar-se objeto, ao concretizar-se perde sua essência, anula-se e deixa de ser utopia. Portanto, seu valor está no movimento constante de desejo do outro espaço e não em sua realização. A linguagem também encontra o impasse das utopias, pois ao concretizar sua utopia de libertar-se das ‘amarras’ do signo, acaba por anular-se e, conseqüentemente, anula o homem: ser da linguagem. Como qualquer utopia, a da linguagem se faz grandiosa na busca e na experimentação, não em sua realização.

Conforme verificaremos adiante, o romance **A Caverna** nos apresenta o espaço do Centro demonstrando que as utopias podem tornar-se anti-utopias. Maria Helena Silva (2006), em seu artigo “Da Alegoria da Caverna ao Lugar Anti-Utópico em José Saramago” declara que “o romance reflecte de forma particular o *topos* do autoritarismo anti-utópico.” (p. 191).

Para entender esse processo, podemos retomar o conceito de utopia que, a princípio, se configurou em projetos imaginários de autores, como Platão e More, para construir sociedades extremamente organizadas, que visam solucionar os problemas das sociedades vigentes, por meio de um pensamento livre. Mais adiante, a utopia encontrou no

literário seu principal meio de resistência, nascendo obras denominadas utópicas, como as de Huxley, Orwell, entre tantas. Todavia, devido o caráter questionador do literário, essas obras passam a questionar os projetos utópicos.

Nesse sentido, temos também em **A Caverna** o caráter questionador do literário configurado na denúncia de um lugar que se apresenta como utópico ao vender ilusões em nome de uma falsa felicidade, pautada no jogo ideológico do marketing, da artificialidade e da aparência.

O romance apresenta o espaço do Centro que tenciona formar uma sociedade pautada no consumo, vendendo a imagem de sociedade *perfeita* capaz de realizar os sonhos. Um lugar de felicidade e de prazeres abundantes, onde (quase) todos desejam viver. Podemos denominar esse espaço como anti-utópico, porque ele não anseia a construção de uma nova possibilidade, mas a sua permanência. Para se manter, essa sociedade usa do embuste e da ilusão, vendendo a imagem de realização utópica, ou seja, de um espaço construído como ideal. A sociedade anti-utópica, na verdade, anula as utopias, isto é, seu poder de questionamento e de anseio pelo *espaço outro*.

Para esclarecermos o que determina uma anti-utopia, faz-se necessário lembrarmos que a utopia apresenta duas características importantes: sua ficcionalidade e seu sonho humanista. A anti-utopia, como indica o prefixo, é contra o ato criativo que conduz à reflexão e ao desejo de deslocamento para um novo espaço, conseqüentemente, ela é contra a tendência humana de busca. O anti-utópico tem por objetivo manter o homem esquecido, sem o desejo do lugar outro. Para isso, deseja que ele não pense e não crie. Nesse contexto, a ficção não serve. Essa sociedade precisa do homem com o olhar prático, não com o olhar para o ficcional, para o sonho. Por isso, nega a utopia e, conseqüentemente, a ficção.

Resgatamos a teoria de Mumford (2007) que classifica o imaginário como utopia de escape e utopia de reconstrução. A primeira deixa o mundo exterior como é, e “constroem-se castelos no ar”. A segunda procura transformar o mundo exterior, “Consulta-se o arquiteto e o pedreiro para a construção do amanhã.” (p. 24).

O que Mumford (2007) chama de utopia de escape, podemos aproximar do que estamos tratando como anti-utopia. O autor declara que essa ‘utopia’ pode tornar-se perigosa se permanecermos nela, pois implica perder a capacidade de encarar as coisas como são e questioná-las. As utopias que Mumford chama de reconstrução são as verdadeiras utopias, importantes para as sociedades porque as movem para o desejo de mudança.

A partir desses levantamentos, podemos dizer que o romance **A Caverna** apresenta o espaço anti-utópico do Centro, justamente, para questionar o que entendemos e queremos das utopias, inclusive, sobre o próprio literário como linguagem utópica.

Observaremos a seguir como essa sociedade anti-utópica se inscreve no romance.

### 3.2.1 A ideologia do Centro

O termo Centro já indicia o poder centralizador que esse espaço exerce sobre toda a sociedade: “Qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro.” (AC, p. 275). O Centro demonstra as leis do mercado que são pautadas pela lei da oferta e da procura: “mercadorias que interessavam e deixaram de interessar é uma rotina quase diária no Centro, as palavras são dele, rotina quase diária,” (AC, p. 65). A importância do produto e de seu fabricante reside no consumo, ou melhor, no lucro. Processo compreensivo, uma vez que essa sociedade é sustentada pelo mercado, no entanto, a despreocupação com o indivíduo a torna desumana.

No diálogo entre Cipriano e o chefe de departamento, podemos perceber a política do Centro, através da qual apenas os interesses desse espaço de poder valem. Cipriano Algor recebe a notificação de que o Centro, definitivamente, não tem interesse pelas louças de barro e lhe é imposto um prazo para que sejam retiradas as que estão em estoque. O discurso do chefe de departamento revela o descaso com o a situação do oleiro que tenta argumentar: “Vou ter de fazer não imagino quantas viagens, a furgoneta é pequena, Com um carro por dia deverá resolver a questão, E a quem vou eu vender agora as minhas louças, perguntou o oleiro sucumbido, O problema é seu, não meu,” (AC, p. 96).

Na fala de Marçal, temos a reprodução dessa ideologia: “ou o produto interessa, ou o produto não interessa, o resto é indiferente, para eles não há meio-termo,” (AC, p. 65). Todavia, Cipriano Algor indaga ao genro: “E para mim, para nós, também é simples, também é indiferente, também não há meio-termo, perguntou Cipriano Algor,” (AC, p. 65-66).

A indagação de Cipriano ao genro é instigadora e provocante, pois o oleiro deseja saber até a que ponto o genro concorda com o sistema do Centro e com a conformidade dessa situação, principalmente quanto à indiferença diante do sofrimento humano.

O genro apenas demonstra sua pequenez diante do sistema e tenta consolar o sogro, pois, para Marçal todos os problemas seriam resolvidos em breve com sua promoção e, enfim, com a mudança da família para o espaço que detém o poder, dissipando, assim o sentimento de exclusão.

Era fácil de compreender aonde Marçal queria chegar com este discurso de solidariedade familiar, na sua ideia todos os problemas, quer os de agora quer os que surgissem no futuro, passariam a ter remédio no dia em que os três se instalassem no Centro. (AC, p. 66)

Dessa forma, entendemos o poder do espaço do Centro como dominação ideológica que alimenta as pessoas com a ilusão de felicidade – lugar onde todos os problemas são solucionados.

Marçal, como a voz da maioria, acredita nessa ideologia, portanto a mantém cada vez mais forte. Cipriano, por sua vez, parece ser o único, ou um dos poucos que questionam esse lugar e não o aceitam. Em diálogo com a filha, o oleiro afirma: “Mas tentas convencer-me a ir para o Centro, sabendo que é a pior coisa que me poderia suceder,” (AC, p. 67).

Quando muda a mercadoria a ser oferecida ao Centro, Cipriano comenta esperar que essas – os bonecos de barro - tenham outro destino, mas o discurso do chefe de departamento é que, mais cedo ou mais tarde, tudo será substituível, pois deixa de ter serventia, incluindo as pessoas nessa perspectiva. Percebemos, assim, a desumanização presente nesse espaço dessacralizado, em que o homem apenas é mais um produto.

O Centro aparece como uma personalidade poderosa, conforme podemos observar no excerto: “sempre foi norma do Centro, de que é mesmo ponto de honra do Centro, não aceitar pressões ou interferências de terceiros na sua actividade comercial,” (AC, p. 95).

No termo “norma do Centro”, imaginamos normas de um governante sobre um espaço. Essa imagem aproxima-se dos líderes utópicos, como o próprio rei Utopos, em **Utopia** (2007), de More.

O poder de dominação do Centro não permite o acordo mais razoável e sensato para ambas as partes, por isso, faz-se ditador, com um discurso autoritário, imposto para ser seguido sem discussões. Mesmo não comprando as louças do oleiro, esse é proibido de vender a outros uma vez que continuará fornecendo mercadorias ao Centro, os bonecos de barro: “a partir do momento em que voltem a aceitar-me como fornecedor do Centro, não o poderei ser de mais ninguém, Exatamente,” (AC, p. 97). Cipriano tenta argumentar, mas logo percebe que não terá voz, podendo ser mais prejudicado se prosseguisse.

o mais prudente seria 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 ditame do destino se tratasse. (AC, p. 124)

A falta de consideração, de solidariedade e a subjugação fazem parte da política do Centro, que não se importa com a criação, ou seja, com o próprio homem.

Cipriano Algor ouvia o subchefe dizer-lhe sem pausa e sem para ele virar a cara, (...) e perguntava-se se valeria a pena estar aqui a passar por esta vergonha, ser tratado como um inhenho, um coisa-nenhuma, e ainda por cima ter de reconhecer que a razão está do lado deles, que para o Centro não têm importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós, e assírios de barbas, nenhuma importância, nada, zero. (AC, p. 98-9)

Apesar de demonstrar sua força, o discurso do Centro é sempre voltado para o bem-estar de seus usuários, demonstrando cuidado, preocupação e, acima de tudo, justiça.

Significa que iremos fazer uma encomenda experimental de duzentas figuras de cada modelo e que a possibilidade de novas encomendas dependerá obviamente do modo como os clientes receberem o produto, Não sei como lhe poderei agradecer, Para o Centro, senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação dos nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, se compram e continuam a comprar, nós também o estaremos, (AC, p. 130)

Conforme já exposto, a lei do Centro é a lei do mercado e do consumo, portanto tudo que lhe é diferente torna-se digno de interpelação, como percebemos na fala de Cipriano Algor:

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 objecto de atenção especial por parte dos guardas, podia dar-se até a cómica situação de ser o próprio genro a interpelá-lo, Pai, o que é que está aqui a fazer, se não compra nada, (AC, p. 99)

No Centro, temos o estímulo ao consumo por meio das propagandas que conduzem os cidadãos à compra. Nesse espaço, o consumo é estimulado como forma de alcance da felicidade e satisfação. Em diálogo com o subchefe do departamento, Cipriano fica sabendo sobre “o segredo da abelha”, que consiste em vender o que não existe, ou seja, a satisfação plena. O homem é um ser insatisfeito e, por isso, sempre em busca do que lhe possa preencher o vazio. O “segredo da abelha” explora o desejo por utopias do ser humano para escravizá-lo em seus impulsos e desejos. Consequentemente, tira sua própria personalidade e, com ela, a possibilidade de resistência e autodomínio sobre o processo alienador.

possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio. (AC, p. 240)

A ideologia do “segredo da abelha” discutida pelo subchefe e Cipriano Algor é a imposição de valores que o Centro institui na vida de quem ali transita para manipular o desejo e as necessidades de cada consumidor, exercida pelo poder do marketing.

