

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO

Simone Conti de Oliveira

A CAVERNA DE JOSÉ SARAMAGO: METAFICÇÃO, IRONIA E AFETIVIDADE

Santa Cruz do Sul

2014

Simone Conti de Oliveira

A CAVERNA DE JOSÉ SARAMAGO: METAFICÇÃO, IRONIA E AFETIVIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa Processos narrativos, comunicacionais e poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr. Eunice Terezinha Piazza Gai
Coorientador: Prof. Dr. João Luís Ourique Pereira

Santa Cruz do Sul

2014

Simone Conti de Oliveira

A CAVERNA DE JOSÉ SARAMAGO: METAFICÇÃO, IRONIA E AFETIVIDADE

Esta Dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Processos narrativos comunicacionais e poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai

Professora Orientadora - UNISC

Dr. João Luís Pereira Ourique

Professor Coorientador - UFPEL

Dr. Jorge Alberto Molina

Professor Examinador - UNISC

Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Professor Examinador – PUC/RS

Santa Cruz do Sul

2014

Aos meus pais, pela chance de existir.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo apoio recebido para o desenvolvimento deste trabalho.

À direção, colegas e alunos da Escola Estadual de Ensino Médio Ernesto Alves de Oliveira, pelo carinho e incessante estímulo.

À minha família, sempre unida, sempre verdadeira.

Ao professor João Luis, pelo apoio e constante interesse.

À professora Eunice, pela generosidade, acolhida, ensinamentos, por se fazer presente e mostrar que não há um, mas vários olhares.

Ao Rogério e à Charlotte, pelo amor incondicional.

RESUMO

Este trabalho constitui uma interpretação da obra *A Caverna*, de José Saramago, a partir do cotejo deste texto literário com o mito da caverna, contido no livro VII da *República*, de Platão. A partir de uma perspectiva hermenêutica, chega-se às abordagens metaficcional e irônica: a primeira por ser a narrativa sobre a qual trata este estudo, caracterizada pela autoconsciência, por um autor que revela a seu leitor que parte de uma ficção para construir outra ficção. Já da segunda, ressalta-se dois aspectos, o romântico, proveniente da interferência do narrador no relato ou pela condição de vítimas do contexto a que estão submetidas as personagens, e a ironia como visão de mundo, em que há uma distância entre o que idealiza e o que usufrui cada indivíduo. Ao final, trata-se dos afetos que compõem a obra, a fim de examinar a problemática da sentimentalidade do indivíduo perante o mundo. Para tanto, este estudo fundamenta-se em teóricos tais como Bernardo (2010), Kierkegaard (2005), Maturana (1998), Ricoeur (2008), citando apenas alguns deles.

Palavras-chave: *A Caverna*. Hermenêutica. Metaficção. Ironia. Afetividade.

RESUMEN

Este trabajo constituye una interpretación de la obra *A Caverna* de José Saramago, de la intercalación de este texto literario con el mito de la caverna, que figura en el libro VII de la *República*, de Platón. Desde una perspectiva hermenéutica, se llega a los planteamientos metaficcional e irónicas: la primera por ser la narrativa sobre este estudio, caracterizada por la autoconciencia, por un autor que revela a su lector de que parte de una ficción para construir otra ficción. Ya el segundo hay que destacar dos aspectos, el romántico, de la interferencia del narrador en el informe o la condición de víctimas del contexto al que se ven sometidos los personajes, y la ironía como una visión del mundo, en el que hay una distancia entre lo que él idealiza y que cada individuo goza. Al final, tratase de los afectos que componen la obra, para examinar la cuestión de sentimentalismo del individuo con el mundo. Por lo tanto, este estudio se basa en teóricos como Bernardo (2010), Kierkegaard (2005), Maturana (1998), Ricoeur (2008), por nombrar sólo algunos.

Palabras clave: *A Caverna*. Hermenéutica. Metaficción. Ironía. Afectividad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 AS CAVERNAS DE PLATÃO E SARAMAGO: ASPECTOS COMPARATIVOS.....	21
2.1 A caverna de Platão.....	21
2.1.1 O filósofo.....	22
2.1.2 A teoria das ideias.....	25
2.2 <i>A caverna</i> , de José Saramago	26
2.2.1 O autor José Saramago.....	27
2.2.2 O que se diz sobre <i>A caverna</i> , de José Saramago	30
2.2.3 A cegueira da sociedade de consumo na contemporaneidade.....	42
3 INTERTEXTUALIDADE E METAFICÇÃO: ASPECTOS TEÓRICOS	52
3.1 A Metaficção no romance <i>A caverna</i>	62
4 A CAVERNA: INTERPRETAÇÃO	68
4.1 Uma obra irônica	68
4.1.1 A ironia segundo Kierkegaard.....	68
4.1.2 A ironia segundo Muecke.....	76
4.1.3 A ironia romântica.....	78
4.1.4 A ironia como visão de mundo	79
4.2 Uma hermenêutica dos afetos.....	81
CONCLUSÃO	96
REFERÊNCIAS	101

1 INTRODUÇÃO

A escolha do romance que deu origem a este trabalho ocorreu incidentalmente, uma vez que a obra *A Caverna*, do escritor português José Saramago, surgiu como possível objeto de estudo após várias leituras anteriores, de autores e textos também valiosos, tais como Eça de Queiroz, Agustina Bessa-Luís, José Eduardo Agualusa e Nélide Piñon.

Entretanto, a escolha desta obra ocorreu pela sensação de incompletude de compreensão que ela despertou, devido à impressão de que havia algo de oculto, a ser revelado nesta narrativa de um ganhador do prêmio Nobel de literatura, por vezes, e por alguns, percebida como piegas por se caracterizar por uma sentimentalidade exagerada e pela escrita saramaguiana, que exige de seu leitor diálogo constante, assim como aproximação e atenção ao texto, a fim de que erijam de parágrafos extensos e desordenadamente – ou deliciosamente –, pontuados somente com vírgulas, praticamente do início ao fim do romance, os sentidos do texto.

O leitor de José Saramago já é acostumado a se deparar com o modo como este autor pontua seus textos, ou seja, utilizando, predominantemente, apenas vírgulas e alguns pontos finais, estratégia empregada pelo autor a fim de reconstituir a oralidade na escrita de seus romances.

A esse respeito, nos diários que escreveu de 1993 a 1995, a que chamou *Cadernos de Lanzarote*, o próprio Saramago explica que sua técnica provém:

[...] de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras (SARAMAGO, 1997, p. 223).

Talvez por meio de sua escrita, José Saramago tenha feito jus à acepção da literatura como a arte da palavra, a linguagem “que coloca em ‘primeiro plano’ a própria linguagem” (CULLER, 1999, p. 35). Assim como a língua que utiliza, a literatura é um instrumento de comunicação e de interação social que tem o papel de transmitir os conhecimentos e a cultura de uma comunidade ou ainda, conforme

Wellek e Warren (1962, p. 112), “a literatura é uma instituição social que utiliza como meio próprio a linguagem, criação social”, que leva ao conhecimento.

A partir do pressuposto de que a língua não é algo abstrato e que, sendo articulada por seres humanos, suas regras funcionarão para que estes desempenhem o papel de cidadãos em suas relações sociais, faz-se necessário contemplar novas possibilidades de ler os textos literários, que ampliem os horizontes de leitura do indivíduo, como é o caso da abordagem metaficcional.

No que tange ao sujeito, a leitura adquire função social na formação de um leitor crítico, criativo e autônomo e também por ser a principal via de acesso à cultura. Como ressalta Magnani (1989, p.51): “[...] a literatura é algo que exprime o Homem e depois atua na própria formação do Homem”.

Ao produzir literatura, o ser humano deixa nas obras marcas da sociedade em que vive. Do mesmo modo, o texto também influencia o homem que ao entrar em contato com a literatura é afetado por ela, gerando interação. Nesse contexto, é importante destacar a relevância da abordagem literária na interpretação da realidade.

Também é importante lembrar que a literatura ocasiona o desenvolvimento da capacidade expressiva e comunicativa das pessoas, bem como estimula seu raciocínio. Ler ainda estimula a criticidade, a imaginação, o pensamento e o questionamento.

Um modo bastante intrigante de olhar para o texto é apresentado pela perspectiva hermenêutica, que se ocupa da interpretação textual, isto é, um ponto de vista sobre o texto, que pressupõe certa liberdade de compreensão das coisas.

É possível pensar a hermenêutica como um método de conhecimento da cultura geral do ser humano. Certamente, não há interpretação a partir do nada, uma vez que já existem perspectivas pré-existentes. Entretanto, para que serve, de fato, a hermenêutica? Pode-se crer que seja um ponto de vista utilizado para ampliar os sentidos interpretativos de um texto. Contudo, como se aplica verdadeiramente esse método? Ele se constitui em uma prática que viabiliza a aproximação dos textos.

Sabe-se que existem diferentes maneiras de olhar para um texto, por exemplo, há as teorias da recepção, baseadas no leitor, e a crítica psicanalítica, que prioriza o autor. No entanto, parece que, além da interpretação, a hermenêutica permite a reinterpretção dos textos, pois é uma processualidade; não é algo que está pronto, fechado ou definido, é algo que se constrói.

Na verdade, o que é inquietante a respeito desse método, é que há apenas aproximações do que seja a verdade, todavia não existe uma única verdade. Conforme Ricoeur (2008, p.88), compreender um texto é “compreender-se diante do texto”; é encadear um novo discurso no discurso do texto, o que supõe que o texto seja aberto e que ler é apropriar-se do sentido de seu sentido; não se trata de buscar algo no texto, mas de “ouvir” o que o texto pede ao seu leitor.

Desse contexto advém a capacidade da literatura de transformar seu leitor e ter por principal função atender a aspiração universal pela fantasia, contribuir para a formação da personalidade; ela é ainda uma forma de conhecimento do mundo e do ser, já que é especialmente na ficção que encontramos a essência humana, seus medos, suas problematizações e reflexões mais importantes. Todas essas reflexões remetem à Estética, campo da filosofia, disciplina teórica e reflexiva que leva ao conhecimento.

É possível constatar que a estética se propõe a um exercício de reflexão filosófica. Por consequência, sua complexidade, já que a estética está relacionada a sentimentos e/ou sensações suscitados no ser humano.

O que pode ser reconfortante é que, segundo Vigotski (2004), a educação estética é possível, o bom gosto é algo que não nasce conosco, mas pode ser cultivado por meio da educação, desde que introduzida na própria vida, dessa forma contribuindo para a formação do gosto pela arte e sua manifestação.

A Estética é reflexão sobre a arte, abrangendo a pintura, a música, a literatura, a escultura, o cinema etc., enfim, toda a arte – desde as pinturas rupestres, que contam uma história a partir de imagens, as quais indicam que sempre o ser humano teve vontade de se expressar e que esta é uma característica própria da nossa espécie.

Entretanto, essa atividade humana chamada arte, que significado tem? A arte tem algo da inspiração, todos os filósofos abordam esse aspecto, por isso, é tão complicado, por exemplo, descrever um sentimento diante do que nos arrebatou, como a beleza.

Muitas vezes, ao ouvir a execução de uma peça musical ou através da contemplação de uma cena, ocorre uma transcendência, um sentimento intransferível. Logo, é possível dizer que a relação com a arte é algo visceral, uma vez que não é imposta.

Por conseguinte, quanto ao conhecimento que a arte pode trazer aos indivíduos, é possível concluir que oferece algo abstrato, porém precioso: a reflexão. Diante disso, é necessário encarar as narrativas também como objeto estético, já que mesmo uma narrativa comum pode levar a muitas reflexões.

Enquanto objetos estéticos, os textos narrativos levam à reflexão a respeito da objetividade, a partir de percepções que suscitam no ser humano. Quando o homem primitivo colocou pela primeira vez a imagem de sua mão na parede de uma caverna, a linguagem utilizada foi a pictórica, mais tribal que individual. Inicialmente, nossos antepassados empregaram imagens, apenas mais tarde adquiriram o dom de se autoeducar para, então, se comunicar por intermédio de símbolos.

A partir disso, é possível reconhecer a importância da linguagem, pois o ser humano vive entre palavras. Na verdade, não há registro de nenhuma sociedade humana que se organize sem a linguagem. Desde os primórdios dos tempos, a partir do momento em que o indivíduo passou a viver em sociedade, a comunicação tornou-se imperativa, portanto, é uma questão essencialmente social. Assim, não se comunicar é negar a condição racional do homem pensante.