Na fachada do Centro, por cima das suas cabeças, um novo e gigantesco cartaz proclamava, VENDER-LHE-ÍAMOS TUDO QUANTO VOCÊ NECESSITASSE SE NÃO PREFERÍSSEMOS QUE VOCÊ PRECISASSE DO QUE TEMOS PARA VENDER-LHE. (AC, p. 282)

Além do termo “o segredo da abelha” para designar a ideologia do Centro, temos esse espaço, também, comparado a uma colmeia:

quer dizer que a parte habitada do Centro é constituída por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, dispostas como placas de baterias ou de colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens. (AC, p. 278)

A imagem da colmeia remete às utopias clássicas, em que a organização da sociedade é conduzida como num organismo mecânico, por meio da hierarquia e da divisão em classes.

Na **República**, de Platão (2004), os filósofos eram destinados a comandar porque eram aqueles que detinham o saber. Na obra **Admirável Mundo Novo**, de Huxley (2004), e no texto “O Grande Inquisidor”, de Dostoiévski (1970), temos, respectivamente, as personagens Administrador e Grande Inquisidor como aqueles que detêm o saber, portanto o poder. Da mesma forma, em **A Caverna**, o chefe de departamento revela a Cipriano que o Centro tem o poder por saber o “vão da abelha”.

O sentimento de superioridade e inferioridade torna-se consequência dessa organização, fundamental para a permanência do Estado.

Na fala do chefe de departamento:

eu próprio serei atirado fora quando não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima há outros juízes, (...) mas se sua carreira progredir, como certamente sucederá, muitos irão ficar abaixo de si, Se tal acontecer, o senhor Cipriano Algor, para mim, tornar-se-á invisível, (AC, p.130)

O chefe de departamento, em um diálogo interessante com Cipriano, deixa por transparecer as relações hierárquicas do Centro, semelhante a qualquer ideologia que visa à estabilidade e, para isso, necessita de formas de controle, conforme observamos na fala do chefe: “(...) tratar os inferiores ou subalternos com excessiva confiança sempre acabou por minar o respeito e resultar em licença, ou, querendo usar palavras mais explícitas, sem ambiguidade, insubordinação, indisciplina e anarquia.” (AC, p. 131-32).

A narrativa evidencia que uma forma de manter o controle sobre os funcionários do Centro é compartimentar as funções. Onde não há a possibilidade de comunicação, não há a organização para possíveis reivindicações. Marçal Gacho, como simples guarda, não tem discernimento para perceber a ideologia dominante embutida nesse processo organizacional. Além disso, a personagem aguarda uma possível promoção, que é outra forma de aprisionamento, pois aprenderá a comportar-se naquele ambiente, fazendo-se de mudo e surdo em algumas situações.

A organização do Centro fora concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas actividades 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. É claro que um simples guarda de segunda classe, tanto pela natureza específica do seu cargo como pelo seu diminuto valimento no quadro pessoal subalterno, uma coisa derivada da outra por inapelável consequência, não está apetrechado, geralmente falando, de discernimento e perceptibilidade suficientes para captar subtilezas e matizes desse carácter, na verdade quase voláteis, (AC, p. 39)

A obediência faz parte da política ideológica do Centro. Em certo momento, Cipriano Algor é repreendido por um guarda que se sente desrespeitado pela atitude de pouco caso do oleiro ao estacionar em local indevido no Centro. Reparemos na indignação do guarda: “as pessoas, sobretudo se são guardas, devem ser tratadas com respeito e consideração, não se lhes responde Já sei sem mais nem menos, o velho deveria ter dito Sim senhor, que são palavras simpáticas e obedientes,” (AC, p. 100).

A narrativa é irônica em diversos momentos, em especial nos que dizem respeito ao Centro e seu poderio. Da irritabilidade ao desconcerto, o guarda percebe o ridículo de sua atitude em relação ao oleiro:

na verdade, o guarda, mais do que irritado, está desconcertado, por isso pensou que também ele não deveria ter dito Isto aqui não é garagem, sobretudo no tom desdenhoso com que lhe saiu, como se fosse o rei do mundo, quando nem sequer o era do sujo subterrâneo em que passava os dias. Riscou o número e voltou para o seu posto. (AC, p. 100)

Em ambas as atitudes, é perceptível a submissão ao poderio do Centro, seja do usuário, se pudermos assim denominar Cipriano naquele momento, seja do funcionário, especialmente da guarda. Mas há certa resistência dessas personagens, sobretudo do guarda que desiste da multa ao perceber-se tão igual ao outro.

Huxley (2004) discute, em prefácio escrito 15 anos após a primeira publicação de **Admirável Mundo Novo**, os regimes totalitários que provavelmente atingirão todos os governos do mundo. Curiosamente, o escritor inglês fala de um totalitarismo diferente daquele afeito aos pelotões de execução ou de fomes artificiais, percebidos hoje, não somente como desumanos, mas ineficazes. O autor aponta para uma nova versão de totalitarismo: totalmente eficiente, pois representa aquele em que o “todo-poderoso comitê executivo dos chefes políticos” terá o controle de uma população de escravos que será inútil constranger porque terão amor à sua servidão. Isso graças a um forte processo de dominação ideológica encabeçada pela propaganda, que é responsável por baixar uma “cortina de ferro” entre as massas sobre a verdade, oferecendo-lhes em troca a felicidade ilusória do consumo.

Para criar, junto às personagens, uma imagem de segurança e felicidade no Centro, usa-se o discurso: “Ao fundo, na altíssima parede cinzenta que cortava o caminho, via-se um enorme cartaz branco, rectangular, onde, em letras de um azul brilhante e intenso, se liam de um lado a outro estas palavras, VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO.” (AC, p. 92).

O cartaz aparece ali de vez em quando, repetindo as mesmas palavras, só variáveis na cor, algumas vezes exhibe 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 nem sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida, todos obrigando a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas, resplandecentes. (AC, p. 92-93)

As passagens referentes ao *marketing* do Centro são norteadas por tons irônicos. Observa-se a crítica revelada na narrativa, marcando a artificialidade na propaganda: “todos obrigando a sorrir as respectivas dentaduras”. Outros vocábulos marcam o caráter artificial daquelas vidas, como “imagens de famílias felizes”, ou seja, imagens distantes do real.

A personagem Cipriano revela o tom irônico da narrativa ao imaginar-se naqueles cartazes: “Ainda acabaremos os três num cartaz daqueles, pensou, [...] e por enquanto faltam os netos, mas no lugar deles poderíamos pôr Achado na fotografia, um cão sempre fica bem nos anúncios de famílias felizes,” (AC, p. 93).

Ainda em outra situação narrativa, Marçal reflete sobre a ironia presente na frase: “VOCÊ É O NOSSO MELHOR CLIENTE, MAS, POR FAVOR, NÃO O VÁ DIZER AO SEU VIZINHO.”. Marçal surpreende-se com seu pensamento, pois é a primeira vez que questiona o Centro: “a Marçal surpreendeu-o um pensamento, Divertem-se à nossa custa.” (AC, p. 237).

Durante um passeio, o oleiro anotou, com cuidado, várias frases espalhadas pelo Centro - tal ato poderia ser visto com desconfiança pela guarda do Centro que controlava qualquer atitude suspeita contra a estabilidade daquele lugar. Essas frases foram lidas para a família quando em casa:

(...) seja ousado, sonhe. Olhou para a filha e para o genro, e como eles não pareciam dispostos a comentar, continuou, Viva a ousadia de sonhar, esta é uma variante da primeira, e agora vêm as outras, uma, ganhe operacionalidade, duas, sem sair de casa os mares do sul ao seu alcance, três, esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor, quatro, pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós, cinco, traga os seus amigos desde que comprem, seis, connosco você nunca quererá ser outra coisa, sete, você é o nosso melhor cliente mas não o diga ao seu vizinho (AC, p. 312)

Como vimos, a sociedade que vende ilusões é pautada na artificialidade, portanto, no espaço do Centro, temos o inverso do que observamos na olaria – o natural e o espontâneo:

É certo, não admitem cães no Centro, nem gatos, apenas aves de gaiola ou peixes de aquário, e mesmo estes usam-se cada vez menos desde que foram inventados os aquários virtuais, sem peixes que tenham cheiro de peixe nem água que seja preciso mudar. (AC, p. 233)

A artificialidade traz apenas a sensação de coisa viva, assim como as sombras que os homens presos na caverna acreditavam serem *verdades*. É uma das artimanhas da anti-utopia, que cria a ilusão da felicidade. Ela é a supressão da liberdade em nome da *felicidade*.

(...) como o feliz possuidor desta maravilha terá a seu dispor uma gama de sons que lhe permitirá, enquanto contempla os seus peixes sem tripas nem espinhas, rodear-se de ambientes sonoros tão diversos como uma praia caribenha, uma selva tropical ou uma tormenta no mar. (AC, p. 233-34)

Os indivíduos *formatados* para o Centro preferem a visão do artificial e do espetáculo construído para sua alienação à visão do céu, contínua paisagem, porém, tão pouco percebida. Podemos dizer, comparada a alegoria platônica, que eles preferem as sombras ao Sol.

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, (AC, p. 276)

O espaço da artificialidade cria ilusões sobre os sentimentos desejados pelo homem, como a liberdade, por exemplo, mas nega sua realização. Na apresentação do novo lugar em que a família iria morar, temos uma interessante imagem do que estamos dizendo: “Um pouco mais adiante, já natural, Marta perguntou, Em que andar é o apartamento, No trigésimo quarto, Tão alto, Ainda há mais catorze andares por cima de nós, Um pássaro numa gaiola pendurada à janela poderá imaginar que está em liberdade,” (AC, p. 276).

Marta disse, Estas pessoas não vêem a luz do dia quando estão em casa, As que moram nos apartamentos voltados para o interior do Centro também não, respondeu Marçal, Mas essas, como tu disseste, sempre se podem distrair com as vistas e o movimento, ao passo que estas daqui estão praticamente enclausuradas, não deve ser nada fácil viver nestes apartamentos, sem luz do sol, a respirar ar enlatado durante todo o dia. (AC, p. 278-79)

Para Marta e Cipriano que conhecem o que significa um ambiente natural, e dão valor à terra, ao sol, à lua, ao céu, enfim, ao ar livre, a vida artificializada passa a apresentar-se como aterrorizante.