No momento em que a língua é construída simbolicamente é que o indivíduo passa a relacionar a palavra escrita a uma possível imagem, dando início às narrativas fundacionais do ser humano.

De acordo com o dicionário de teoria narrativa, este termo pode assumir diversos sentidos, logo, é possível definir:

[...] *narrativa* enquanto enunciado, *narrativa* como conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, *narrativa* como ato de os relatar [...], e ainda *narrativa* como *modo* (v.), termo de uma tríade de "universais" (*lírica*, *narrativa* e *drama*) que, desde a Antiguidade e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores.[...] É, pois, no quadro desta diversidade de ocorrências que se inserem as *narrativas literárias*, conjunto de textos normalmente de índole ficcional (v. *ficcionalidade*), estruturados pela ativação de *códigos* (v.) e *signos* (v.) predominantes, realizados em diversos *gêneros narrativos* (v.) e procurando cumprir as variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas (REIS; LOPES, 1988, p. 66).

A respeito das linguagens que constituem as narrativas, Barthes elucidava que:

a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, 2008, p. 19).

Caso seja aceito, por convenção, permanecer no domínio da expressão literária, definir-se-á sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita (GENETTE, 2008, p. 265).

Segundo Todorov (2009, p. 86), a narrativa “está necessariamente inserida num diálogo do qual os homens não são apenas objeto, mas também os protagonistas”, já que sentidos são produzidos por intermédio das histórias narradas e que são lidas nos livros; a própria construção do ser humano acontece por intermédio da linguagem. Também a educação acontece através de narrativas, pois ocorre a apropriação do objeto pelo pensamento.

Considerando a obra analisada, o ofício do oleiro Algor, que confecciona esquimós, mandarins, enfermeiras, assírios de barba etc., que, por si só, já evocam narrativas, adquire valor pelo fato de o dom do protagonista não ser atributo de qualquer pessoa, como se verifica em:

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 (SARAMAGO, 2000, p. 173).

Também são aspectos significativos encontrados na obra abordada neste estudo a experiência que passa de pessoa a pessoa, fonte a que apelaram este e todos os narradores, e o fato de que, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Para Sodré, as formas narrativas são fundamentalmente simbólicas, ou seja:

[...] são expressões sensíveis e polissêmicas da organização do real. Sensíveis, porque devem ser mais vividas do que entendidas; polissêmicas, porque se investem de significados múltiplos, senão inesgotáveis, suscetíveis de uma contínua ressignificação pela diversidade temporal e espacial dos interpretes (SODRÉ, 2009, p.178).

As narrativas têm o poder de organizar a realidade, pois por intermédio delas, é possível construir um mundo, expondo linguagens, crenças, costumes, toda uma existência, a qual “só pode ser apreendida pelos outros em forma de narrativa [...]. É esse, enfim, o amplo espectro em que o conhecimento pode ser associado à narratividade” (GAI, 2009, p.143). Assim, conceber a narrativa como espaço de produção de sentido é, ainda, entendê-la como lugar de produção de conhecimento.

O mundo, ao instituir-se por narrativas, leva à reflexão a respeito dos sentidos possíveis atribuídos aos textos, entendendo-se por texto não somente o escrito, mas uma imagem, um filme, uma música etc.; é uma combinação de signos, os quais, colocados um ao lado do outro, remetem a significados, que transcendem o processo de significação dos signos individuais, isto é, um texto é sempre maior do que a soma de seus componentes.

O signo não é um fenômeno apenas linguístico, o processo de significação depende também de diferenças individuais, sociais, culturais etc., as quais formam os indivíduos. Essa visão é essencial para entender como o processo de significação acontece, isto é, como é consumida a cultura.

Ao ler, o leitor constrói mundos, assim como o escritor forja-os, de modo completo, com pessoas, cidades, situações etc., um mundo construído por narrativas, parte do ser humano.

Tal pensamento leva a conjecturar a respeito dos sentidos possíveis de se atribuir aos textos. Ao fazer referência a sentidos, é necessário remeter ao signo linguístico desde Ferdinand de Saussure, para o qual significado refere-se à imagem acústica, e significante, à palavra designatória, que tem materialidade.

Entretanto, há ainda outro significado a ser considerado: o poético, o qual faz com que, por exemplo, rosa remeta a delicadeza, cor, beleza etc., significado este encontrado nas narrativas literárias. Cabe esclarecer que poético aqui se refere à arte literária, ao que gera a conotação; é esse o novo sentido que se estabelece, uma possibilidade que o leitor tem de construir o mundo, que pode estar em uma música, em uma poesia, em um quadro que se contempla etc. Este sentimento

existe no ser humano e é o rompimento de paradigmas que faz com que a palavra se torne uma enciclopédia.

Neste caso, Saramago premia o leitor de *A Caverna* com várias possibilidades de significações possíveis de serem estabelecidas por intermédio da estética de sua escrita e a partir de seu conjunto de conhecimentos individuais, o que torna alguns aspectos da obra mais ou menos significativos à medida que o diálogo entre texto e leitor vai se estabelecendo e se transformando em sentido.

Searle (2002) escreve que o significado literal das sentenças depende de contexto e de nossas suposições de base – bagagem/repertório –, e do conhecimento de mundo, que é diretamente proporcional à competência linguística do leitor.

Certamente, existe uma relação direta e necessária entre significante e significado e uma relação arbitrária entre significante e referente, que não implica apenas em uma realidade física, é um reservatório de experiências, sensações e representações que temos do objeto (exterior e interior). Assim, o referencial é conotativo, impregnado de linguagem literária, desse sistema que trata o ser humano de um modo elaborado, com uma linguagem simbólica, que exige reflexão sobre os significados.

A partir disso, é possível entender que o significado poético amplia o sentido da palavra, é “uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro. Dir-se-ia que a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem” (BACHELARD, 1988, p. 3).

O que de fato ocorre na literatura é um trabalho criativo em que o autor tira a linguagem do costume, converte a palavra, transforma seu sentido. E essa atitude modifica a visão do mundo arraigada no leitor, pois ocorrem novas formas de avaliar a realidade, há outro sentido atribuído à dada palavra, o qual altera também o ser humano que a lê e, a partir dela, estabelece novos conceitos, ressignificando a realidade. Essa é a grande capacidade que a literatura tem de mobilizar as pessoas.

Todavia, não é possível fazer uma leitura do texto literário exclusivamente a partir da linguagem, já que existem outros códigos a serem considerados durante o processo, por exemplo, os míticos, os ideológicos etc., uma vez que a obra possui um universo que não é uma verdade absoluta, mas que é um todo, completo, finito, já a leitura não.

O texto só existe se há um leitor para dar-lhe significado. E ler não é descobrir um sentido, é saber que o sentido pode ser outro, que pode haver várias leituras para um mesmo texto, assim, é preciso virtualizá-lo, isto é, abri-lo a novas possibilidades, a novos potenciais.

Diante disso, a palavra poética pode ser comparada a uma caixa de Pandora: a literatura, por meio da linguagem, desestabiliza posições cômodas.

A respeito da importância da leitura e dos vários sentidos que esta pode conter, elucida Saramago em *A Caverna*:

Lendo, fica-se a saber de 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 pegados 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, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar [...] (SARAMAGO, 2000, p. 77).

A leitura, ainda, pode transportar para outros lugares, permite viajar, talvez porque a viagem corresponda a uma busca incessante, mesmo para um leitor que já carrega consigo seu próprio mundo, isto é, sua cultura, seu repertório, afinal, como afirma Butor (1974, p. 41), “toda ficção se inscreve em nosso espaço como viagem”.

O leitor busca o entendimento do texto e, conseqüentemente, de si. Isso mostra o que a literatura, a arte literária, é potencialmente capaz de operar no indivíduo. Também nos textos literários, o que vemos pode expandir-se, uma vez que é visível apenas até aquele momento, isso explica porque, mais tarde, anos depois, ao retornarmos ao mesmo livro, nossa leitura seja diferente, maior; vejamos mais e além.

A literatura se realiza na leitura, ela tem uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor, que atua como autor e mediador, e tal interação não se restringe apenas a texto e leitor, também ocorre entre os textos.

Para este estudo, a metodologia escolhida foi a literatura comparada, ou seja, o estudo do texto literário em comparação com outro texto literário ou com outros textos quaisquer que vislumbrem a produção de conhecimento do sujeito sobre a

objetividade, que apontem quais são os tecidos teóricos ou estéticos que se deve utilizar para produzir sentido ao texto.

Dentre as inúmeras definições que esse método admite, pela recorrência em várias obras concernentes à área, parece que a perspectiva utilizada por Remak é das mais aceitas por abarcar mais amplamente o assunto. De acordo com o autor, literatura comparada é:

O estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (CARVALHAL, 1998, p. 74).

Já para os autores Pichois e Rousseau (1969), a literatura comparada é:

[...] uma arte metódica, pela busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a diferentes línguas ou várias culturas, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (PICHOI; ROUSSEAU, 1969, p.198)¹.

No tocante à obra *A Caverna*, esta pode ser cotejada, por exemplo, a partir de aspectos psicológicos do protagonista, que sofre diante das provações a que é submetido. O oleiro Cipriano Algor martiriza-se com as rejeições e incertezas impostas pelo Centro Comercial, o que fica claro, quando da primeira recusa de suas louças:

¹ “es el arte metódico, mediante la indagación de lazos de analogía, de parentesco y de influencia, de acercar la literatura a otros dominios de la expresión o del conocimiento, o bien los hechos o los textos literarios entre sí, distantes o no en el tiempo o en el espacio, con tal que pertenezcan a varias lenguas o a varias culturas, aunque éstas formen parte de una misma tradición, con el desígnio de describirlos, de comprenderlos y de saborearlos mejor.”

Apesar do que tinha anunciado, o oleiro não saiu para dar uma volta pelos arredores à procura de compradores. Ocupou as suas arrastadas horas em pequenos trabalhos, alguns deles desnecessários, como foi o de inspecionar e limpar meticulosamente o forno, de alto a baixo, por dentro e por fora, junta a junta, tijolo a tijolo, como se estivesse a prepará-lo para a maior cozedura da sua história. Amassou uma porção de barro de que a filha precisava, mas, ao contrário da atenção escrupulosa com que havia tratado o forno, fê-lo com pouquíssimo zelo [...] Rachou lenha, varreu o terreiro, e na tarde em que, durante mais de três horas, caiu uma dessas chuvas finas e monótonas a que dantes se dava o nome de moinhas, esteve todo o tempo sentado num tronco debaixo do alpendre, umas vezes olhando em frente com fixidez de um cego que sabe que não passará a ver se virar a cabeça noutra direção, outras vezes contemplando as próprias mãos abertas, como se nas linhas delas, nas suas encruzilhadas, procurasse um caminho [...] (SARAMAGO, 2000, p. 43-44).

Também por meio de uma conversa telefônica que tem com o chefe de departamento do Centro Comercial, em que é perceptível a frustração de Algor por seu trabalho ser descartável para o estabelecimento, assim como o são para o Centro também as pessoas:

[...] mais tarde ou mais cedo, como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exactamente, incluindo as pessoas, eu próprio serei atirado fora quando já não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de facto, mas só para aqueles que estão abaixo de mim, acima há outros juizes, O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal, e não conheço outro mais implacável [...] (SARAMAGO, 2000, p. 131).

Além disso, Cipriano Algor demonstra sofrer com a expectativa da aceitação ou não das novas estatuetas que começa a fabricar por solicitação do Centro:

Como a fabricação de moldes era na olaria uma novidade absoluta, Cipriano Algor não poderia furtar-se a mostrar ao genro o que nestes dias havia feito, mas o seu amor-próprio, que já o levava a recusar a ajuda da filha, sofria com a ideia de que ele se aperceberia de algum erro, de alguma inépcia mal emendada, de qualquer dos inúmeros sinais que facilmente denunciariam a agonia mental em que tinha vivido no interior daquelas quatro paredes (SARAMAGO, 2000, p. 213).

Na verdade, cabe ao comparatista literário responder às perguntas que os textos lhe fazem e buscar pelo conjunto de informações textuais e extratextuais necessárias para ler o texto literário.

Entretanto, que obras permitem realizar comparatismo literário? A partir de sua leitura, o próprio texto indicará quais os fios do tecido que devem ser puxados para que os textos “revelem” quais as perguntas que devem ser respondidas; nesse

sentido, os textos literários trazem problemas, não soluções. Em suma, o próprio texto apontará qual o texto anterior, o hipotexto, necessário para lê-lo.