Pois olha que não falta aí quem os prefira, acham-nos muito mais cômodos, mais apetrechados de facilidades, só para dar-te alguns exemplos, todos eles têm aparelhagens de raios ultravioleta, regeneradores atmosféricos, e reguladores de temperatura e de humidade tão rigorosos que é possível ter em casa, de noite e de dia, em qualquer estação do ano, uma humidade e uma temperatura constantes, Felizmente que não nos calhou um apartamento destes, não sei se conseguiria viver muito tempo dentro dele, disse Marta, (AC, p. 279)

A apresentação do Centro, realizada por Marçal, por meio de um elevador demonstra o amontoado de atrações que esse espaço sustenta, com a promessa de uma felicidade, sem dúvida, ilusória, mas repleta de lugares que oferecem prazer e conforto:

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 electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um casino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso. (AC, p. 277)

A denominação desse local como paraíso o faz aparentar utópico. A imagem do elevador sugere a ascensão aos céus; porém, a artificialidade, representada também pelo elevador, torna ilusório esse paraíso, evidenciando seu embuste. Lembremos que o lugar é construído para dar apenas a impressão de felicidade (prazeres), de liberdade (como vimos na analogia do pássaro), e também de segurança.

A esta velocidade os elevadores são usados apenas como meio complementar de vigilância, disse Marçal, Não chegam para isso os guardas, os detectores, as câmaras de vídeo, e o resto da tralha bisbilhoteira, tornou Cipriano Algor, Passam por aqui todos os dias muitas dezenas de milhares de pessoas, é necessário manter a segurança, respondeu Marçal com o rosto tenso e um reproche de contrariedade na voz, (AC, p. 277-78)

Com sua visão questionadora, Cipriano não tem a mesma opinião sobre a aparelhagem de segurança do Centro. Enquanto para Marçal ela representa proteção, para Cipriano é a supressão da liberdade.

Outro momento descritivo das atrações do Centro é realizado de tal forma que corporifica, no texto, a aglutinação de espaços que o Centro proporciona:

(...) um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, 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, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior. (AC, p. 308)

O Centro artificializa o mundo e o coloca em seu espaço dominador. Reparemos que todas as atrações do universo, das culturas, da história, das religiões estão em letra minúscula, pois são retiradas do seu espaço sagrado para habitarem o espaço de forma profana, dessacralizada. A caverna platônica será mais uma das atrações, alienada, que terá perdido seu significado.

Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que ele dizia, perguntou, Não temos ideia, responderam todos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA. (AC, p. 349-50)

Transformar em espetáculo tudo e, principalmente, aquilo que deveria abrir as consciências, é uma forma de neutralizar qualquer reflexão, de espetacularizar a desgraça, a informação etc. Observamos no excerto que o Centro fez isso com os mais diversos fatos, entre eles, a Jangada de Pedra, demonstrando a literatura também espetacularizada pelo mercado, isto é, esvaziada de sua possibilidade de conscientização. Dessacralizar, nesse caso, é uma forma de retirar o significado intelectual e revelador do mito.

No maior parque da Disney: o *Animal Kingdom*, há uma árvore artificial chamada “Árvore da Vida” (*Tree of Life*) localizada no centro do parque onde pode ser vista de qualquer parte. Esta magnífica árvore artificial é uma das atrações mais fotografadas da *Walt*

*Disney World Resort*, na Flórida, e possui quase 400 animais esculpidos por diversos artistas. É a representação do sagrado dessacralizado na vida moderna.

Não podemos esquecer que o oleiro traz em si a inquietação; por isso, o primeiro espaço a ser explorado por ele, ao ir viver no Centro, é uma porta denominada secreta: “Tratando-se de pessoa com um espírito razoavelmente curioso, quase não seria preciso dizer que os primeiros passos da investigação de Cipriano Algor se encaminharam à misteriosa porta secreta, que no entanto misteriosa teve de continuar a ser,” (AC, p. 310). Essa porta é uma referência aos segredos que devem continuar ocultos. Em texto introdutório do livro **Atualidade do Mito**, Luccioni (1977) declara: “Toda humanidade conspira por encontrar a porta do mito, por atingir a última Porta, o Santo dos Santos que abre para o conhecimento – a Porta de Ouro onde estaria gravada a palavra do enigma. Mas é ainda uma porta e um texto.” (p. 9).

O oleiro, ao investigar a porta, é repreendido pela guarda do Centro que lhe pede os cartões de identidade e de residente. O oficial verifica fotos e pede novas impressões digitais para serem comparadas. Um exagero que intriga Cipriano Algor.

Não se preocupe, são formalidades, em todo o caso aceite-me um conselho, não torne a aparecer por aqui, poderia arranjar complicações para a sua vida, ser curioso uma vez basta, de resto nem vale a pena, não há nada de secreto por trás desta porta, em tempos, sim, houve-o, agora já não, (AC, p. 310-11)

O discurso do guarda revela que, o que havia antes de secreto, não há mais. Afinal, numa visão simplista, as portas dos mitos já foram reveladas.

Podemos também recorrer, mais uma vez, ao prefácio escrito por Huxley (2004) para seu romance **Admirável Mundo Novo**, em que discute a dominação não mais por torturas secretas, mas pela exposição de *verdades* que tiram do homem qualquer resistência, pois, aparentemente, não haveria motivos nem a quem se rebelar.

Que fez ele, perguntou o guarda Marçal Gacho, disfarçando a preocupação, Estava a chamar à porta secreta, Não é grave, isso acontece várias vezes todos os dias, disse Marçal, com alívio, Sim, mas a gente tem de aprender a não ser curiosa, a passar de largo, a não meter o nariz aonde não foi chamada, é uma questão de tempo e de habilidade, Ou de força, disse Marçal, A força, salvo em casos muito extremos, deixou de ser precisa, claro que eu podia tê-lo detido para interrogatório, mas o que fiz foi dar-lhes bons conselhos, usar a psicologia,” (AC, p. 311)

A curiosidade é combatida, no Centro, porque leva ao questionamento e, por isso, perigosa. O excerto revela que os métodos para controlar a grande massa passam a ser por meio de jogos psicológicos.

Marçal, a princípio, pensou em falar com o sogro e “recomendar-lhe todo o cuidado no seu divagar pelo Centro”, entretanto, como bem conhecia Cipriano Algor, aguçaria sua curiosidade e, com certeza, ele a transformaria em ação. Sem alternativa após o comentário do sogro no jantar, o guarda evidencia a liberdade do Centro sendo vigiada e controlada: “não teve outro remédio que assumir o papel de mentor e pedir-lhe que se comportasse de modo a não atrair as atenções de quem quer que fosse, guardas ou não guardas, é a única maneira correcta de proceder para quem aqui vive.” (AC, p. 311).

É interessante enfatizar que, durante a narrativa do romance, todas as vezes que o nome da personagem Cipriano Algor é citada, faz-se referência a seu nome e sobrenome, simbolizando o seu estado permanente de inquietação e questionamento, conforme sugere a palavra Algor. Por sua vez, a personagem Marçal é citada em alguns momentos com seu sobrenome Gacho, outras pelo nome apenas, demonstrando sua alternância de estado.

A segunda atração visitada por Cipriano, em sua tentativa de adaptação ao novo espaço, é a Sala das Sensações, que representa a artificialidade ao extremo. O oleiro descreve a sua filha e genro, com detalhes, a experiência de uma sala onde se pode sentir a chuva, o vento, a neve e o resplendor do sol em toda sua intensidade.

E essas foram as sensações naturais, perguntou Marta, Não é nada que não se veja todos os dia 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. (AC, p. 313-14)

A atração revela apenas a imitação do que já existe e está próximo da vida natural. Entretanto, ela demonstra a preferência da grande maioria por viver a imitação, em contraste ao que pensam Marta e Cipriano, pertencentes ao mundo natural.

Outra descrição da artificialidade, agora realizada por Marçal, é da praia:

Gênero tropical, faz muito calor e a água é tépida, E a areia, Não há areia, o piso é de plástico a fazer as vezes, de longe até parece autêntico, Mas ondas não há, claro, Pois é aí que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar, Não me digas, Digo, As coisas que os homens são capazes de inventar, Sim, disse Marçal, é um bocado triste. (AC, p. 314)

Observa-se no comentário de Marçal uma crítica a necessidade de artificializar a natureza, demonstrando a ânsia do homem, representada pelo Centro, em dominar aquilo que não entende e não pode controlar. Percebemos, assim, que a família destoa da grande maioria e, principalmente, da ideologia do Centro, preferindo o olhar para o natural e, por isso, escolhendo a liberdade.

A partir dessa exposição, podemos enfatizar que a liberdade e felicidade são valores discutíveis em textos utópicos, inclusive em **A Caverna**, conforme analisado. Como referência, temos o texto de Dostoiévski, “O Grande Inquisidor”, encontrado na obra **Os Irmãos Karamazovi** (1970).

A personagem de Dostoiévski demonstra a voz daquele que toma para si a verdade por adquirir o saber e, por consequência, o controle sobre aqueles que desejam permanecer na ignorância e na situação de comodidade. Os discursos do chefe e/ou subchefe de departamento, em **A Caverna**, são muito parecidos com o discurso do Grande Inquisidor, pois ambos defendem a ilusão.

Na narrativa de Dostoiévski, o Inquisidor apresenta um monólogo com Cristo que desce a terra, em pleno poder inquisitório da igreja do século XVI, e é preso. O interrogatório expõe o discurso ilustrativo sobre a derrota do Salvador ao presentear o homem com a liberdade de pensamento e decisão, ou seja, com o livre arbítrio, uma vez que o homem não está preparado para tal fardo. O Inquisidor deseja provar a Cristo que a liberdade oferecida por Ele levou a humanidade ao caos, que a massa popular precisa de controle e de quem os guie na vida.

Para mostrar que a liberdade não é boa para o homem, o Inquisidor explica a necessidade de se ter criado uma nova lei dita cristã, que exclui a Cristo, utilizando apenas seu nome. O texto de Dostoiévski anuncia que a liberdade instituída por Cristo é dolorosa, pois deixa o homem à deriva, precisando buscar novos caminhos e não viver sob a decisão de Outro. Por isso, é enfatizado, no texto, que o homem prefere o controle e acaba por entregar-se a quem pode dar-lhe *pão* e conforto, evidenciando que para o bem do homem, é necessário o comando.