Por conseguinte, pode-se conceber que para realizar comparatismo literário é indispensável ter por objeto de trabalho a literatura e, minimamente, dominar os dois códigos os quais se quer comparar, bem como contextualizar o objeto, considerando nessa contextualização lançar mão de história, geografia, filosofia, psicologia, sociologia ou quaisquer outras disciplinas, a fim de cotejar os textos.

As correntes mais recentes da literatura comparada entendem as interpretações do texto como mais importante que os textos em si. Logo, não são os textos literários que determinam a literatura comparada, mas a perspectiva interdisciplinar e a forma de estudo desses textos no campo do comparatismo.

Atualmente, a interdisciplinaridade é a principal proposta da literatura comparada, uma vez que os estudos comparatistas constituem-se em

[...] uma prática intelectual que, sem deixar de ter no literário o seu objeto, confronta-o com outras formas de expressão cultural. É, portanto, um procedimento, uma maneira específica de interrogar os textos literários não como sistemas fechados em si mesmos, mas sua intenção com outros textos, literários ou não (CARVALHAL, 2003, p. 48).

Concernente da prática interdisciplinar, Barthes destaca que:

Para se fazer a interdisciplinaridade, não basta tomar um 'assunto' e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O Texto é, creio eu, um desses objetos (BARTHES, 1988, p. 99).

A partir da visão de Barthes, é possível notar a capacidade inventiva e edificante intrínseca não só ao procedimento interdisciplinar, como também ao intertextual.

É fato que o desejo do homem por expressar-se transcende as disciplinas e a realidade, assim, o trabalho com a linguagem (não somente verbal, mas qualquer linguagem) institui objetos estéticos criados pelo homem para reproduzir a realidade; por exemplo, um livro, um romance, uma novela, uma gravura, um afresco, uma sinfonia etc. Enfim, a ciência em literatura comparada é ter conhecimento de que as coisas não estão fechadas em caixas, estanques.

A esse respeito, Cunha elucida que:

[...] sem abdicar do texto literário como seu objeto central, a aproximação intertextual é exercitada como uma forma específica de pensar a literatura face a outras formas de expressão cultural, concebendo textualidades literárias não como sistemas fechados em si mesmos mas na sua relação interativa com outros textos, literários ou não, verbais ou não, mas todos originados de um só lugar: o da cultura (CUNHA, 2011, p. 12).

O autor ainda esclarece que nas três últimas décadas:

[...] a contribuição que estratégias interdisciplinares e intertextuais – baseadas nas confluências entre textos e entre disciplinas – aportaram aos estudos literários, acabou por redefinir o lugar da Literatura Comparada e da própria Literatura: elas se inscrevem agora como local de cultura, caracterizado, justamente, para além da relação entre textos, disciplinas e saberes, pela inter-relação de sujeitos (CUNHA, 2011, p. 13).

Assim, os estudos literários tornam-se todos interdisciplinares, uma vez que passam a inscrever-se na esfera da cultura, marcada justamente pela confluência de áreas diversas do saber. Além disso, a perspectiva interdisciplinar, juntamente com a intertextualidade, constitui-se na base do comparatismo.

De acordo com Nitrini (1997), como parte do contexto de renovação dos estudos de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade, concebida por Julia Kristeva, foi recebida por muitos estudiosos do comparatismo literário como um instrumento para fazer avançar os estudos de fonte e de influência.

Na mesma obra, Nitrini destaca que o conceito de influência tendia a individualizar a obra literária sem nenhuma eficácia. Assim, a autora enfatiza a importância da intertextualidade para o comparatismo, a saber:

O intertexto refere-se a algo que aparece na obra, que está nela, e não a um amplo processo genérico, cujo centro de interesse localizava-se sobretudo no trânsito, relegando a um segundo plano tanto a origem quanto o resultado (NITRINI, 1997, p. 165).

E segue, apontando que é certo que as alusões de um texto a outro nem sempre são explícitas, principalmente se o aludido não se tratar somente de uma frase, uma expressão, uma fórmula ou um tópico, todavia de uma estrutura verbal, uma forma poética ou uma narrativa ou um paradigma genérico.

A partir do exposto, pode-se pensar, então, a intertextualidade como um eco de memória, como uma rememoração, que leva a literatura à sua própria retomada. A intertextualidade pode ser, ainda, definida como um diálogo, uma trama entre textos,

que converge para a organização de um novo texto, e esses entrelaçamentos permitiram à literatura alimentar-se de si mesma.

Essas reflexões teóricas sobre a natureza da literatura deram a partida para discussões metodológicas e para a busca por uma interpretação do texto de Saramago, a partir da literatura comparada, da intertextualidade, da metaficção, da ironia e da afetividade, que permitiram formular uma interpretação de *A Caverna*.

Assim, este trabalho de cunho hermenêutico apresenta capítulos que se destinam a apresentar uma análise comparativa das obras *República*, especificamente sobre o mito da caverna, contido no livro VII desta obra de Platão, e *A Caverna*, de José Saramago, a fim de mostrar como se manifesta a arte na estrutura constitutiva desta última obra, uma narrativa metaficcional e permeada por afetos.

Para tanto, esta dissertação é composta por quatro capítulos, iniciando-se pela análise dos aspectos comparativos entre “as cavernas”, de Platão e Saramago, incluindo uma investigação da fortuna crítica acerca da obra *A Caverna* e algumas considerações a que se chega por meio das leituras realizadas.

Em seguida, há um exame da maneira como a intertextualidade se estabelece entre a narrativa em estudo e seu hipotexto, bem como uma diferenciação e um aprofundamento acerca da abordagem metaficcional que a obra propicia e na qual se encaixa, por ser um aspecto mais abrangente que a visada intertextual.

Afora isso, verifica-se a ironia presente na obra, pontualmente em dois aspectos: a ironia romântica e a ironia como visão de mundo. Sendo deixada para o final a análise dos afetos constituintes da obra.

2 AS CAVERNAS DE PLATÃO E SARAMAGO: ASPECTOS COMPARATIVOS

2.1 A caverna de Platão

No livro VII da *República*, Platão cria um mundo ideal e diz que desfrutamos da cópia de todas as coisas perfeitas e reais no mundo paralelo que idealiza, e que tudo isso estaria gravado em nossa alma: o que Platão considerava verdade deveria ser invisível aos olhos.

Marías relata o mito ou a alegoria da caverna, segundo ele:

Platão imagina homens que se encontrem desde pequenos numa caverna, que dispõe de uma abertura por onde penetra a luz exterior. Estão em tal posição que nem se podem mover nem, olhar senão para o fundo da caverna. Fora dela, e nas costas dos homens, brilha o resplendor de um fogo, aceso na eminência de um terreno, entre o fogo e os homens encadeados há um caminho com um muro baixo. Por esse caminho passam outros homens que transportam objetos que ultrapassam a altura do muro. Os homens encadeados vêem as sombras dessas coisas, que se projectam no fundo da caverna. Quando os transeuntes falam, os que estão encadeados ouvem vozes como se estas procedessem das sombras que vislumbram, sombras que para eles constituem a única realidade. Um dos que está encadeado, livre da sua sujeição, contempla a realidade exterior. A luz provoca-lhe dores nos olhos, vê dificilmente. O sol deslumbra-o dolorosamente e cega-o. Pouco a pouco, tenta habituar-se: primeiro, consegue ver as sombras; depois, as imagens das coisas, reflectidas nas águas; depois, as próprias coisas. Veria o céu e noite, as estrelas e a lua; e, ao amanhecer, a imagem reflectida do Sol, e, por último, depois de um largo esforço, poderia contemplar o próprio Sol. Então, sentiria que o mundo onde vivera era irreal e desprezível. Se falasse com os seus companheiros desse mundo de sombras e dissesse que não eram reais, rir-se-iam dele. Se tentasse salvá-los e transportá-los para o mundo real, matá-lo-iam (MARÍAS, 1978, p 67-68).

A respeito desse mito, posiciona-se o filósofo Werner Jaeger, em *Paidéia*:

[...] a caverna corresponde ao mundo do visível e o sol é o fogo cuja luz se projeta dentro dela. A ascensão para o alto e a contemplação do mundo superior é o símbolo do caminho da alma em direção ao mundo inteligível [...] A idéia de passagem terreno à vida é aqui transferida para a passagem da alma ao reino do invisível (JAEGER, 1995, p. 885).

Para este autor, a alegoria da caverna serve para ressaltar como se comporta nossa natureza no intuito de alcançar a “maior lição”, o bem. A educação válida faz funcionar o órgão por meio do qual se aprende e se compreende; e conservando a metáfora do olhar e da capacidade visual, poderíamos dizer que a cultura do

Homem incide em guiar a alma para a luz, para o conhecimento (JAEGER, 1995, p. 888).

E o que simboliza esse mito? Conforme Marías (1978):

[...] a caverna é o mundo sensível, com as suas sombras que são as coisas. O mundo exterior é o mundo verdadeiro, o mundo inteligível ou das ideias. As coisas simbolizam as ideias. O sol, a ideia do bem. Pode apresentar-se, de um modo gráfico, seguindo as instruções do próprio Platão, a estrutura da realidade a que se refere o mundo da caverna (MARÍAS, 1978, p. 68).

Segundo o autor, Platão aponta duas grandes regiões do real, o mundo sensível (das coisas) e o mundo inteligível (das ideias), sendo cada uma dessas regiões ainda divididas em duas partes e “o mundo total é um mundo duplo que se integra num só, por meio do homem. Ao homem da caverna acontece algo que pode ser relatado, e esse relato é o próprio mito” (p. 69).

As ideias que dizem respeito ao mundo sensível constituem a opinião ou *dóxa*, a qual interessa a este estudo por implicar no entendimento do mito da caverna, hipotexto de *A Caverna*, de José Saramago, objeto maior desta dissertação.

2.1.1 O filósofo

Para este estudo, faz-se necessário um aprofundamento a respeito de Platão e da sua teoria das ideias, ou teoria das formas, uma vez que José Saramago utiliza-se do livro VII da *República* como base para criação de *A Caverna*.

É necessário considerar a importância dos preceitos platônicos ainda hoje, já que mais de dois mil anos se passaram desde que ele ocupava o centro do universo espiritual da Grécia e que todos os olhares convergiam para sua academia, sendo que ainda hoje continua-se a definir o caráter de uma filosofia, seja ela qual for, pela sua relação com Platão.

De acordo com Abbagnano (1991), Platão nasceu em Atenas em 428 a.C., originário de uma família da antiga nobreza; descendia de Sólon, por parte da mãe, e do rei Codro, por parte do pai. Aos vinte anos passou a seguir Sócrates e, até sua morte, em 399, foi seu discípulo.

Conforme o autor, após a queda dos Trinta (Tiranos), a restauração da democracia envolveu Platão na vida política, entretanto, a condenação de Sócrates foi decisiva e o fez declinar da ideia. A partir desse momento, Platão passou a refletir

a respeito de como se poderia melhorar a condição de vida política e toda a constituição do Estado, por fim, dando-se conta de que estas só poderiam ser levadas a cabo pela filosofia (ABBAGNANO, 1991).

Abbagnano ainda elucida que, após a morte de Sócrates, Platão viajou para vários lugares e conta que Dionísio, tirano de Siracusa, suspeitando dos projetos de reforma política ventilados por Platão, fizera Díon, tio de Dionísio, o Moço, vender Platão como escravo; a esse acontecimento a tradição filia a fundação da Academia, para o que teria servido o dinheiro do resgate.

No que se refere a Platão utilizar-se de diálogos como método, Abbagnano explicita que, para Platão, o diálogo era o único meio de exprimir e comunicar aos outros a *vida* da investigação filosófica e que “o próprio pensamento é tão-somente um discurso que a alma faz a ela própria, um *dialogar interior*, em que a alma pergunta e responde a si mesma” (ABBAGNANO, 1991, p. 132-133).

O autor ainda explica que Platão “[...] aclara o pressuposto necessário de toda investigação, ponto em que Sócrates tanto insistira: o reconhecimento da própria ignorância” (p. 135-136).

Os resultados das investigações feitas em todos os diálogos platônicos podem resumir-se no fato de que não há virtudes particulares e que não há fins ou valores privados, definíveis cada um por si, mas o fim ou o valor é só um: o bem. Essas duas conclusões abrem perspectivas para as investigações platônicas subsequentes e preparam os problemas que elas viriam a debater.

A respeito do mito da anamnese e o aprender, Abbagnano explicita que, para Platão, a alma é imortal e nasce muitas vezes, bem como viu já todas as coisas, quer neste mundo, quer no Hades, logo não é de espantar que possa recordar o que antes sabia.

Assim, a natureza em si própria é toda igual: uma vez que a alma aprendeu tudo, nada impede que quando ela se recordar de algo – “no que consiste precisamente o aprender –, encontre todo o resto, se tiver ânimo e não se cansar da pesquisa; dado que investigar e aprender são o mesmo que recordar-se” (ABBAGNANO, 1991, p. 144).

Para o filósofo espanhol Julián Marías, Platão morreu “na plenitude de sua vida intelectual” (MARÍAS, 1978, p. 61), e seu nascimento e vocação pessoal conduziam-no para a política, porém a atração de Sócrates levou-o a dedicar-se à filosofia.

Ao se referir às obras platônicas, Marías (1978) enumera-as por fases da vida do filósofo: na juventude, a *Apologia*, o *Críton*, o *Eutífron* estão fortemente envolvidos de socratismo. Já os diálogos mais importantes da maturidade de Platão são: o *Protágoras*, o *Górgias*, o *Eutidemo* (sobre os sofistas), o *Fédon* (sobre a imortalidade da alma), o *Simpósio* ou *Banquete*, acerca do amor; o *Fedro* (no qual se encontra a teoria da alma), a *República* (sobre a justiça e a ideia do Estado) e, por último, o *Teeteto*, o *Parmênides*, o *Sofista* e o *Político*. Na velhice, o *Timeu* (que traz referências à Atlântida), o *Filebo* (que contém a exposição da segunda teoria do Estado), diálogo em que não aparece *Sócrates: as Leis*.

Quanto à característica da filosofia platônica, para Werner Jaeger, foi Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher quem percebeu o fato desta não tender para a forma de um sistema fechado, mas, sim, manifestar-se por meio do diálogo filosófico inquisitivo.

Segundo Jaeger (1995), toda a cultura antiga, que fora assimilada pela religião cristã e com a qual se fundiu, na Idade Média, era completamente baseada no pensamento platônico, e, à medida que o elemento religioso foi sendo relegado para segundo plano na cultura moderna, deslocado pelo espírito racionalista e relativa tendência às ciências naturais e matemáticas, a influência de Platão foi-se confinando cada vez mais aos movimentos teológicos e estéticos da época.

Jaeger assinala que, para Platão, ao contrário dos filósofos da natureza pré-socrática, não é o anseio de resolver o enigma do universo que explica todos os seus esforços pelo conhecimento da verdade, mas, sim, a necessidade do conhecimento para a conservação e estruturação da vida (JAEGER, 1995).

O autor também destaca que a obra de Platão está animada do espírito educador da socrática, que não se contenta em contemplar a essência das coisas, mas quer criar o bem e que seu pensamento gira constantemente em torno do problema das premissas filosóficas de toda educação (JAEGER, 1995).

Na verdade, Jaeger aponta que é, sobretudo, em *República* que Platão dá início à sua teoria da educação filosófica dos futuros governantes com a pretensão de tornar os filósofos reis ou os governantes filósofos para que, assim, ocorra a melhoria do Estado, que versa, em última análise, sobre a alma do Homem.

Contudo, sabe-se que a ideia de um “Estado perfeito” não era nova, uma vez que os gregos tinham uma percepção importante, a de que o homem deveria se

melhorar: o indivíduo se autoconstrói a partir de um movimento interno e não o oposto.

O autor ainda elucida que Sócrates apontara a meta e estabelecera a norma para o conhecimento do bem, e Platão procura encontrar o caminho que conduz a essa meta ao colocar o problema da essência do saber (JAEGER, 1995, p. 590).

2.1.2. A teoria das ideias

Quanto à teoria das ideias ou teoria das formas, Marías expõe que durante mais de cem anos a filosofia helênica havia lutado para resolver a *aporia* de tornar compatível o *ente* – uno, imóvel e eterno – com as *coisas* – múltiplas, variáveis e transitórias (MARÍAS, 1978, p. 63).

Platão buscou o ser das coisas, porém esta busca esbarrou em várias dificuldades de diversas naturezas que o empurram de modo coincidente para uma solução radical e aparentemente paradoxal. Primeiro, Platão descobre que as coisas *não são*. Marías utiliza como exemplo uma folha de papel para esclarecer tal colocação, a saber:

Se se considerar, por exemplo, uma folha branca de papel, resulta que, em rigor, não é branca. Isto é: não é totalmente branca, possuindo uma tonalidade cinzenta ou amarelada. É quase branca. [...] E esta folha de papel nem sempre existiu; só existe desde um certo tempo para cá. Dentro de alguns anos deixará de existir, portanto é branca e não é branca [...], é e não é. Ou - o que é mesmo – não é de forma total e verdadeira. [...] embora não seja rigorosamente branca – que a folha de papel é *quase branca*. [...] Ao dizer que algo é *quase* branco, negamos-lhe a *brancura absoluta* em comparação com aquilo que é branco sem mais restrições. [...] Mas, como nenhuma coisa visível [...] é absolutamente branca, isto empurra-me para a realidade distinta das coisas concretas, que será afinal a *brancura absoluta*. Dito por outras palavras: o ser *quase* branco de muitas coisas exige a existência do que é verdadeiramente branco, que não está em coisa alguma, mas fora das coisas. A este verdadeiro, distinto das coisas, é aquilo que Platão chama *ideia* (MARÍAS, 1978, p. 63).

Diante disso, a palavra *ideia* ou *eidos* significa “figura, aspecto, aquilo que se vê”, em resumo. Também, em certos contextos, traduz-se por *forma*. Enfim, pode-se dizer que “ideia é o que vejo quando vejo algo”, ou ainda, “A ideia é, pois, a base do conhecimento e da visão das coisas como tais” (MARÍAS, 1978, p. 65).

Nesse sentido, o ser verdadeiro não está nas coisas, mas fora delas: nas ideias, que são “*entes metafísicos que encerram o verdadeiro ser das coisas*; são

aquilo que autenticamente é”. As ideias têm os atributos que ao ente eram necessários e que as coisas sensíveis não podem possuir: “são unas, imutáveis, eternas” (p. 65).

De acordo com o autor, Platão principia a separação da realidade em dois mundos: o das coisas sensíveis, o qual desqualifica, e o das ideias, que é o ser verdadeiro e perfeito, contudo, as ideias a este não são acessíveis diretamente, uma vez que aquelas não estão no mundo, mas dentro de cada indivíduo, que por esse motivo (re)conhece as coisas, como já se viu.

E como isso seria possível? Para resolver essa questão, Platão recorreu a um processo que o caracteriza: ele conta um mito.

Nas palavras do filósofo Julián Marías:

Segundo o famoso mito que Sócrates conta a Fedro, a alma, na sua situação originária, nas margens do Iliso, pode comparar-se a um carro puxado por dois cavalos alados, um dócil e de boa raça, o outro desordeiro (os instintos sensuais e as paixões), dirigidos por um auriga (a razão), que se esforça por conduzir o carro com perfeição. Este carro, num lugar supraceleste, circula pelo mundo das ideias, que a alma contempla assim, embora não sem dificuldade. As dificuldades para guiar os dois cavalos fazem com que a alma caia: os cavalos perdem as asas, e a alma encarna num corpo. Se a alma vislumbrou, ainda que por pouco tempo, as ideias, esse corpo será humano, e não animal, e conforme as tenha contemplado mais ou menos tempo, as almas dispõem-se numa hierarquia de nove degraus, que vai do filósofo ao tirano. A origem do homem resulta, pois, da queda de uma alma, cuja procedência é divina, alma que já tivesse contemplado as ideias. Mas o homem encarnado não as recorda. Das suas asas não restam senão cotos doloridos, que se excitam quando o homem vê as coisas, porque estas fazem-no recordar as ideias, vislumbradas na existência anterior. Este é o método do conhecimento. O homem parte das coisas, não para quedar-se nelas, para encontrar nelas um ser que não tem, mas para que elas lhe provoquem uma recordação ou reminiscência (anamnesis) das ideias contempladas noutra tempo. Conhecer, portanto, não é ver o que está fora, mas o contrário: recordar o que está dentro de nós. As coisas são apenas um estímulo para que delas nos afastemos e nos elevemos até as ideias.

As coisas, diz Platão com uma expressiva metáfora, são sombras das ideias (MARÍAS, 1978, p. 66).

2.2 A Caverna, de José Saramago

O romance *A Caverna*, de José Saramago, foi publicado em 2000 e segue a ortografia vigente em Portugal, por solicitação do autor. O livro traz a história de Cipriano Algor, oleiro, que com a ajuda de sua filha, Marta, fabrica louças, as quais são vendidas com exclusividade a um Centro Comercial, onde Marçal Gacho, marido de Marta e genro de Algor, trabalha como vigia.

Certo dia, o Centro Comercial resolve não mais comprar os artefatos confeccionados pela família Algor, uma vez que objetos similares em plástico passam a ter melhor aceitação por parte dos clientes.

Como alternativa à suspensão das encomendas das louças fabricadas na olaria Algor, Cipriano e sua filha decidem propor ao Centro Comercial uma nova remessa de esculturas, desta vez, pensadas a partir de bonecos temáticos. Apesar de o Centro concordar com a sugestão em um primeiro momento, esta, depois, também é descartada.

Cipriano, vendo-se sem trabalho e sem perspectivas, aceita o convite do genro (que é promovido à guarda residente) e da filha para morar em um dos apartamentos destinados aos guardas residentes do Centro Comercial. Com o tempo, o ócio toma conta de Algor, que começa a perambular pelo lugar, chegando aos subterrâneos, onde se faziam escavações com a finalidade de ampliar o lugar.

No subsolo, ele se depara com os cadáveres de seis pessoas mumificadas, acorrentadas e olhando para a parede. A descoberta deixa Cipriano estarecido e faz com que ele e sua família decidam deixar o lugar, numa “viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará” (SARAMAGO, 2000, p. 348).

Tanto na epígrafe, “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós”, quanto na última página do romance *A Caverna*, “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA.”, José Saramago já anuncia a obra com a qual dialogará: trata-se do Livro VII da *República*, de Platão.

2.2.1 O autor José Saramago

De acordo com o site da fundação José Saramago, o autor, que era filho e neto de camponeses, nasceu na aldeia de Azinhaga, província do Ribatejo, no dia 16 de novembro de 1922, se bem que seu registo oficial foi feito no dia 18. Seus pais emigraram para Lisboa quando ele não havia ainda completado dois anos, e a maior parte da sua vida decorreu na capital.

Não pode dar continuidade a seus estudos secundários, devido a dificuldades econômicas. Durante sua vida, Saramago trabalhou como serralheiro mecânico, desenhador, funcionário da saúde e da previdência social, tradutor, editor e

jornalista. Publicou o seu primeiro livro, o romance *Terra do Pecado* em 1947, ficando até 1966 sem publicar.

Posteriormente, trabalhou durante doze anos como diretor literário e de produção em uma editora e também colaborou como crítico literário na revista *Seara Nova*. Participou da redação do jornal *Diário de Lisboa* em 1972 e 1973, quando foi comentador político e coordenador do suplemento cultural durante cerca de um ano. Pertenceu à primeira Direção da Associação Portuguesa de Escritores e foi presidente da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Autores de 1985 a 1994.

O site aponta que a partir de 1976 Saramago passou a viver exclusivamente do seu trabalho literário, primeiro como tradutor, depois como autor. Em 1988, casou-se com Pilar del Río, a quem muitos críticos, como Harold Bloom, atribuem grande influência na qualidade da obra do autor, somada à mudança de residência de Lisboa para a ilha de Lanzarote, no arquipélago das Canárias, na Espanha.

Em autobiografia, disponível no sítio da fundação, Saramago esclarece que por não possuir recursos para comprar livros, seus livros escolares de língua portuguesa, por sua notoriedade, foram os responsáveis por abrir-lhe as portas para a fruição literária.