No romance saramaguiano, o Centro tem o poder de fornecer o sustento para seus habitantes, reinando em nome do bem estar de todos, mantendo a segurança e os segredos para que ninguém sofra. Por esse motivo, torna-se o lugar almejado por todos. Esse espaço implanta o processo ideológico de conformismo e felicidade ilusória. Por sua vez, a personagem Cipriano Algor, e por extensão sua família, deseja o livre arbítrio, assumindo as consequências dessa liberdade.

A imagem do Centro é também proclamada como a imagem de deus:

Não me queixo, senhor, Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra, Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor, Nos tempos de hoje vai dar praticamente no mesmo, (AC, p. 292)

Imagem análoga ao discurso de Dostoievski (1970), em “O Grande Inquisidor”, em que uma nova ideia de deus é construída para dominar e para apascentar os inquietos. Lembremos que, conforme o Grande Inquisidor, o homem não sabe lidar com sua liberdade, necessitando de quem os guie, mesmo que para a ilusão.

Ficarão espantados e acreditarão que somos deuses por ter consentido, pondo-nos a comandá-los, em assumir a liberdade que os atemorizava e reinar sobre eles, de modo que ao final terão medo de ser livres. Mas lhes diremos que somos Teus discípulos e reinamos em Teu nome. Enganá-los-emos de novo, porque então não deixaremos que Te aproximes de nós. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 189)

Discurso muito próximo, observamos no subchefe de departamento referente ao Centro:

Também se distribuem lá bens espirituais, senhor, Sim, e nem pode imaginar até que ponto, os detractores do Centro, aliás cada vez menos numerosos e cada vez menos combativos, estão absolutamente cegos para o lado espiritual da nossa actividade, quando a verdade é que foi graças a ela que a vida pôde ganhar um novo sentido para milhões e milhões de pessoas que andavam por aí infelizes, frustradas, desamparadas, e isto, quer se queira quer não, acredite em mim, não foi obra da matéria vil, mas de espírito sublime, (AC, p. 293)

Os detractores do Centro são cada vez menores e, por isso, cada vez menor é a necessidade de combatê-los, devido ao poder da dominação pelo prazer. No discurso do subchefe, esses difamadores estão cegos para o lado espiritual do Centro, mas na verdade, são eles quem enxerga o poder alienador e dominador desse espaço.

O Centro torna-se, concretamente, um inquisidor, pois coloca em inquérito a criação de Cipriano, condenando-o. Todavia, condenada foi a atitude do oleiro, sempre

questionadora e libertária - atitude diferenciada de todos os outros que desejam a felicidade mansa e humilde, deleitável.

Conforme já referido no prefácio de Huxley, a sociedade (anti)utópica torna-se ditatorial sem usar a força como nos golpes de Estado. Não há resistência porque a massa acredita nessa sociedade ou, pelo menos, é programada para acreditar. Há um processo ideológico de dominação. As pessoas aceitam felizes suas condições, justamente porque são condicionadas a isso. Logo, esse estado de organização é acusado de destruir o humano, demonstrando o perigo das utopias, que podem resultar em anti-utopias. O anseio por tornar o mundo melhor pode, contraditoriamente, torná-lo desumano, não no sentido perverso e violento, mas no de destruir sua capacidade crítica.

Apesar da tentativa de fazer parte daquele espaço de ilusões - uma verdadeira caverna platônica, - a mente de Cipriano Algor continua a girar em torno de suas indagações, mesmo quando se vê obrigado a aceitar as situações impostas: “O teu pai parece querer dar-nos a impressão de que anda muito divertido a descobrir os segredos do Centro, mas eu conheço-o, atrás daquela cara a cabeça continua a trabalhar,” (AC, p. 315).

Não te sentes bem, perguntou o pai, assomando-se à porta, Só um pouco cansada, será da gravidez, Encontro-te apática, alheada, deverias distrair-te, dar umas voltas por aí, Como o pai, Sim, como eu, Interessa-lhe muito tudo o que aí há fora, perguntou Marta, pense duas vezes antes de me responder, Bastou-me pensar uma, não me interessa nada, apenas finjo, Consigo mesmo, claro, Já és bastante crescida para saberes que não há outra maneira, embora o pareça, não é com os outros que fingimos, é sempre com nós próprios, (AC, p. 324)

Observamos, no excerto, que o fingimento também é uma forma de artificialidade. Fingimento que Cipriano já havia percebido na fala cordial do subchefe, que, por meio de um discurso amigável, encobre sua frieza e aniquila o humano, desprezando até a esperança alheia:

Cipriano Algor detestou o homem que se encontrava na sua frente, este subchefe simpático e cordial, quase afectuoso, com quem no outro dia tinha podido conversar praticamente de igual para igual, salvadas, claro está, as óbvias distâncias e diferenças de idade e condição social, nenhuma delas, porém, ao que havia parecido então, impedientes de uma relação fundada no respeito mútuo. Se te espetam uma faca na barriga, ao menos que tenham a decência moral de mostrarem uma cara que seja conforme com a acção assassina, uma cara que ressumbre ódio e ferocidade, uma cara de furor demente, até mesmo de frieza humana, mas, por amor de Deus, que não te sorriam enquanto te estiverem a rasgar as tripas, que não te desprezem a esse

ponto extremo, que não te dêem esperanças falsas, dizendo por exemplo, Não se preocupe, isto não é nada, com meia dúzia de pontos ficará fino como antes, ou então, Desejo sinceramente que o resultado do inquérito lhe seja favorável, poucas coisas me dariam maior satisfação, creia-me. (AC, p. 256)

Ao perceber a força da ideologia do Centro que conduzia a cidade toda para a ilusão, Cipriano toma consciência do desaparecimento da realidade, uma vez que tudo são ilusões, não há a realidade. O oleiro começa, a partir desse momento, a perceber a caverna platônica:

Depois, no meio da avenida, conduzindo de costas viradas para a parede do Centro onde a frase, Você é o nosso melhor cliente mas não vá dizer ao seu vizinho, traçava com descaro irônico o diagrama relacional em que se consumava a cumplicidade inconsciente da cidade com o engano consciente que a manipulava e absorvia, passou-lhe pela cabeça, a Cipriano Algor, a ideia de que não fora só esta manhã a perder-se, que a obscena frase do subchefe havia feito desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver, que a partir de hoje tudo seria pouco mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta. (AC, 241-42)

Notamos, ainda, no diálogo entre o inquisidor e Cristo, na obra de Dostoievski (1970), a instauração de uma *liberdade* ilusória:

Não disseste bem muitas vezes: «Quero tornar-vos livres»? Pois bem, vistes, os homens «livres» - acrescenta o velho, com ar sarcástico. - Sim, isto nos custou caro – prosseguiu ele, olhando-o com severidade -, mas levamos a cabo afinal aquela obra em Teu nome. Foram-nos precisos quinze séculos de rude labor para instaurar a liberdade; mas está feito, e bem feito. Não o crês? (p. 188)

Enfim, percebemos a presença do discurso dostoievskiano no romance de Saramago, que, por sua vez, apresenta uma personagem questionadora, capaz de perceber que estamos todos na caverna, evidenciando o quanto pode ser ilusória a liberdade e permitindo o questionamento sobre até que ponto somos realmente livres, ou ainda, até que ponto vivemos uma felicidade que é alienadora.

Podemos observar, dessa forma, o caráter questionador de textos literários denominados utópicos. É sabido que toda obra se faz questionadora, entretanto, as utópicas demonstram uma redundância dessa característica do literário, enfatizando-a.

### 3.2.2 O espaço dessacralizado

Vimos que a olaria representa o espaço sagrado, enquanto o Centro é o oposto desse espaço; é o lugar do homem moderno. Conforme Eliade (2008), houve uma dessacralização do Cosmo, motivada pelas descobertas científicas. Por isso, ocorreu, na sociedade moderna, uma transformação da visão sobre o mundo assumida pelas sociedades industriais.

No capítulo anterior, percebemos como se constitui o *habitat* no espaço sagrado, veremos, agora, como se apresenta a habitação no espaço dessacralizado. De acordo com Eliade (2008):

Seria inútil insistir sobre o valor e a função da habitação nas sociedades industriais; são suficientemente bem conhecidos. Segundo a fórmula de um célebre arquiteto contemporâneo, Lê Corbusier, a casa é uma “máquina para habitar”. Alinha-se, portanto, entre as inúmeras máquinas fabricadas em série nas sociedades industriais. A casa ideal do mundo moderno deve ser, antes de tudo, funcional, quer dizer, deve permitir aos homens trabalharem e repousarem a fim de assegurarem o trabalho. Pode-se mudar a “máquina de habitar” tão frequentemente quanto se troca uma bicicleta, uma geladeira ou um carro. Pode-se, igualmente, mudar outro inconveniente além daquele que decorre da mudança de clima. (p. 48-9)

No Centro, os apartamentos eram, exatamente, iguais, sendo indiferente morar em um ou em outro: “Os apartamentos estavam identificados como se fossem habitações de hotel,” (AC, p. 279). A afirmativa deixa evidente a impessoalidade daquele espaço.

Não há uma ligação afetiva, no sentido do lar sagrado; o que interessa é simplesmente seu caráter funcional: a casa deve estar perto de tudo, inclusive do trabalho e da “diversão”.

A descrição dos apartamentos, vistos de fora dos edifícios, demonstra o poder de dominância do Centro e o fechamento desse espaço em si. São poucas as aberturas para o exterior. Existem centenas de janelas, mas todas fechadas. Lembremos que a olaria apresenta vários símbolos de acesso ao mundo Superior, enquanto o Centro é um espaço fechado em si.

Arrumou a furgoneta numa esquina de onde se avistava, à distância de três extensos quarteirões, uma nesga de uma das fachadas descomunais do Centro, precisamente a que corresponde à parte que é habitada. Exceptualmente as portas que abrem para o exterior, em nenhuma das restantes frontarias há aberturas, são impenetráveis panos de muralha onde

os painéis suspensos que prometem segurança não podem ser responsabilizados por tapar e roubar o ar a quem dentro delas vive. Ao contrário dessas fachadas lisas, a frente virada para este lado está crivada de janelas, centenas e centenas de janelas, milhares de janelas, sempre fechadas por causa do condicionamento da atmosfera interna. (AC, p. 100)

Os painéis que prometem segurança são os mesmos a retirar o ar, demonstrando que o Centro promete aos seus habitantes toda a segurança e felicidade, mas retirando a liberdade.