Sua obra é composta pelos seguintes títulos: *Terra do Pecado*, *Os Poemas Possíveis*, *Provavelmente Alegria*, *Deste Mundo e do Outro*, *A Bagagem do Viajante*, *As Opiniões que o DL teve*, *O Ano de 1993*, *Os Apontamentos*, *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Objecto Quase*, *A Noite*, *Poética dos Cinco Sentidos (O Ouvido)*, *Levantado do Chão*, *Que farei com este Livro?*, *Viagem a Portugal*, *Memorial do Convento*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, *A Jangada de Pedra*, *A Segunda Vida de Francisco de Assis*, *História do Cerco de Lisboa*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *In Nomine Dei*, *Ensaio sobre a Cegueira*, *Cadernos de Lanzarote I*, *Cadernos de Lanzarote II*, *Cadernos de Lanzarote III*, *Cadernos de Lanzarote IV*. Também *Cadernos de Lanzarote V*, *Todos os Nomes*, *Discursos de Estocolmo*, *A Estátua e a Pedra*, *O Conto da Ilha Desconhecida*, *Folhas Políticas (1976 - 1998)*, *A Caverna*, *A Maior Flor do Mundo*, *O Homem Duplicado*, *Ensaio sobre a Lucidez*, *Don Giovanni ou O Dissoluto Absolvido*, *As Intermittências da Morte*, *A Viagem do Elefante*, *O Caderno*, *Caim*, *O Caderno 2*, *O Silêncio da Água* e *Claraboia* (concluído em 1953 e publicado postumamente em 2012). Seus livros foram publicados em vários países e

traduzidos para diversos idiomas, como bengali, búlgaro, cantonês, checo, coreano, euskera, farsi, vietnamita dentre outros.

José Saramago, que era marxista convicto e declarado; “comunista hormonal”, gerou admiração e repúdio por parte de várias pessoas, como Luis Maffei, professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense, que não deixa de homenageá-lo em artigo denominado “AntiSaramago”, publicado na edição *Especial Saramago*, da revista *Ipotesi*, em 2011.

Nesse artigo, Maffei compara Saramago a Arnaldo Jabor, o qual “ganha a vida, financiado pelas organizações Globo, dizendo frases de efeito conservadoras”. Na análise de Maffei, Saramago era dado a frases fortes e, na opinião do crítico, tais frases correm “o risco de perder a pujança e lançar mais luz sobre quem as diz que sobre elas, especialmente se ditas por alguém que insiste em dizê-las” (MAFFEI, 2011, p. 243).

Outro aspecto que faz com que Luis Maffei declare-se antisaramaguiano é o fato de Saramago, marxista, como se sabe, permitir a divulgação do livro *Caim* em um *busdoor*, além de apresentar na obra, resenhada por Maffei, “certo humor, a meu ver ingênuo e de quase juvenil iconoclastia” (MAFFEI, 2011, p. 244).

Maffei ainda elenca outras justificativas para o texto chamar-se “AntiSaramago”, contudo, finaliza seu artigo dizendo que este também poderia chamar-se “Pró-Saramago”, pois admite seu valor em *A jangada de pedra*, *Levantando do chão* e na crônica *O décimo terceiro apóstolo*.

Ganhador do Prêmio Luis de Camões, em 1995, e do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998, bem como de outros prêmios, José Saramago faleceu a 18 de junho de 2010.

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo* (2010), o crítico americano Harold Bloom disse que “o escritor português aproximava-se de Shakespeare por conta de sua versatilidade, trafegando com inteligência do drama à comédia”. Quanto à qualidade das obras de Saramago, Bloom comenta que o “escritor deixou ao menos oito romances de grande qualidade. Trata-se de um feito raro”.

Em relação ao estilo de Saramago, em entrevista concedida à revista *Nova Escola* (2003), o próprio autor mostrou-se desfavorável ao ensino de uma escrita rebuscada (tal como era a sua) na escola, argumentando que “as regras são como os sinais de trânsito numa estrada [...] é possível viajar por uma rodovia onde não

haja sinais de trânsito, mas para isso é indispensável ser um bom condutor. Aí está a diferença”.

2.2.2 O que se diz sobre *A Caverna*, de José Saramago

Como parte importante deste estudo, a revisão bibliográfica a respeito da obra que se quer abordar faz-se necessária, a fim de que embase, provoque e desacomode o pesquisador que se propõe a adentrar a obra. Para este trabalho foram selecionados textos que tratam da obra *A Caverna*, bem como de sua intertextualidade com o mito da caverna, de Platão, presente no livro VII da *República*, a partir de dissertações, teses e artigos publicados em periódicos que privilegiem o exame desta obra de José Saramago.

Em Platão, há um dilema da condição humana, o homem que consegue abandonar as sombras (domínio das coisas sensíveis) em direção à luz que vem de fora da caverna (domínio das ideias), assim transpondo o senso comum a partir do conhecimento filosófico, apartando-se de sua condição de ignorância, passando, assim, a um ser emancipado.

A esse respeito, Alexandre Vincenzo Barone, na dissertação de mestrado *O evangelho do poder em José Saramago: o triunfo da emancipação humana em O evangelho segundo Jesus Cristo, A Caverna e Ensaio sobre a lucidez*², propõe que Saramago inverte o mito da caverna, uma vez que o liberto platoniano precisa sair da caverna para contatar a luz e alcançar o conhecimento, já Algor necessita ir até a caverna, adentrar a escuridão, para revelar-se independente.

No trabalho *Alegorias do mundo em Saramago*³, Maiquel Röhrig propõe um trabalho comparativo, em que interpreta as obras *Ensaio sobre a cegueira*, *A Caverna* e *Ensaio sobre a lucidez*, a partir da perspectiva interdisciplinar amparada por aproximações intertextuais entre literatura e filosofia.

O autor refere-se à crítica de Saramago ao modo capitalista de produção de mercadorias e vê o centro como personagem símbolo da articulação entre estado e

² Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro em 2005.

³ Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2011.

capital, assinalando sua semelhança estrutural com a caverna de Platão, chegando a interpretá-la como alegoria do mundo.

Em seu estudo, o autor lança mão de a *Origem do drama barroco alemão*, de Walter Benjamin, para desenvolver o tema da alegoria, contudo, não a partir da ortodoxia do conceito benjaminiano, mas da proposta de dilatação do termo alegoria, a partir de Kothe (1986, p. 90), ou seja, da

[...] representação concreta de uma idéia abstrata. Exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa. Subjacente ao nível manifesto, comporta um outro conteúdo. É uma metáfora continuada, como tropo de pensamento, consistindo na substituição do pensamento em causa por outro, ligando ao primeiro por uma relação de semelhança (KOTHE, 1986, p. 9).

Já para Jacqueline Barros, em tese de doutorado denominada *Todos os homens – nomes na Caverna: uma trilogia de sombras*⁴,

A caverna [...] prefigura também um significação do “real”, ou melhor, apresenta ao leitor o mesmo sentido alegórico determinado por Platão. O mito surge como a caverna real do próprio mito, presente, fisicamente, no desenvolvimento final da narrativa, Será, para aquele que lê, que restará a constatação e a contemplação dramática (através das seis figuras encontradas na gruta no subsolo do Centro) da situação na qual os homens, todos os homens e todos os nomes, se encontram: os humanos estão mortos, como os restos do barro do oleiro, destituídos da existência e aprisionados às sombras da grande Caverna, a caverna que se transfigurou também em um produto... só um produto... mais um produto da caverna do tempo (BARROS, 2007, p. 182).

À aparente dicotomia platônica luz/sombra – conhecimento/ignorância Adriana Bittencourt Guedes, na tese de doutorado *Da caverna ao shopping: caminho para a modernidade*⁵: diz que a “narração avança refletindo sobre as alegorias e transformando-as em ruínas de uma história”, e complementa com a ideia de que na alegoria é possível o reconhecimento das “fissuras do tempo histórico que se pretendia contínuo e linear, mas que irremediavelmente se apresenta contorcido, revirado, cindido [...]” (2006, p. 16).

⁴ Tese de doutorado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense em 2007.

⁵ Tese de doutorado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense em 2006.

Nesse sentido, pode-se pensar que no conflito entre o anseio por eternidade e a consciência da precariedade do mundo é onde se acha, segundo Benjamin, a fonte de inspiração alegórica (GAGNEBIN, 2004, p. 37).

Para a autora, o que Saramago faz é dizer a caverna de Platão de outra forma, “é revê-la em sua significação e, ao mesmo tempo, em sua arbitrariedade reabilitando sua história na descrição e investigação da linguagem humana, cujo sentido verdadeiro nunca será alcançado”. (GUEDES, 2006, p. 17).

De acordo com Guedes, é Algor, artesão, idoso, representação do passado, da tradição, quem se dá conta da passagem do tempo, da produção industrial em série e desumanizada, quem vê seu trabalho transformado em cacos e ainda quem conduz o que a autora chamou “a reflexão mais pura da modernidade”, de que “o mau não é ter ilusão, o mau é iludir-se” (SARAMAGO, 2000, p. 152).

Segundo Guedes, quanto mais Algor dirige-se “para fora” de sua zona de conforto (olaria, casa etc.), mais ele defronta-se:

[...] com um olhar para dentro de si que o iluminará. Naquele lugar onde as escadas subterrâneas parecem naufragar dentro do maior recôndito dele próprio, neste mesmo lugar será o de sua maior iluminação. Através do barro, parte de sua própria origem e construção, Cipriano cria e se recria. (GUEDES, 2006, p. 30).

Quanto à outra personagem importante do romance, o genro de Algor, Marçal Gacho, Guedes (2006) o vê realizando um movimento contrário ao de Cipriano Algor e ao prisioneiro liberto de Platão:

[...] ao contrário do prisioneiro de Platão, que é forçado por sua inquietação a ver a realidade fora da caverna e com isso sentir-se ofuscado e inadaptado, o prisioneiro Marçal, de Saramago, é forçado, pelo seu ofício, a ver a realidade dentro da caverna e com isso sentir-se transtornado e transformado pela revelação que se apresenta: eis ali a alegoria da vida (GUEDES, 2006, p. 30).

E mais:

Na alegoria, os personagens Marçal e Cipriano se identificam, mesmo em suas diferenças; silenciam, e pela primeira vez, no romance, escolhem o mesmo caminho. [...] Sair do Centro Comercial, cindir, romper com a linearidade de suas vidas (e da narração) é a única possibilidade para quem, de fato, deseja ver (GUEDES, 2006, p. 31).

Em seu trabalho, Barros sugere que Marçal Gacho é figura de alteridade, o outro, aquele que é diferente, e não o antagonista da história. “Algor é o espelho invertido de Gacho hoje, e, talvez, uma possibilidade de reflexo, do mesmo, em um provável futuro” (BARROS, 2007. P. 173).

No que tange às conclusões dos autores a respeito do Centro Comercial, para Barone, o shopping é visto como uma caverna moderna, em que o hiperconsumismo cega os homens, ditando moldes de comportamento social uniformes. Para Barone (2005, p. 95), “Saramago estrutura seus romances para pensar a questão da emancipação do homem” e o que acontece em particular com *A Caverna*, e que talvez seja a causa de alguns críticos considerarem este texto como uma obra “menor” de Saramago, é exatamente que “os signos do absurdo já estão tão incorporados a nossa realidade que o livro passa praticamente sem qualquer fato que salta aos olhos” (p. 95).

O autor menciona essa ter sido também a opinião do próprio Saramago, que a multiplicação das imagens no mundo contemporâneo impede de ver o que está ocorrendo, em situação semelhante àquela que vivem os homens na caverna de Platão, de costas para o mundo, que só imaginam a partir de sombras, e como diz o próprio protagonista de *A Caverna*, “Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me” (SARAMAGO, 2000, p. 347).

Para embasar essa assertiva, Barone cita Baudrillard:

No global, todas as diferenças desaparecem [...]. todas as liberdades desaparecem em proveito unicamente da liberação das trocas. Globalização e universalização não caminham lado a lado, seriam antes excludentes uma em relação à outra. A globalização é das técnicas, do mercado, do turismo, da informação. Já a universalidade é dos valores, dos direitos do homem, das liberdades, da cultura, da democracia. Enquanto a globalização parece irreversível, o universal estaria em vias de desaparecimento (BAUDRILLARD, 1999, p. 21-22).

Em artigo denominado *A utopia do “centro” n’A Caverna, de José Saramago*, publicado na revista *Ipotesi*, Biagio D’Angelo, professor de Teoria da Literatura e Escrita Criativa do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil, afirma que:

Re-propondo uma paródia da caverna platônica, Saramago critica a sociedade contemporânea, com um romance engajado que, apesar de uma certa falta de “levidade” [...] tenta restituir à literatura sua tarefa de crítica do presente e das suas contradições (D’ANGELO, 2011, p. 41).

Para o autor, o Centro atuaria como lugar protagonista do romance saramaguiano, um novo formato da cidade moderna, em que tudo conspira para fazer “desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver”. Cipriano experimenta um abismo: “a partir de hoje tudo seria pouco mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta” (SARAMAGO, 2000, p. 242).

Conforme D’Angelo, o romance apresenta uma oposição: de um lado, há Cipriano Algor, uma “humanidade mínima”, um oleiro, profissão que pode ser comparada ao ato criativo divino; de outro, o Centro, um “shopping-cidade que lembra o Big Brother orwelliano” (D’ANGELO, 2011, p. 41), no qual todos estão sob constante vigilância das autoridades.

Para ele, “*A caverna* é um grave ato de acusa contra a indústria cultural e a redução, fragmentação e dissolução do sujeito contemporâneo” (BIAGIO, 2011, p. 39). O Centro Comercial seria um “monstruoso circo neo-barroco que se ramifica até eliminar as consciências dos indivíduos, lugar, sim, de simulação, mas também, de compulsão e de possessão violenta” (p. 42).

Também Devalcir Leonardo, em texto chamado *O shopping center e a pós-modernidade em A Caverna de José Saramago*, publicado nos Anais do 3º colóquio de estudos linguísticos e literários, em *A Caverna* o narrador apresenta uma frase simbólica, que possibilita a compreensão da importância do Centro Comercial na totalidade da obra: “Qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro” (SARAMAGO, 2000, p. 275).

Diante disso, para Leonardo (2007, p. 253), ao contrário de Jaqueline Barros, é o Centro, e não Marçal, quem “atua como o antagonista do romance, funciona como um personagem alegórico, pois incorpora as ações negativas contra a família de Cipriano e contra outros comerciantes”.

A figura do Centro Comercial simboliza “progresso, ordem, segurança e conforto”, e institui a imagem de um crescimento assustador, “como se fosse um símbolo do projeto de modernização”, o que a autora ratifica por meio desta passagem do livro, que mostra toda a suntuosidade do Centro: “[...] uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oito anos de vida ociosa bastaria para os desfrutar com proveito” (SARAMAGO, 2000, p. 308).

Maiquel Röhrig concorda com Devalcir Leonardo quando pensa o Centro como personagem, “uma alegoria do mundo”, e também “um núcleo para o qual convergem as forças do capital, do trabalho e do Estado” (RÖHRIG, 2011, p. 63).

Röhrig (2011, p. 59) também se posiciona quanto à opressão das personagens ao se referir a homens e mulheres oprimidos, repressão esta materializada na figura do Centro Comercial, e comenta que Cipriano Algor “luta para se manter lúcido”, pois é o único dentre as personagens “capaz de ver as iniquidades do sistema”.

E dá continuidade a esse raciocínio ao escrever que Algor “curva-se por um momento [...] Ainda não assumiu o controle de sua vida, mas prefere a incerteza de um futuro com a mente livre à certeza de um futuro alienado” (RÖHRIG, 2011, p. 59).

No que se refere à cultura de massa, em sua tese de doutorado, Jaqueline Barros propõe que Saramago problematiza tal questão, que origina a reprodução em série de tudo, assim, “fazer parte de” substitui o ser alguém. Para a autora:

Através das personagens saramaguianas, a caverna de Platão ressurge para alertar a respeito de um retorno do bem às sombras, à escuridão. Ao produzir e projetar o Bem para a frente, o homem viu a luz e saiu da caverna, mas ao reproduzir a si mesmo e ao alienar-se do Bem, afirma Saramago, ao tentar imitar o “sagrado”, abandonou a verdade, a autenticidade e voltou à cegueira (BARROS, 2007, p. 93).

A autora ainda sugere que a função da indústria cultural é entreter, e que a verdade, indo ao encontro da caverna de Platão, encontra-se obscurecida pelas falsas relações de trabalho e afeto. Para ela (2007, p. 95), “a indústria cultural imita o sujeito mostrando aquilo que ele já vive. A arte, ao contrário, procura lembrar o sujeito de sua unicidade, de sua singularidade como ente humano”.

Em seu trabalho, Barros propõe um diagrama do homem saramaguiano, em que o ser “pós-moderno, multifacetado [...] sobrevive num contexto irreal, isto é, vive sob a instância de um tempo onde tudo se faz por simulação [...], onde tanto sua alteridade quanto sua subjetividade encontram-se comprometidas” (BARROS, 2007, p. 100). A pós-modernidade nomeia a clonagem do real (a cópia perfeita que na verdade não segue os mesmos caminhos da matriz), dessa forma, os autores pós-modernos levam o leitor a desnudar-se de crenças tidas como eternas por terem como referência a História da humanidade.

A autora ainda assinala em seu estudo que os autores pós-modernos possuem como uma das referências que marca de modo definitivo a passagem da era moderna para a atual – do pós – o fim das metanarrativas, uma vez que “representantes do pós afirmam que essas narrativas vêm perdendo sua credibilidade”. Ainda assim sustenta que o fato é que as metanarrativas servem como “ficções utilitárias” à sociedade pós-moderna, pois convivemos, hoje, muito mais do que ontem, com a marca da dissensão. (BARROS, 2007, p. 112-113).

No início do capítulo dedicado à *A Caverna*, Alexandre Barone afirma que Cipriano Algor é uma personagem indispensável por não retratar o indivíduo contemporâneo, por não se adaptar à pós-modernidade, cujos efeitos estão todos presentes no romance, e que por se tratar de um texto multirreferencial em vários aspectos da modernidade globalizada, o autor dedicou-se à “relação sociológica da práxis globalizante atuante no homem contemporâneo” (BARONE, 2005, p. 90).

Para Barone, a globalização e a pós-modernidade, que fundamentam a estrutura do poder financeiro e que dominam o mundo, são o tema em *A Caverna*. Todavia, o autor diz que é vital perceber que as personagens saramaguianas estão sempre buscando um caminho de redenção diante do mundo opressor e alienador, e que diante de todo o aparato do poder é possível alcançar a emancipação (BARONE, 2005, p. 12).

Embasado nas teorias críticas da Escola de Frankfurt sobre a dominação através da indústria cultural, o autor chega a concluir que “a imagem é uma abstração do real e o seu predomínio, isto é, o espetáculo, significa um *tornar-se abstrato* do mundo”, e que a abstração generalizada é consequência da sociedade capitalista da mercadoria (BARONE, 2005, p. 32).

Barone (2005, p. 33) indica que há uma nova característica do homem do século XXI, segundo ele, vital para a felicidade: a necessidade de “aparecer”, uma vez que a realidade só existe na imagem. Assim, o indivíduo atual já não faz apenas parte do espetáculo, ele quer ser o espetáculo. Em *A Caverna*, isso é observável em: “As pessoas não são coisas, as pessoas querem estar sempre nos primeiros lugares, pensou o oleiro, E não só querem estar neles, como querem que se diga e que os demais o notem [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 21).

Já conforme Adriana Guedes, o livro não trata do cárcere frente às imagens tomadas como realidade, ao contrário, trata “da incapacidade humana de, diante da mais perversa e dura realidade, indignar-se e assumir a direção de sua camioneta.

Retornar ao sentido mais especial e essencial da vida por caminhos diferentes, novos, desconhecidos” (GUEDES, 2006, p. 34).

Com essa resistência afetiva, política, social, econômica, educacional etc., à tentativa de banalização, comercialização e pasteurização do humano, a autora chama “carvernalização”. Guedes ainda esclarece que:

Se para Platão a saída para a luz é a representação de plenitude e conhecimento, em Saramago, entrar na escuridão, metáfora da interioridade, do autoconhecimento e reflexão, representa a possibilidade de reconhecermos (no sentido mesmo de conhecermos novamente e talvez melhor) nossa condição humana reduzida a uma irremediável ruína (GUEDES, 2006, p. 36).

De acordo com Maiquel Röhrig, quem sai da caverna, o “iluminado”, é Cipriano Algor, que por meio de sua “inteligência intuitiva” é capaz de refletir sobre o caráter opressivo do sistema ao qual é submetido na narrativa de Saramago. A exemplo do liberto da alegoria da caverna de Platão, Algor também tenta tirar algumas personagens (o chefe e o subchefe do Centro e sua família) do estado ignorante em que se encontram, porém sem obter sucesso.

Além disso, Röhrig estabelece que em *A Caverna*, Saramago contrapõe o trabalho de Cipriano à tirania de um mercado extremamente competitivo, no qual os grandes capitais levam os pequenos à falência e obrigam os trabalhadores a se submeterem à sua lógica alienante (RÖHRIG, 2011, p. 117).

Conforme Devalcir Leonardo, o protagonista de *A Caverna* busca um outro mundo, uma vez que consegue sair da caverna, isto é, do Centro, que alegoricamente resume a ideologia capitalista e explica que “como um grande filósofo, José Saramago não apresenta um mundo pronto. Sua postura como artista é fazer com que ocorra o questionamento” (2007, p. 255).

Assim, segundo Leonardo, Algor passaria “a trama toda do romance buscando conhecer-se, busca sua sombra no trabalho, na família e no amor” e sua saída da caverna denota “que nenhuma essência é obtida neste mundo do simulacro” (LEONARDO, 2007, p. 255).

Em seu trabalho, Leonardo ainda elenca como sendo quatro as características básicas da obra de Saramago: a metaficção historiográfica, a intertextualidade, a voz narrativa globalizante e o discurso oralizante.

Quanto à intertextualidade, um dos aspectos que interessa a este estudo, Barone identifica-a desde a primeira produção de Saramago, *Poemas Possíveis* (1966), a partir de *Fala do velho do Restelo*, em que o autor atualiza a fala da personagem de Camões em *Os Lusíadas*. Para Alexandre, “a obra literária ganha muito mais força argumentativa e mesmo poética, quando se utiliza da intertextualidade” (BARONE, 2005, p. 63).

Já no trabalho de Vanessa Cardozo Brandão, em tese denominada *Viagens da Literatura: Construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago*⁶, a intertextualidade ganha destaque, já que, para ela, Saramago se utiliza dos recursos intertextuais como “marca do questionamento, da desconfiguração de um sentido do texto original para a reconstrução sob nova ótica autoral”.

Dessa forma, a obra parece apresentar uma contradição, uma vez que amplia os sentidos, “por meio da intertextualidade e da polifonia, e ainda se apresenta como lugar de colocação de um sentido, que privilegia a visão de mundo eleita pelo escritor” (BRANDÃO, 2010, p.14).

De acordo com Brandão, a intertextualidade abre as possibilidades interpretativas do texto, e na obra de Saramago a relação com o texto do outro é dupla, “não apenas admiração e pura cópia do sentido original, mas deslocamento e recontextualização” (BRANDÃO, 2010. P. 28).

Maria Luiza Ritzel Remédios, no artigo *José Saramago: ficção inovadora e criativa*, que, assim como os outros textos selecionados para este estudo, também integra o número *Especial Saramago*, da revista *Ipotesi*, esse seria o papel do “revisor/escritor”, a diminuição

[...] da distância entre o fato passado e o presente, reescrevendo esse passado num novo contexto. A história [...] refere-se a outros textos com os quais se comunica; refere-se a textualizações anteriores às quais o revisor/escritor remete; refere-se a vozes diferentes que se presentificam no texto (REMÉDIOS, 2011, p. 166).

Quanto à escrita saramaguiana, para Vanessa Brandão esta é uma atividade de “co-criação autor/leitor”, a partir de um estilo peculiar. A autora afirma que devido à “desorganização” operada pela escrita multivocal do autor, é necessário empenho

⁶ Tese de doutorado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense em 2010.

por parte do leitor para ordenar o sentido, que se estabelece, mas não se fixa, “está em constante movimento” (BRANDÃO, 2010, p. 146).

Brandão ainda esclarece que há vários espaços brancos no texto de Saramago e “que o autor conta com o leitor para fazer o texto funcionar, preservando uma visão crítica e filosófica do mundo que é característica da sua escrita” (BRANDÃO, 2010, p. 154).

Em concordância com o pensamento de Vanessa, Agripina Carriço Vieira, no ensaio *Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago do “Evangelho segundo Jesus Cristo” a “Todos os nomes”*, elenca algumas características da obra de José Saramago:

[...] o hibridismo da voz narrativa, a pluralidade de competências do narrador, o tom sentencioso, o discurso oralizante, a preponderância do tempo na construção narrativa (oscilando entre um passado da história e um presente da narração), o papel fulcral da temática histórica, a apropriação particular de sinais gráficos (VIEIRA, 1999, p. 379).