Os Algores, assim como Marçal, são personagens que se fazem no processo dialógico. Entretanto, após mudar-se para o apartamento do Centro, a família suprime de seu cotidiano o diálogo: “a casa, esta onde agora vivem, tem o dom maligno de fazer calar as pessoas.” (AC, p. 326).

Muito antes, quando a vida no Centro era apenas uma ameaça, Cipriano já percebia o Centro como anulador do indivíduo e da vida, retirando o ar e a vontade de viver. Portanto, era já consciente da visão de morte daquele lugar.

O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça com assombro, é realmente grande. E é ali, disse Cipriano Algor entredentes, que o meu querido genro quer que eu vá viver, por trás de uma daquelas janelas que não se podem abrir, dizem eles que é para não alterar a estabilidade térmica do ar condicionado, mas a verdade é outra, 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 e espevita a curiosidade mórbida dos transeuntes, que logo querem saber porquê. (AC, p. 101)

Cipriano Algor, apesar de ter consciência dos efeitos devastadores do Centro para a vida humana, percebe que não há mais lugar no mundo moderno para espaços como a olaria, que também não pode sustentar a vida.

(...) o dito Cipriano Algor carrega com algumas culpas próprias em tudo isto, a primeira das quais, ingénua, inocente, mas, como à inocência e à ingenuidade tantas vezes tem sucedido, raiz maligna das outras, foi pensar que certos gostos e necessidades dos contemporâneos do avô fundador, em matéria de produtos cerâmicos, se iriam manter inalteráveis per *omnia saecula saeculorum* ou, pelo menos, durante toda a sua vida, o que vem a dar no mesmo, se bem repararmos. Já se tinha visto como 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. (AC, p. 147)

Conforme o texto, é ingenuidade acreditar que qualquer ordem permanece por todo o sempre. A mudança se faz necessária porque a vida é movimento. Por isso, a família percebe a importância de mudar: “O que é preciso levar já está apartado, disse Marta com uma voz distraída. Houve um novo silêncio.” (AC, p. 296).

Chega o fim das ilusões sobre a olaria, já o que resta é o nada, em consequência, o fim do mito e do espaço sagrado: “Temos a casa, poderemos vir quando quisermos, Sim, temos a casa, uma casa com vista para o cemitério, Que cemitério, A olaria, o forno,” (AC, p. 293-94).

Dessa forma, após perder a possibilidade de continuar vivendo na casa da olaria, Cipriano Algor tem pela frente outro espaço. Entretanto, esse espaço, que é o Centro, também terá destituído seu reinado e dará lugar a uma nova possibilidade, evidenciando o movimento constante de busca por outros lugares.

No romance, temos a relação entre o passado e o futuro, o velho e o novo, apresentando um presente correspondente ao percurso, ao dia a dia que constrói futuros. Antes de deixar o passado, Cipriano realiza um rito de despedida:

Soergueu-se na almofada e olhou à sua volta como se fosse a primeira vez que tinha entrado neste quarto e precisasse de fixá-lo na lembrança por alguma obscura razão, como se esta fosse também a última vez que aqui viria e pretendesse que a memória lhe servisse de alguma coisa mais no futuro que recordar-lhe aquela mancha na parede, aquela risca de luz no soalho, aquele retrato de mulher sobre a cômoda. (AC, p. 287-88)

A memória é um importante recurso para a construção do novo, não apenas como recurso saudosista, mas como ligação entre o passado e o futuro, pois os efeitos do primeiro constroem possibilidades para o segundo.

É verdade que alguns adereços foram retirados do palco, mas o barro de que vão ser feitos os adereços novos é o mesmo de ontem, e os actores, amanhã, quando acordarem do sono dos bastidores, pousarão o pé direito logo adiante de onde tinham deixado a marca do pé esquerdo, depois assentarão o esquerdo adiante do direito, e, façam mais o que fizerem, não sairão do caminho. (AC, p. 177)

Vale ressaltar que deixar um espaço (do passado) para iniciar um outro (do futuro) é um processo doloroso. Há relutância e medo.

No momento em que a família se muda para o Centro, temos expressados os sentimentos de cada um dos membros. Cipriano Algor demonstra sua relutância diante daquele lugar: “Seguiam ao longo da frontaria onde se encontrava a entrada reservada ao pessoal de segurança, Cipriano Algor caminhava dois relutantes passos atrás, como se estivesse a ser puxado por um fio invisível.” (AC, p. 276).

O incômodo de Cipriano também é o de Marta, apesar de ela tentar disfarçar para que o pai aceitasse melhor a nova situação: “Sinto-me nervosa, disse Marta baixinho para que o pai não percebesse,” (AC, p. 276).

Por sua vez, Marçal apresenta dois sentimentos em sua fala: primeiro concorda com a vida do Centro como a melhor; todavia, depois demonstra que pode não estar tão seguro dessa melhoria de vida, mas de uma falta de opção: “Verás como depois de cá estarmos tudo será fácil, é questão de nos habituarmos, respondeu Marçal também em voz baixa.” (AC, p. 276).

No momento de entrada das personagens no apartamento, que dantes havia sido tão desejado por Marçal, percebe-se, mais uma vez, que essa personagem não tem mais a mesma visão sobre morar no Centro: “Façam o favor de entrar, chegamos a casa, disse em voz alta, fingindo um entusiasmo que não sentia. Não estavam contentes nem excitados pela novidade.” (AC, p. 279).

Marçal passa, finalmente, a fazer parte da família em seus desejos e inquietações, apesar de ainda não declarar. Marta, assim como o marido, esforça-se para fingir animação pelo novo *lar*: “aqui é o confortável e espaçoso aposento em que o meu querido pai dormirá e gozará um merecido descanso,” (AC, p. 280).

A fala de Marta, mesmo que para agradar ao pai, demonstra o discurso do Centro, espaço pelo qual tão forçosamente a família tenta fazer parte, mas que não lhe pertence. Enfim, Marta reprova o apartamento, sua impessoalidade e tamanho. E dessa vez, é Cipriano quem diz:

está como nova, a mobília é de boa madeira, obviamente os móveis teriam de ser diferentes dos nossos, agora usam-se assim, de tons claros, não são como aqueles que temos lá, que parecem ter sido passados pelo forno, quanto ao resto a gente sempre se habitua, a gente habitua-se sempre. (AC, p. 280)

Temos o tom conformista da família, ao tentar convencer a si própria de que não há alternativa a não ser aceitar a nova situação. O genro lança um olhar de agradecimento ao sogro por elogiar o apartamento, mesmo sabendo que sua opinião não é bem aquela.

A união da família é fortalecida, pois cada membro passa a apoiar o outro na tentativa de convencerem-se a aceitar aquela condição:

Marta disse lá de dentro, Não tardo, vou já, são estas as vantagens dos pequenos apartamentos, solta-se com todas as cautelas um suspiro que se trazia cá dentro e acto contínuo alguém no outro extremo da casa denuncia, Suspiraste, não negues. E ainda se encontra quem se queixe dos guardas, das câmaras de vídeo, dos detectores e restante tralha. (AC, p. 280-81)

Outra característica das (anti)utopias é a falta de privacidade. O olhar do outro percorre todos os espaços, por isso a liberdade de fala, que era comum na casa da olaria, passa a ser restrita no apartamento: o fingimento passa a fazer parte do novo espaço.

O apartamento do Centro é o oposto ao da casa da olaria que foi construída ao gosto dos Algores, personalizada e particularizada. O apartamento é moderno e nele não cabem os “gostos” individuais. Observemos que o Centro estipula o que seu usuário necessita:

Queres dizer que não poderemos levar daqui as nossas coisas, Algumas sim, as de decoração da casa, por exemplo, mas não as mobílias, nem as louças, nem os vidros, nem os talheres, nem as toalhas, nem as cortinas, nem as roupas de cama, o apartamento já tem tudo o que se necessita, Portanto mudança, mudança, aquilo a que chamamos uma mudança, não haverá, disse Cipriano Algor, Mudam-se as pessoas, é essa a mudança, (AC, p. 260).

Apesar da mudança para os Algores ser dolorosa e requerer muito sacrifício, não podemos dizer que ela se faça em seu sentido real. Há apenas o deslocamento de espaços físicos, já que o espaço interior permanece da mesma forma que dantes, por isso o conflito: “Diz-se que a paisagem é um estado de alma, que a paisagem de fora a vemos com os olhos de dentro, será porque esses extraordinários órgãos interiores de visão não souberam ver estas fábricas e estes hangares, estes fumos que devoram o céu,” (AC, p. 89-90). A verdadeira mudança está por vir, pois se realizará após a incursão ao centro da caverna platônica, ou seja, após um processo de despertar da consciência.

Marta percebe o fim da esperança: “Como vais conseguir agora, perdida que está a esperança, viver naquele apartamento, perguntava-se.” (AC, p. 294). Marçal também já havia notado algumas sensações, até então confusas para si mesmo, desse espaço. É a

consciência do guarda que avança um estágio a mais de percepção: “sobretudo durante as rondas noturnas com a iluminação reduzida, percorrendo as galerias desertas, descendo e subindo nos elevadores, como se vigiasse o nada para que continuasse a ser nada.” (AC, p. 259). A sua condição, que dantes era de guarda de todo aquele universo que é o Centro, passa a vigia do nada. O Centro deixa de ser *tudo* para se tornar um *nada*. Perde, agora, aos olhos de Marçal, a realização gloriosa imaginada.

A olaria não lhes pertence mais em sua essência, assim como o Centro também não pode ser considerado como o *habitat* do homem: “A casa que tínhamos foi-nos tirada, Continua a ser nossa, Mas não como o foi antes, Agora a casa é esta, Marta olhou em redor e disse, Não creio que o venha a ser alguma vez.” (AC, p. 315-16).

Quando Cipriano Algor recebe o resultado negativo do inquérito sobre a venda dos bonecos, torna-se evidente a instabilidade daquilo que o homem constrói: sua cultura. Talvez como consequência da criação divina que fez o homem como ser instável. “Em todos os dias se começam coisas, mas, tarde ou cedo, todas acabam,” (AC, p. 289-90). Todavia, apenas se começam coisas novas, após o fim das que existiam.

Assim como mais cedo ou mais tarde as coisas acabam, também se renovam. Ao saber que Cipriano irá viver no Centro com o genro, o chefe de departamento diz: “não se poderá queixar, acaba por ganhar tudo quando julgava que tinha perdido tudo,” (AC, 292).

Ao descobrir que os dois espaços não são mais possíveis de se viver, a família questiona sobre um novo espaço: “ou moramos aqui, ou moramos na olaria, pretender viver como se os dois lugares fossem um só, será como morar em parte nenhuma, Talvez para nós vá ter de ser assim, Assim, como, Morar em parte nenhuma,” (AC, p. 315). Morar em parte nenhuma remete a ideia de viver na utopia e/ou no imaginário, ou seja, no *não-lugar*.

A família deixa seu espaço da olaria, não aceita o espaço dessacralizado do Centro e parte para um novo espaço que ainda não existe. Isso porque, tudo o que não é “nosso mundo” ainda não é um mundo. Apenas se faz nosso um espaço, recriando-o, sacralizando-o, para que haja existência. Portanto, a família parte em busca da recriação do mundo.

Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (no sentido, muitas vezes, de desocupado pelos “nossos”) ainda faz parte da modalidade fluida e larvar do “Caos”. Ocupando-o e, sobretudo, instalando-se, o homem transforma-o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da cosmogonia. O que deve se tornar o “nosso mundo”, deve ser “criado” previamente, e toda criação tem um modelo exemplar: a Criação do Universo pelos deuses. (ELIADE, 2008, p. 34)

A busca de Cipriano e sua família por um novo território para habitar indica a busca vital de (re-)criação do mundo: “Instalar-se num território, construir uma morada pede uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de *assumir a criação do “mundo” que se escolheu habitar.*” (ELIADE, 2008, p. 49). Mais a frente, Eliade acrescenta: “Toda construção e toda inauguração de uma nova morada equivalem de certo modo *a um novo começo, a uma nova vida.* E todo começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia.” (Ibid., p.54).

De acordo com Eliade (2008), o *homo religiosus* escolhe sempre viver no *centro*, para manter contato com o mundo supraterrrestre. Em **A Caverna**, o espaço dessacralizado recebe a denominação de Centro, demonstrando que, apesar de estarmos no espaço profano, a busca pelo centro permanece no homem moderno.

Na verdade, apesar de todos os seus defeitos, a vida ama o equilíbrio, se fosse só ela a mandar faria que a cor de ouro estivesse permanentemente sobre a cor azul, que todo o côncavo tivesse o seu convexo, que não acontecesse nenhuma despedida sem chegada, que a palavra, o gesto e o olhar se comportassem como gêmeos inseparáveis que em todas as circunstâncias dissessem o mesmo. (AC, p. 171)

Conforme o excerto, a vida caminha em busca do equilíbrio, todavia, paradoxalmente, o equilíbrio anula a vida, que só existe e tem sentido no percurso. A tão sonhada utopia nada mais é do que o desejo pelo lugar do equilíbrio, ou seja, pelo fim da busca, que pode se desdobrar, perigosamente, em estaticidade, ou ainda, na morte do humano, e com ele, da própria denominação de vida. Nesse sentido, ressaltamos que o maior perigo das utopias é ignorar o humano em sua característica contraditória e mutável.

O futuro é um mistério, não sabemos o que está no devir, assim como a família não sabia, entretanto, ela percebe a importância da construção de uma nova possibilidade no dia após dia, ou seja, no tempo presente e na constância do percurso, conforme percebemos na fala de Cipriano: “de qualquer modo barco parado não faz viagem, suceda amanhã o que suceder há que trabalhar hoje [...] o tempo não está aí sentado à espera, temos de pôr-nos ao trabalho.” (AC, p. 152).

Enfim, ao confrontar as duas posições da existência humana, sua sacralização ou dessacralização, sem desprezá-las, o romance aponta para o desejo de uma nova ordem. O passado mítico e o presente dessacralizado não correspondem aos desejos do homem e esse tende para uma nova realização, ainda a ser construída.

Daí a importância, hoje, de se discutir as relações humanas, seus direitos, contra a *coisificação* do homem. Por isso, pensemos que se todo caos busca a reorganização do cosmo, a situação caótica da contemporaneidade - com a ajuda constante da arte que não deixa as consciências adormecer - busca o desejo do humanismo, em seu sentido mais significativo: do respeito pelo humano. Eis a nova utopia.

### 3.3 O *OUTRO* COMO UTOPIA

Conforme foi possível perceber no trabalho até aqui realizado, o romance denuncia os possíveis perigos das sociedades anti-utópicas, principalmente, o seu aspecto desumanizador. Simultaneamente, o romance enfatiza a utopia em seu valor real: humanista.

Está correto dizer que toda utopia, por natureza, é humanista, uma vez que visa ao *bem-estar* da vida em sociedade. Porém, o sentido humanista ganha ênfase quando consideramos a verdadeira condição do homem como ser instável e abandonamos ideias que retiram a essência contraditória humana. Enfatizamos também o caráter humanista da utopia quando focamos o desejo do *espaço-outro* pautado nas relações humanas, na ética, na diversidade e na solidariedade.

No primeiro capítulo, ao discutir o papel do escritor-intelectual na sociedade, percebemos como o desejo dessa personalidade está voltado aos Direitos Humanos.

No artigo de Fernando Arenas (2005), “O Outro como Utopia na Literatura Portuguesa Contemporânea”, publicado na revista **Via Atlântica**, temos a discussão sobre a reconfiguração do pensamento utópico na literatura contemporânea.

O texto aponta que, apesar de estarmos vivendo um período em que predomina o cepticismo utópico, devido à descrença política e social vigente no século XXI, podemos perceber o surgimento de pequenos imaginários utópicos. Esses imaginários diferem dos grandes projetos utópicos de nossa história - que visavam revoluções e sociedades *perfeitas* -, pois tendem para projetos humanizadores.

Dessa forma, o conceito de utopia apóia-se numa abordagem marcada por sentimentos de anseio e de esperança, pautados no desejo ou até necessidade e urgência de mudar a natureza das relações humanas.

Na obra **A Caverna**, vimos que a narrativa se estrutura na vida familiar entre pai e filha, e uma terceira personagem no papel de marido e genro. Essas personagens estão

inseridas num meio familiar harmônico, mesmo que de contrastes. A relação entre pai e filha é de cumplicidade e amor. No entanto, a relação dialógica se desenvolve, principalmente, entre sogro e genro, na medida em que há o conflito de vozes entre eles, permitindo, por isso, o amadurecimento de Marçal.

Observa-se, contudo, que o maior aprendizado das personagens foi a consolidação da família, por meio do diálogo, e do compartilhar das dores e vitórias: “Nesta casa, os cuidados de um sempre têm sido os cuidados de todos,” (AC, p. 203).

Nesse contexto de utopia, a alteridade torna-se a essência da humanização, pois surge a esperança de uma sociedade que vê o outro como sua responsabilidade, princípio da solidariedade.

Outras relações afetivas são estabelecidas na obra, sendo uma amorosa (o que remete a essência mítica da união das duas forças cósmicas: masculino e feminino), e a outra entre os humanos e um cão, que recebe o nome de Achado.

Como se observa, o espaço do Centro torna-se anti-utópico, principalmente porque é desumanizador, mesmo ao passar a imagem de justo. Cipriano recebe uma ligação do subchefe sobre o pagamento das estatuetas do inquérito que diz: “o Centro liquida sempre as suas contas, é uma questão de ética,” (AC, p. 322).

No discurso do Centro, é inserida a ética, todavia, a narrativa questiona o que se entende por *ético* na contemporaneidade. O desligamento de Cipriano como fornecedor do Centro é consequência do sistema mercadológico, mas isso não se tornaria uma falta de ética?

Cipriano desculpa-se por ter dado prejuízo ao Centro e ouve do subchefe: “São os ossos do ofício, umas vezes perde-se, outras vezes ganha-se, de qualquer modo não foi grave, tratava-se de um negócio minúsculo,” (AC, p. 323).

Enquanto para Cipriano a exclusão de sua mercadoria pelo Centro indicou o risco de sua subsistência como trabalhador, e mesmo a perda da esperança, para o Centro o prejuízo foi mínimo, pois o “negócio era minúsculo”. Percebemos que O que se perde na (anti)utopia do Centro é o humano, portanto um novo olhar sobre a utopia se faz, justamente, na recuperação desse humanismo. Dessa forma, a ética pode ser questionada.

Os valores éticos de Cipriano referem-se ao orgulho e à dignidade e, nesse sentido, são diferentes do Centro: “Eu poderia, disse Cipriano Algor, invocar também os meus próprios escrúpulos éticos para me negar a receber por um trabalho que as pessoas se recusaram a comprar, mas o dinheiro faz-me arranjo, É uma boa razão, a melhor delas,” (AC, p. 323). São colocadas em xeque as necessidades subsistenciais, ou seja, financeiras - única necessidade valorizada pelo Centro.

Ainda no diálogo entre Cipriano e o chefe de departamento: “Disse que talvez a bondade seja também uma questão de prática, É uma opinião de oleiro, Sim senhor, mas nem todos os oleiros a teriam, Os oleiros estão a acabar, senhor Algor, Opiniões destas também.” (AC, p. 131).

Podemos considerar, pois, que o olhar crítico e as ações humanas, como a bondade, estão por acabar, assim como as pessoas não refletem mais, apenas tornam as coisas práticas. Lembremos das teorias sobre o escritor-intelectual – personalidade que não permite que as reflexões e os questionamentos acabem, assim como os sentimentos de compaixão e solidariedade. Por isso, a utopia humanista consiste em recuperar a intelectualidade e a solidariedade humanas.

No momento em que Marta conta ao pai sobre sua gravidez, ambos encontram-se no processo de descobrimento do ato de modelar os bonecos. Marta só conta a novidade após o pai comparar os primeiros moldes como madres: “Já falamos dos moldes, Falamos das madres dos moldes, só das madres, e essas são para guardar, (...) Pai, acho que estou grávida, disse, e baixou os olhos.” (AC, p. 138).

Marta também é a madre dos moldes, ou seja, aquela que carrega a esperança de um novo homem que nascerá num novo espaço em que se valoriza o humano e sua inter-relação. Vale lembrar da metáfora do barro, que mostra o quanto o homem é capaz de mudar a si e ao meio em que vive.

A narrativa constrói alguns índices da vinda de uma situação nova de vida, seja pela gravidez de Marta - “Marta a escuta do trabalho cego que a vida, segundo a segundo, carpinteara dentro do seu útero.” - seja pelos apontamentos da natureza: “Ainda era noite, mas a primeira mudança do céu, prenunciadora da madrugada, não tardaria a manifestar-se.” (AC, p. 198).