No livro *Diálogos com José Saramago*, o professor Carlos Antônio Alves dos Reis, dentre os vários questionamentos que faz ao autor de *A Caverna*, lança a pergunta: “Como explica essa sua insólita pontuação?”, a que Saramago responde:

Explico-a da maneira mais fácil. Em primeiro lugar, devo lembrar que, como toda a gente sabe, a pontuação é uma convenção. A pontuação não é mais do que numa estrada os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros que não têm esses sinais, da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres, porque então toda a gente teria que estar muito mais atenta ao caminho e à condução.

Mas isso tem outra razão: é que nós, quando falamos, não usamos sinais de pontuação. É uma velha declaração minha: fala-se como se faz música, com sons e com pausas; toda a música é feita de sons e pausas e toda a fala é feita de sons e pausas (REIS, 1998, p. 74).

Relativo à abordagem filosófica de *A Caverna*, de acordo com Biagio D’Angelo, “trata-se do romance mais filosófico de Saramago”, em que o autor observa que o mundo passa por uma reformulação de si mesmo, através da qual “se deslegitimam as expressões mais naturalmente afetivas da vida social” (D’ANGELO, 2011, p. 40).

Assim, em *A Caverna*, “a cidade comercial substitui os afetos e as necessidades humanas pelos artifícios e proveitos”, logo, Saramago convida o leitor a refletir sobre as condições das sociedades atuais e a respeito das consequências

advindas da industrialização e da tecnocracia ocidental que pelo progresso, extinguiu as exigências de verdade do sujeito.

Conforme Leonardo (2007, p. 43), essa crise da modernidade se assemelharia à perda do gosto pela existência e ao aniquilamento da pessoa a favor da figura do eu, e ainda sublinha a consciência humana da perda da sensibilidade e inteligibilidade por causa das imagens midiáticas que assassinam o real.

Para Guedes (2006, p. 85), foi Saramago quem propiciou o entendimento sobre o caminho possível da modernidade como um caminho para dentro do indivíduo.

Em seu trabalho comparativo, Maiquel Röhrig elenca alguns elementos comuns às obras que abordou em seu estudo, tais como a cegueira que assola os indivíduos, bem como o fracasso dos que “enxergam”, o hermetismo dos ambientes, a incapacidade de perceber o mundo para além das aparências, a tentativa de cada protagonista de libertar a si e dentre outros.

E como uma possível causa da cegueira, Röhrig aponta o modo de produção alienante do capitalismo e sua conseqüente ideologia. Diz ainda que o que limita a visão dos prisioneiros da caverna de Platão é a ignorância, e quanto à ascensão ao mundo superior, cita que o protagonista de *A Caverna*, Cipriano Algor, sente-se preso no Centro e ao entrar na caverna encontrada no subsolo, “reconhece a si e à humanidade nos cadáveres que lá estão acorrentados, e o mundo, na caverna” (RÖHRIG, 2011, p. 76).

Em viagem para as ilhas do sul: uma leitura de A caverna de José Saramago, texto escrito como resultado de sua licença sabática, David G. Frier, membro da Universidade de Leeds, Inglaterra, reconhece a riqueza de referências intertextuais presentes nos romances de Saramago, tanto implícitas (como no caso de *Levantando do chão*) quanto explícitas (em *O ano da morte de Ricardo Reis* e em *A Caverna*).

No ensaio, Frier (2002) tem por intenção demonstrar que a revelação das múmias na caverna do Centro Comercial é mais do que um simples desfecho para o romance, a partir do fato de Cipriano Algor ter retornado à superfície sem esclarecer o que realmente compreendera do episódio que, nitidamente, imita a cena descrita na *República* de Platão.

É consequência disso o autor relacionar ao evento o fumo que Cipriano avista, o qual, para Frier (2002), pode ser resultado da queima dos seis cadáveres que jazem no subterrâneo do Centro, uma vez que Marçal mostra a Algor vestígios de

uma fogueira que teria servido para queimar as vítimas, satirizando, dessa forma, a sociedade de consumo ocidental contemporânea em que tudo vale, desde que lucrativo.

Para Frier, o texto denuncia a exploração de todos, inclusive de Algor, que serve de inspiração para a ideia da criação das múmias (nem os mortos escapam à exploração, servindo de objetos de consumo), por meio das seis figuras que ofereceu ao Centro, que ao mesmo tempo em que colocará os espectadores em uma posição de superioridade (a visualização do espetáculo bizarro será feita por detrás do banco, por trás da fogueira), também os explorará e subjugará por intermédio da oferta da ideia de realidade e perfeição que se pode comprar, do que parece autêntico, e é encontrado somente dentro do centro, isto é, por e para seres vigiados, restritos e manipuláveis.

Esse gigante comercial, tão perfeito, impõe-se ainda mais ao mostrar-se rodeado por áreas de miséria e crime, sem atrativo algum, que servem para destacá-lo ainda mais. Nesse sentido, David Frier vê o Centro Comercial como um “monstro insaciável” (FRIER, 2002, p. 47), que possui como antagonista o ser humano, este último incumbido da esperança de um futuro melhor por meio de sua capacidade de resistir, opor-se e refletir diante do que lhe é oferecido como real.

Segundo Frier, a competência de definir sua própria identidade, através do livre-arbítrio, é uma característica comumente encontrada nas personagens dos romances de José Saramago.

Em *A Caverna*, além de mascarar a realidade e oferecer ilusões a seus clientes, de acordo com Frier, Cipriano Algor e seu genro Marçal Gacho, de certa forma, sempre estiveram envolvidos em uma ilusão, uma vez que os dois dependiam do Centro Comercial para viver, talvez por estarem inebriados de tal maneira que já não eram capazes de se libertar e enxergar além do que ditava aquele que continha e mantinha o poder, isto é, o Centro.

A respeito de no romance não ser proposto um destino específico para a família Algor, David Fried explicita que este é um padrão que se repete nas obras de Saramago. Conforme o autor, Maria Alzira Seixo, em *Os espelhos virados para dentro: configurações narrativas do espaço e do imaginário em Ensaio sobre a cegueira*, propõe que Saramago alerta para o perigo de não se ver, de não se reparar, ou seja, para o risco de não enxergar que ao mesmo tempo em que algo reflete a realidade, este reflexo pode ser uma outra realidade, até mesmo fabricada.

Ao não se (re)parar para refletir, apenas ficar a aceitar, sem resistência, privilegiando a passividade.

Na viagem excêntrica que nos propõe José Saramago, na verdade, o que menos importa é “para onde se vai”, o necessário é distanciar-se, e não apenas do Centro, como no caso das personagens de *A Caverna*, fugir da desvalorização do ser humano, do assentimento desmedido e impensado, da automatização e da falta de identidade.

A partir da revisão bibliográfica realizada para construção deste trabalho e de reflexões a respeito da obra em estudo, é possível elencar alguns aspectos relevantes que se fazem presentes na narrativa *A Caverna*, como a crítica às relações de poder e dominação e à cegueira em que se encontra atualmente a sociedade.

2.2.3 A cegueira da sociedade de consumo na contemporaneidade

No romance *A Caverna*, há uma crítica direta à sociedade de consumo, à dominação e ao poderio que esta exerce sob os seres humanos. Pode-se pensar no Centro Comercial como uma figura imponente, uma vez que perpetra um autoritarismo sub-reptício por intermédio da imposição de coisas e de pensamentos às pessoas.

Nesse sentido, a literatura, lugar de reflexão do homem sobre si mesmo, seu lugar no mundo e sua identidade, ganha força com o questionamento a respeito do cenário contemporâneo, ou seja, um mundo das coisificações, das imagens e da multiplicação do que é produzível em série, como os bonecos fabricados na olaria Algor:

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 [...] (SARAMAGO, 2000, p. 173).

A partir do olhar de Cipriano, o que se vê é um Centro Comercial que é insensível a tudo, em que “[...] não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm sua vida, duram um tempo, e em pouco acabam, como tudo no mundo.” (p. 62).

Durante a leitura do romance *A Caverna*, é possível acompanhar a aflição que Cipriano Algor sente por ser descartado *pelo* e descartável *para* o Centro Comercial, por meio de seus representantes, pois “[...] para eles essas coisas são simples, ou o produto interessa, ou o produto não interessa, o resto é indiferente, para eles não há meio termo [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 65).

Também é evidente que Cipriano não quer abandonar a olaria nem a casa em que vive, “está fora de questão” (p. 31), afinal,

foram “[...] três gerações que todos os dias mancharam as mãos no pó e na água do barro, e também, lá fora, a cor de cinza viva do forno, a derradeira e esmorecente mornidão de quando o deixavam vazio, como uma casa donde saíram os donos e que se deixa ficar, paciente, à espera [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 35).

Ao longo da narrativa, após algumas humilhações sofridas por parte do Centro, de ser “tratado como um inhenho” (p. 99), o protagonista do livro chega à conclusão de que se vinculado ao Centro é obrigado a vender sua mercadoria apenas a este e que se desvinculado, não terá para quem as vender.

Diante disso, percebe-se que quem tem poder, neste caso, o Centro Comercial, dá as cartas em uma partida em que Cipriano Algor, ou qualquer outro fornecedor, estará em desvantagem, “[...] aqui é um jogo desigual, em que as cartas foram todas para o mesmo lado e em que, se preciso for, os valores dos naipes variarão consoante a vontade de quem tiver a mão [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 96).

A leitura de *A Caverna* torna clara a posição contrária de Algor a respeito de no Centro habitar, todavia, o oleiro percebe-se a cada momento mais sem opção, “[...] está a ver-se a si mesmo como se vivesse numa ilha que se vai tornando mais pequena em cada dia que passa [...]” (p. 267), sendo obrigado a deixar para trás tudo o que levava uma vida para construir.

Ainda no tocante a mudar-se para o Centro, Algor não mostra nenhum entusiasmo, como se pode perceber em uma das vezes em que ele observa o gigantesco edifício comercial, com suas janelas que não se podem abrir, e expõe o motivo que as leva a assim serem:

[...] 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 demasiado nas vistas [...] (SARAMAGO, 2000, p. 101).

Ao longo da narrativa, o que seria improvável, ou seja, a mudança de Cipriano Algor para o Centro cede lugar ao inevitável, pois o oleiro já não tem mais como sustentar-se, uma vez que o que seria uma segunda chance para os Algores, a fabricação de um outro produto, acaba em uma tentativa frustrada.

Mesmo decidido a ir morar no Centro com a filha, o genro e o neto, que está a caminho, o protagonista não se rende por completo a esta ideia, como se pode observar em várias passagens do texto, por exemplo, em:

Não vai ser fácil, uma pessoa não é como uma coisa que se larga num sítio e ali se deixa ficar, uma pessoa mexe-se, pensa, pergunta, duvida, investiga, quer saber, e se é verdade que, forçada pelo hábito da conformação, acaba, mais tarde ou mais cedo, por parecer que se submeteu aos objectos, não se julgue que tal submissão é, em todos os casos, definitiva (SARAMAGO, 2000, p. 305).

Apesar de ter à disposição, ainda que gratuitamente ou a preços reduzidos, inúmeras galerias, cafés, uma pirâmide do Egito, um rio Amazonas ou atrações um tanto quanto sinistras, como uma cadeira elétrica e um pelotão de execução, o protagonista do romance não se sente feliz, vive em “cárcere interior” (p. 309), finge e sabe que o faz, já que assume que “não é com os outros que fingimos, é sempre com nós próprios [...]” (p. 324).

Não tendo com o que ocupar seu tempo, o protagonista sai a explorar o prédio do Centro Comercial até que descobre uma “porta secreta” (p. 311), o que lhe desperta uma enorme curiosidade, que é aguçada pela impossibilidade de Marçal contar à família a respeito do que há nas escavações que estão sendo realizadas no subsolo da edificação.

A essa altura, o romance começa a apontar para o que se crê ser o desfecho da história, uma vez que, se acaso um leitor desavisado não houvesse feito qualquer associação com a alegoria da caverna, de Platão, começaria ao menos a desconfiar da aproximação entre as duas narrativas, já que a equipe que se ocupará da gruta, além de ser formada por arqueólogos, sociólogos, médicos legistas e ainda outros especialistas, também é composta por dois filósofos, a que Marçal Gacho já previne: “não me pergunte porquê” (p. 316).