A plurissignificância dessa última frase aponta, pelo menos, para duas interpretações: do dia que amanhece, após a noite em que Cipriano sonhara estar dentro do forno, e a esperança de um novo momento para ser vivido. A expressão “Ainda era noite” representa que a família se encontra no momento do dano, ou seja, dos obstáculos que lhes são dados a viver. No entanto, a esperança surge, a partir desse sonho, como primeira mudança que nasce no espírito de Cipriano. A mudança não é ainda perceptível, mas prenunciada: “prenunciadora da madrugada, não tardaria a manifestar-se”. A madrugada é o momento anterior ao dia, que representa a luz, o aclaramento dos fatos e das ideias.

O sobrenome da personagem Isaura Madruga representa a madrugada de um novo tempo. É importante enfatizarmos que a ideia de partir para uma nova aventura, sem rumo certo, é de Isaura.

Em outro momento, temos: “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 num horizonte que dali não se podia alcançar.” (AC, p. 203).

Mais uma vez, a sombra e a noite, que correspondem à parte negativa da vida da família, estão se despedindo para dar lugar à manhã e ao sol que se anuncia. Reparemos que, como antes, o verbo indica que a mudança está por vir, mas ainda não está presente: “o sol não tardaria”. O horizonte demonstra um futuro adiante, que ainda não pode estar, mas que aponta.

Marta pensa no futuro, na possibilidade de sua realização no amanhã ou no depois do amanhã: “É uma estupidez deixar perder o presente só pelo medo de não vir a ganhar o futuro, disse consigo mesma, e logo acrescentou, Aliás, nem tudo está para suceder amanhã, há coisas que só depois de amanhã,” (AC, p. 251).

Cipriano, num estado entre o dormir e o acordar, registrou as palavras da filha e, em sua viagem para marcar a entrega da primeira parte dos bonecos, as entoava:

Há coisas que só depois de amanhã, há coisas que só amanhã, há coisas que já hoje, depois retomava a sequência invertendo-a, Há coisas que já hoje, há coisas que só amanhã, há coisas que só depois de amanhã, e tantas vezes o foi repetindo e repetindo que acabou por perder o som e o sentido, o significado de amanhã e de depois de amanhã, ficou-lhe só na cabeça, como uma lâmpada de alarme a acender e apagar, Já hoje, já hoje, já hoje, hoje, hoje, hoje. (AC, p. 252)

Lembremos, também, da utopia conceituada por José Saramago como um amanhã próximo, uma utopia realizável dentro do espaço breve, enquanto a vida ainda está correndo, enquanto nós somos nós, pois daqui a alguns anos, não saberemos mais ser como somos hoje, da mesma forma que não sabemos mais ser como nossos antepassados.

O subchefe tinha perguntado, O que o traz por cá hoje, depois dissera, Amanhã mesmo, depois concluíra, Então seja depois de amanhã, é certo que as palavras são assim mesmo, vão e voltam, e vão, e voltam, e voltam, e vão, mas porquê estavam estas aqui à minha espera, porquê saíram comigo de casa e não me largaram em todo o caminho, não amanhã, não depois de amanhã, mas hoje, agora mesmo. (AC, p. 256)

No texto “Esperanças e Utopias”, publicado em **O Caderno** (2009), o autor discute a importância da ação imediata e dos perigos de se viver na ilusão do amanhã. A palavra do intelectual não é para os que aqui estarão amanhã, mas para as consciências de hoje, para que o amanhã seja renovado.

A relação entre utopia e esperança é complexa, quase sempre pensamos nessas palavras como sinônimas. Todavia, Saramago nos alerta sobre como a segunda neutraliza qualquer ação em direção à primeira, desrealizando as utopias, pois a palavra esperança é derivada do verbo esperar. Portanto, ela não agrega um valor tão forte como pensávamos.

A família, por vários momentos, entrega-se ao conformismo e Marçal em diálogo com o sogro declara: “Parece que não sabemos viver doutra maneira, Talvez não haja outra maneira de viver, O que talvez seja é demasiado tarde para haver outra maneira.” (AC, p. 211). No entanto, percebemos que, após a caverna platônica, as personagens buscaram, justamente, essa nova maneira de viver.

Temos, na narrativa, a declaração de que “Nem sempre é possível ter ideias originais, já basta tê-las simplesmente praticáveis.” (AC, p. 199). Portanto, quando Saramago fala de uma utopia do amanhã, está preocupado com a ação, mesmo que singela, e não com a espera de uma mudança radical. Isso é demonstrado no romance, por meio da mudança que se faz na família, em sua inter-relação.

Conforme Arenas (2005), *o outro* pode vir na forma de um ser amado, da família, da comunidade ou do texto. Para ele, “A questão da alteridade torna-se uma peça fundamental numa reflexão em curso relativamente ao estatuto ontológico da literatura, aos actos da escrita e de leitura, assim como à relação simbiótica entre a vida e a escrita.” (p. 124). O que nos remete às teorias de Bakhtin (2003), pois a autoconsciência do *eu* se constitui da visão que se tem do *outro*, das inter-relações.

Assim, a alteridade está presente, seja nos elementos intrínsecos à obra, como personagens, narrador etc, seja nos extrínsecos como a relação autor/texto e texto/leitor. O professor Abdala Júnior (2003) inscreve o autor José Saramago como representante da utopia libertária, teoria que elege a literatura como elemento para o despertar da consciência. Nessa relação pautada na alteridade, temos o eu/leitor e o outro/obra.

Conforme Abdala Júnior (2003):

José Saramago situa-se, assim, entre os escritores motivados pela utopia libertária, onde a vontade de felicidade não repousa sobre o sacrifício da individualidade, em função de interesses mais universais. Pela imaginação procura construir *passarolas*, acreditando num mundo mais humano a partir

da perda das amarras individuais, um mundo libertário, que ultrapasse os labirintos que a sociedade construiu em função (e por ordem) das forças sociais hegemônicas. (p. 28)

A fala de Abdala Jr. (2003) vai ao encontro do que vimos no romance, pois as personagens perdem suas amarras ligadas ao sistema para construir *passarolas*, ou seja, novos caminhos. Nesse sentido, a obra sugere a percepção do literário como força imaginária que pode sobrepor o simples entretenimento, apontando para uma possibilidade de mudança do pensamento e das consciências.

Da mesma forma que observamos no romance a personagem Marçal sendo contaminada pela linguagem de Cipriano Algor, podemos pensar como nós, leitores, também nos contaminamos pela narrativa. Portanto, o primeiro despertar da consciência se dá no romance, pelas personagens Cipriano e Marçal, todavia, se estende àquele que compartilha a obra junto do narrador: o leitor.

Em **Um Princípio Esperança**, de Ernst Bloch<sup>1</sup>, temos a afirmação de que:

Consciente das carências atuais, ele [o homem] sonha com suas resoluções no futuro que começa a se abrir, como ruptura do presente. Dessa forma, a esperança, a utopia, constituem princípios de nossa própria existência. A esperança, uma forma de conhecimento entre a intuição e a razão, para quem se atreve, como Ulisses, a experimentar o *novo*. (p.39)

O ato de experimentar o novo é uma das formas que caracteriza também o herói mítico, pois experimentar é seguir em busca do desconhecido. Em suma, tanto a alegoria como o mito são processos e/ou produtos do pensamento. Conforme Bastazin (2006): “Mito e Arte são, dessa forma, universos que auxiliam o homem a ultrapassar os horizontes e, assim, alcançar esferas de percepção em permanente crescimento.” (p. 97). Por sua vez, o discurso utópico abrange o devir, como algo possível de realização após o resultado do pensamento, da consciência adquirida. Essa realização não precisa ser concretizada, do contrário não seria utopia, mas se faz na possibilidade.

Vale lembrar que o homem não conhece o futuro, nem o caminho mais acertado, por isso a vida é experiência e novos caminhos são essenciais para a sua sustentação:

sem conhecer os caminhos, conseguirá chegar a um lugar tão recôndito, e ele respondeu que as combinações e composições dos acasos, sendo

---

<sup>1</sup> BLOCH apud ABDALA JR, 2003

efectivamente muitíssimas, não são infinitas, e que sempre valerá mais arriscar-nos a subir à figueira para tentar alcançar o figo do que deitar-nos à sombra dela e esperar que ele nos caia na boca. (AC, p. 325)

A literatura é essa prática de experimentar novas formas de dizer e de ser. Ela realiza-se por meio de uma linguagem diferenciada, que deseja mais do que simplesmente representar, por isso é utópica. Mas conforme observamos, o valor das utopias e sua própria razão de ser está na busca, uma vez que sua realização acaba por anulá-la, ou pior, torná-la seu reverso. Portanto, a utopia realiza-se na literatura, porque revela o homem em ação e reflexão, ou melhor, em permanente criação.

## CONCLUSÃO

Retomar as referências críticas apresentadas na introdução dessa pesquisa, após o trabalho de análise e reflexão sobre o romance, permite-nos afirmar que o trabalho poético realizado na obra é muito superior a qualquer possível intenção de denúncia ou tipo de panfletarismo contra o jogo ideológico capitalista. As análises elaboradas apontam para o romance como resultado de um trabalho minucioso que tece e evidencia, simultaneamente, a própria escritura, no sentido barthesiano do termo.

A intelectualidade e a poética estão presentes na obra, não como práticas exclusivas do intelectual e do escritor, respectivamente. Para discutir esses argumentos, servimo-nos das propostas de Said sobre o escritor-intelectual que revelam quão indissociáveis são esses dois conceitos em se tratando do trabalho artístico. Assim, torna-se imprescindível destacar que o escritor-intelectual é tão sensível às inquietações da sociedade quanto ao trabalho instigante da metáfora.

Desde a antiguidade clássica, Platão já evidenciava o caráter associativo entre intelectualidade e poética. Exemplo dessa relação é o trabalho alegórico sobre a formação do filósofo no projeto utópico d' **A República**.

Ao observar que a caverna platônica encontra-se representada no romance tanto no espaço da olaria quanto do Centro, notamos que, apesar de tão distintos aparentemente, ambos são espaços que dialogam entre si numa relação tensional que se realiza e se sustenta pela qualidade criativa e questionadora que os envolve.

Vale lembrar também que os dois espaços - olaria e Centro - carregam em si aspectos míticos e utópicos, respectivamente, sugerindo um olhar crítico sobre esses conceitos na contemporaneidade.

Ao discutir o espaço do mito, o romance aponta para a importância da (re)criação constante do homem e do mundo, numa permanente cosmogonia que se realiza em qualquer ato de criação, fornecendo ao literário a possibilidade de aproximar o homem ao 'criador divino' pelo gesto que dá sentido a vida. Todavia, ao mesmo tempo em que o romance demonstra a criação como essencial à vida, também discute sua prática no tempo presente.

Na narrativa, a personagem Cipriano Algor procura, ao longo do texto, resguardar a olaria como um espaço sagrado de criação, entretanto, ao perceber que esse espaço não tem mais lugar na vida moderna, assume a busca de uma forma alternativa de viver e, em função

disso, decide partir. O romance sugere, com isso, que a criação literária vista como sagrada também não seria mais possível. Barthes (2007) explicita essa condição quando diz que a literatura está dessacralizada, o que não significa, explicita-se, sua anulação, pois é, exatamente, este “o momento de ir a ela” (Ibid., 40).

O romance, hoje, não se constitui apenas como objeto literário, mas discute a si mesmo como centro de interesse reflexivo e estético, ou ainda, no dizer de Barthes (2007), como “metalinguagem”. É, pois, paisagem livre que agrega todos os saberes, sem, contudo, fixar-se em crenças ou compromissos ideológicos. O romance seria assim um espaço de libertação criadora.

Nesse sentido, a utopia no romance faz parte desse deslocamento para uma nova possibilidade do olhar em direção àquilo que é realizável apenas no plano do sonho, do imaginário, do ficcional.

O homem necessita de utopias porque sofre, permanentemente, a ausência de um *espaço-outro*, espaço alternativo de experiência e realização. Daí, a práxis literária como criação e vivência de algo ainda desconhecido. A utopia, no espaço ficcional realiza-se não mais como representação, mas como presença, como projeto de realização pela linguagem. Todavia, apesar das análises realizadas conduzirem para uma perspectiva utópica da literatura como projeto de libertação das amarras da palavra, há também a revelação de uma verdade, em seu caráter anti-utópico, ou seja, a percepção de uma linguagem que apesar de buscar a verdade e a liberdade da palavra, apenas denota sua impotência. A literatura é, portanto, utópica, não por realizar o silêncio do signo, mas por tornar constante a busca e a experiência de uma forma alternativa de uso do verbo, contestando, materializando e ambigüizando a palavra.

O escritor-intelectual é essa personalidade que sonha e pratica a linguagem como expressão de sua “inteligência”, de sua capacidade de articular significados e formas disponíveis para se construir a tessitura que é o texto literário.

Perrone-Moisés (2000) destaca: “A linguagem é uma rede de lugares vazios, só ocupados em provisórias situações e em permanentes deslocamentos.” (p. 275). O homem precisa ocupar esses lugares para dar corpo a sua voz, “(...) Essa voz, que vem como surpresa irreprimível, e o que ela diz, por mais incompleto que seja (e talvez por isso mesmo), fascina os outros.” (Ibid., p. 276).

Na relação estabelecida por Perrone-Moisés (2000), percebemos o escritor como construtor da voz que é a linguagem literária, na busca dos espaços vazios e das possíveis respostas para as lacunas deixadas pelo Criador da obra maior que é a vida. O leitor, por sua

vez, é o ser fascinado que necessita dessa voz. A autora acrescenta, ainda, que a linguagem é a explosão do inconsciente em busca da identidade, todavia, o que se encontra é um *eu* como sempre imaginário: “Na fala, o inconsciente só se revela em “retalhos do verbo”, lampejos, ‘faíscas’, ‘redarguir reluzente’.” (p. 278).

Podemos notar que o romance constrói o leitor que deseja para si, pois sua composição estética permite a contaminação desse leitor tal qual ocorre com a personagem Marçal. Nesse sentido, a obra é para o leitor, o espaço de percepção, de embate, de abertura e constatação, assim como fora a caverna para as personagens de Saramago. O leitor sente o impacto da luz após sair da escuridão. Portanto, não apenas o escritor é metaforizado no romance pela figura de Cipriano Algor, mas também o leitor, na representação de Marçal.

Na verdade, a obra **A Caverna** não fala sobre o despertar da consciência, mas o produz e faz ecoar a pergunta: para onde ir? Ou melhor, o que fazer com o saber e a liberdade adquiridos?

Quando lemos, somos compelidos pela sensação reveladora que o texto propicia, principalmente porque ele reapresenta, interpreta e, ao seu modo, transmuta a realidade em linguagem. A arte causa o efeito epifânico, ou seja, a sensação de algo revelado, mas durável por breve instante. O efeito de despertar da consciência acende no espírito o desejo de organização do pensamento e de propulsão para o desconhecido.

Personagem e leitor podem torna-se unidade neste romance; podem reconhecer-se nas faces diversas da narrativa e, por que não dizer, nas faces utópicas da linguagem literária – palavra revestida de encantamento, enigma e magia.

## REFERÊNCIAS

### I. Obras de José Saramago

SARAMAGO, José. **A Caverna**. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **O Caderno**: Textos escritos para o blog setembro de 2008 – março de 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Conto da Ilha Desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Evangelho Segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Jangada de Pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

### II. Gerais

ABDALA JUNIOR, Benjamim. **De vôos e ilhas – literatura e comunitarismos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O Nome das coisas**. 2ª ed. Lisboa: Salamandra, 1986.

ARENAS, Fernando. O outro como Utopia na Literatura Portuguesa Contemporânea. **Via Atlântica**, São Paulo, n.8, p. 119-128, 2005.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da Criação Verbal**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. A Literatura Como Conhecimento. In: **A Biblioteca Imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 77- 89.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. 5ª ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. 2ª ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fonte, 2004.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_. Mudar o próprio objeto. In: **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

BASTAZIN, Vera, "Utopia e inscrição literária: deslocamentos entre escritor, crítico e leitor". In: **VI Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada/ X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas**, Braga, 2009, p. 31-53.

\_\_\_\_\_. Do sussurro ao grito de alerta: qual o espaço da literatura? In: MARTINS FILHO, Plínio & TENÓRIO, Waldecy (Org.). **João Alexandre Barbosa: o leitor insone**. São Paulo: Edusp, 2007. pp. 143-154.

\_\_\_\_\_. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1998.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1995.

BILEN, Max. Literatura e iniciação. In: BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de Mitos Literários**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 586-589

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 2006.

BRASIL, Ubiratan. A Oficina Literária de Fuentes. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 09 Nov. 2008, Caderno 2/Cultura, p. D1.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. 5ª ed. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CALVINO, Ítalo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: **Atualidade do mito**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10ª ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. **A extensão interior do espaço exterior**: a metáfora como mito e religião. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

CAVALCANTI, Ildney. F. S.. A Distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: XVII Encontro Nacional da Anpoll - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2002, Gramado - RS. **Boletim do GT A Mulher na Literatura**. Florianópolis - SC : UFSC, 2002. v. 9. p. 247-62.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: **Literatura Portuguesa: História, Memória e Perspectivas**. São Paulo: Alameda, 2007.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como processo. In: TODOROV, T. (org.) **Teoria da Literatura – I**: textos dos Formalistas Russos. Lisboa: Edições 70, 1999.

COELHO, Teixeira. **Arte e Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. 2ª ed. Trad. de Davi Arriguci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou** (A seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Escritura e a Diferença**. 2ª ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor M. **Os Irmãos Karamazovi**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**: a essência das religiões. 2ª ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

- \_\_\_\_\_. **Mito do eterno retorno: cosmo e história.** São Paulo: Mercuryo, 1992.
- FREITAS, Almir de. A vida depois do Nobel. **Bravo!** São Paulo, Ano 11, n.35, p. 66-73, Nov. 2008.
- GOMES, Álvaro Cardoso. A catastrófica incursão de Saramago à caverna. **O Estado de S. Paulo.** São Paulo, 10 Dez. 2000, Caderno 2/Cultura, p. D8-D9.
- GRAZIANI, Françoise. Imagem e mito. In: BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de mitos literários.** 4ª ed. Trad. Carlos Sussekind...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. pp. 482-489.
- HATOUM, Milton. O Futuro da Literatura. **EntreLivros.** São Paulo, Ano 2, n.23, p. 50-51, Mar. 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **Carta sobre o Humanismo.** Tradução Rubens Eduardo Frias. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2005.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo.** 2ª ed. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2004.
- KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser.** Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEBRUN, Gérard. **A filosofia e sua história.** São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- LIMA, Luiz Costa **História, Ficção, Literatura.** São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.
- LUCCIONI, Gennie. Introdução. In: **Atualidade do mito.** São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- MACHADO, Cassiano Elek. Saramago sai da caverna: no dia em que faz 78 anos, autor português publica “A Caverna”, seu primeiro romance depois do Nobel. **Folha de S. Paulo.** São Paulo, 11 Nov. 2000. Folha Ilustrada, p. E1-E3.
- MACHADO, Irene A.. **Analogia do dissimilar.** São Paulo: Perspectiva, 1989.
- MORE, Thomas. **Utopia.** São Paulo: Martin Claret, 2007.
- MUMFORD, Lewis. **História das Utopias.** Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de Casa. In: BARTHES, Roland. **Aula.** Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **Inútil Poesia:** e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor.** Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **O laboratório do escritor.** Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. **A República.** São Paulo: Nova Cultural, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura.** 16ª ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

PROPP, V. I. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

QUENTAL, Antero de. **Sonetos Completos Antero de Quental.** Mem Martins / Portugal: Europa-América, 1997.

SAID, Edward W. **Humanismo e Crítica Democrática.** Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Representações do Intelectual:** As Conferências Reith de 1993. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura.** 3ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

SEGOLIN, Fernando. Apresentação. In: BASTAZIN, Vera. **Mito e Poética na Literatura Contemporânea:** um estudo sobre José Saramago. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. pp. 9-11.

\_\_\_\_\_. **Fernando Pessoa: Poesia, Transgressão, Utopia.** São Paulo: EDUC, 1992.

SILVA, Maria Helena. Da Alegoria da Caverna ao Lugar Anti-Utópico em José Saramago. In: VIEIRA, Fátima. **Saberes Partilhados:** o Lugar da Utopia na Cultura Portuguesa. Vila Nova de Famalicão/Porto: Quasi, 2006.

## Dicionários

BRUNEL, Pierre (org.) **Dicionário de mitos literários**. 4ª ed. Trad. Carlos Sussekind...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário eletrônico da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira & Lexikon informática, s/d.

## Documentos Eletrônicos

FÓRUM Social Mundial (2005). O amanhã é a única utopia assegurada. **Fórum Social Mundial**: um outro mundo é possível. Disponível em:  
<<http://www.forumsocialmundial.org.br>>. Acesso em: 29 abr. 2007.

GARCIA, Luís. (2001) Entrevista: José Saramago. **Literaturas.com**. Disponível em:  
<<http://www.literaturas.com/saramagoportugues.htm>>. Acesso em 10 jan. 2009.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)