Do mesmo modo, ao verem-se obrigados a mudar para o Centro, uma enorme caverna, onde milhares de pessoas se divertem, passeiam e trabalham sem ver a luz do sol ou respirar o ar natural, que dita as regras de aceitação e insere o humano

na categoria dos objetos, tem início a angústia de todos os membros da família Algor, como é possível constatar quando Marçal leva a esposa e o sogro para conhecerem sua futura morada:

[...] Duas daquelas janelas são nossas, Só duas, perguntou Marta, Não podemos nos queixar, há apartamentos que só têm uma, disse Marçal, isto sem falar dos que as tem para o interior, O interior de quê, O interior do Centro, claro, Queres dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há muitas pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são sempre os mesmos telhados e o mesmo céu [...] (SARAMAGO, 2000, p. 276).

Também após adentrar sua nova casa, Marta, grávida, ou seja, não apenas pensando a respeito de seu futuro e de Marçal, mas agora no destino da criança que carrega no ventre, reflete a propósito de sua situação e conclui que não desejaria morar naquele lugar para sempre: “[...] não suportaria viver ali dentro para o resto da vida, sem mais certezas que ser a mulher do guarda residente Marçal Gacho, sem mais amanhã que a filha que crê trazer dentro de si. Ou o filho”. (SARAMAGO, 2000, p. 286).

E até Marçal, antes completamente envolvido pelas “vantagens” que o lugar lhes poderia proporcionar, acaba por enxergar que também fazia parte de uma massa de submissão e manobra, uma vez que quando descobre o que há no subterrâneo do shopping fica profundamente abalado, o que o faz renunciar ao que sempre quis, isto é, ser guarda residente, pois já não concorda com o que ali está sendo feito e “quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me [...]” (p. 347).

Quiçá a resistência em enxergar o que se passava ao seu redor em que se encontravam os Algores não se possa desvendar a partir do próprio texto, que aponta para

Esta frequente relutância das evidências a manifestarem-se sem se fazerem demasiado rogadas deveria ser objeto de uma profunda análise por parte dos entendidos, que certamente andam por aí, nas distintas, mas seguramente não opostas, naturezas do visível e do invisível, no sentido de averiguar se no interior mais íntimo daquilo que se dá a ver existirá, como parece fortes motivos para suspeitar, algo de químico ou físico com uma tendência perversa para a negação e para o apagamento, um deslizar ameaçador na direção do zero, um sonho obsessivo de vazio (SARAMAGO, 2000, p. 198-199).

Em seu artigo, *Em viagem para as ilhas do sul: uma leitura de A caverna de José Saramago*, David Frier levanta uma possibilidade um tanto curiosa: de que teriam os seis bonecos de barro fabricados por Cipriano Algor e sua filha, Marta, servido de inspiração para o Centro produzir uma réplica da caverna de Platão.

No entanto, será realmente possível que algum departamento do Centro tivesse intuído a respeito? Para tal questionamento, talvez caiba uma reflexão do protagonista da obra: “[...] até a própria ignorância é capaz de ter intuições proféticas [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 76), que dirá um conglomerado que visa apenas ao lucro e ao poder.

Diante dessa hipótese, a enfermeira, estatueta criada com o propósito de ser a representação de “um anjo de caridade baixado à terra com a incumbência de aliviar as aflições e mitigar as dores” (p. 80), na verdade, teria sido aproveitada às avessas, uma vez que haveria de inspirar o assassinato de seis pessoas? Ou teria o Centro Comercial reaproveitado cadáveres de moradores, falecidos no local?

Nesse sentido, esta obra de Saramago iria de encontro ao sentido veiculado por outra caverna, o Centro (que suprime os indivíduos), já que em *A Caverna* há um alerta justamente para essa supressão, e apontaria na mesma direção da caverna de Platão (que proporciona uma alternativa de liberdade, mesmo aos que preferam renegá-la).

Diante disso, pode-se conjecturar que as imagens suscitadas pela obra *A Caverna* de José Saramago propõem-se a abarcar a existência de inúmeras cavernas possíveis: a caverna do filósofo grego, a qual não nega a referência, o Centro Comercial e ainda o forno da olaria Algor.

Entretanto, estaria certo o protagonista da obra ao proferir que “[...] os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto.” (p. 83), no caso, os dedos de Cipriano haveriam de revelar uma nova possibilidade de faturamento, dentre as inúmeras que o shopping já possuía?

É possível pensar que o cenário em que se constitui a obra mostra um processo de coisificação e mercantilização dos seres humanos, transformados em objetos de ganho e de consumo, utilizados e logo esquecidos, já que haverá outros indivíduos que serão usados e depois descartados, e assim *ad infinitum*.

Outra aproximação entre “as cavernas” é o fato de, do mesmo modo que na caverna de Platão, o protagonista da caverna de Saramago ser hostilizado por não querer residir no Centro, por ser o único que vê, após um período de ofuscamento

(após deixar-se mudar para Centro), que outra opção existe, além das que o shopping oferece, mesmo que Algor não tenha certeza de qual se trate.

Outra reflexão relevante suscitada por Frier (2002) é a ilusão de independência do Centro, na qual Cipriano e Marçal estão envolvidos. Em determinado momento do romance, Cipriano dorme e sonha que Marçal é promovido e a nova encomenda de bonecos de barro é cancelada.

Na ocasião, ele encontra-se no interior de um forno novo (o Centro ou a caverna?), no qual há um banco de pedra, “exatamente igual aos das meditações [...], virado para a parede do fundo, a não mais que cinco palmos dela” (p. 194), em que Algor senta e é surpreendido pela sombra do genro, Marçal, que lhe diz “Não vale a pena acender o forno” (p. 194), uma vez que a partir daquele momento é guarda residente.

No tocante a significações das palavras, de acordo com o dicionário *Aurélio*, é possível atribuir as seguintes denotações à palavra sono: “1. Estado periódico e diário, e que se caracteriza pela inatividade temporária da vontade e da consciência, e suspensão de funções corporais; 2. Estado de quem dorme”. Já o dicionário *Houaiss da Língua Portuguesa* mostra, ainda, outra definição: “Falta de vontade de agir”.

Talvez, por ver-se sem outra saída senão mudar-se para o Centro, Cipriano deixa-se envolver pela inatividade, pela inércia causada pela dependência do Centro, o que não lhe mostra para e por onde fugir daquilo que está talhado a acontecer, já que “[...] cair no sono por momentos não é o mesmo que ter adormecido [...]” (p. 198), apontando que sempre é possível “acordar”.

Durante seu sonho, Cipriano Algor pensa em levantar-se do banco de pedra e questionar o genro a respeito do que este havia lhe dito, “mas sentiu que o corpo lhe pesava como chumbo, ou nem sequer isso, que em verdade nunca será o peso do chumbo tanto que o não consiga erguer uma força maior”, talvez por falta de força interior, mas conclui que:

[...] o que ele estava era atado ao recosto do banco, atado sem cordas nem cadeias, mas atado. Experimentou outra vez virar a cabeça, mas o pescoço não lhe obedeceu, Sou como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra, pensou [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 195).

Se levada em consideração a reflexão do próprio Algor, de que “[...] os sonhos não avisam, A não ser quando os que sonham se sentem avisados.” (p. 204), esta pode assinalar que o protagonista intuía a respeito de que algo lhe estaria por acontecer; talvez se possa cogitar que a descoberta da gruta.

O protagonista do romance, “à fraca luz que consegue entrar pela estreita porta” (p. 196) do forno (em uma referência à caverna de Platão), reflete sobre sua condição e futuro incertos, “à espera de que uma parede lhe revele os segredos da vida [...]” (p. 197), o que não deixa de ocorrer quando desce ao subsolo do shopping, já que somente lá, diante das múmias, do banco e da parede de pedra, compreende que há opção para si e para os seus: mover-se, desfrutar de seu livre arbítrio.

Diante de todos esses pontos que propõe *A Caverna*, é possível pensar que, na verdade, os seres humanos, e por consequência suas obras ostensivas, foram deixados por conta própria e, ao invés de exercerem sua liberdade de modo consciente, transformaram-se em seres desprezíveis, megalomaníacos e egoístas, necessitando, frente a isso, de algo ou alguém que os governe, o capitalismo, por exemplo, enfim, um ente de razão, ainda que pareça que este sistema econômico não o seja.

Contrariando alguns outros trabalhos analisados, quando do levantamento bibliográfico a respeito de *A Caverna*, de José Saramago, esta não é somente uma obra política, mas um texto que faz refletir acerca da condição humana, já que a crítica vai além da visada ao mundo capitalista, ela se estende ao indivíduo, que ao mesmo tempo é artefato de manipulação e marionete de si mesmo, o que suscita uma questão: se o Centro/indivíduo foi capaz de matar ou reaproveitar tudo o que lhe estivesse à disposição, pensando somente em lucrar, onde os Centros/indivíduos poderão parar se “[...] sempre, desde que o mundo é mundo, sucedeu assim, cansara-se da criação os criadores logo que ela passou a não ser mais novidade.” (p. 202)? Não há, então, limites?

Ao referir-se à epígrafe do livro, “Essas pessoas somos nós, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo.” (p. 334-335), Algor dá-se conta de que muitos se deixam a mercê da manipulação, dominação e exploração desmedida, em uma contemporaneidade em que a liberdade, o livre arbítrio das pessoas não é aproveitado por elas mesmas, o que

interessa certamente às grandes corporações. Contudo, não são estas as responsáveis por essa arbitrariedade, mas os indivíduos que as governam.

Ainda na obra *A Caverna*, o autor parece mostrar certo desencanto pela raça humana, talvez até um pessimismo diante do que há, da cegueira em que se encontram as pessoas, da ignorância de si e do outro e da ausência de reflexão.⁷

Nesse sentido, o termo “cegar” pode ser interpretado como deslumbrar-se, fascinar-se por aquilo que os “olhos olham”, contudo, não essencialmente veem.

Estariam, então, todos cativos ao que lhes é oferecido, sem em nenhum momento questionar-se a respeito do que lhes está sendo oferecido de fato? Estariam, de certo modo, todos cegos? Entretanto, não verdadeiramente cegos? De que cegueira a obra *A Caverna* trata? E em que diferiria “olhar” de “ver”?

Por conseguinte, “olhar”, pode se referir a captar o que é visível, através da retina, o que difere do ato de ver, que poderia ser pensado como consciência e inferências a respeito do que é olhado.

Talvez a humanidade esteja cega, vivendo em ilusão, sem rumo, sem emoções, razão ou sensibilidade ou estariam todos perdidos, em dúvida ou em conflito interno, tal como Algor, presos em um “cárcere interior”?

Segundo Jameson, um aspecto que é relegado a segundo plano no pós-modernismo é o afeto. Conforme o autor: “Nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo.” (JAMESON, 1996, p.43).

Também se percebe uma fragmentação na pós-modernidade⁸, contudo, há igualmente uma espécie de “coletivismo”, no sentido de que o indivíduo é apenas mais um em um sistema pasteurizado.

⁷ José Saramago escreveu também outro livro em que aborda a temática da cegueira, o qual não será abordado neste trabalho, mas poderá vir a ser utilizado para estudos futuros. Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995), o autor conta a história de uma cegueira desconhecida, que se alastra rapidamente em forma de epidemia. Por intermédio da ação governamental, as pessoas infectadas são colocadas em quarentena e submetidas a recursos parcos, o que desvendará aos poucos características primitivas do ser humano. Depressa o mundo se torna cego e há apenas uma mulher que vê, porém mantém essa faculdade em segredo, presenciando lutas entre grupos pela pouca comida escassa, compaixão pelos doentes, idosos e crianças, atos de violência e abuso sexual e mortes. Com essa obra, Saramago mostra as reações do ser humano frente às necessidades, à incapacidade, à impotência, ao desprezo e ao abandono e leva a refletir sobre a moral, ética e preconceito através dos olhos da personagem principal, que faz lembrar “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”. Neste livro, a cegueira branca, “real”, difere da cegueira imposta pelas condições sociais de *A Caverna*.

A aparência tem um papel relevante na sociedade, uma vez que não há tempo para aprofundamentos, as primeiras impressões são fundamentais. Daí decorre todo o apelo visual encontrado no mundo contemporâneo.

Desde o início do romance *A Caverna*, intuitivamente ou não, o protagonista manifesta preferir encarar uma jornada desconhecida a viver em ignorância, na cegueira proporcionada pelas ilusões relacionadas ao Centro.

E se na caverna de Platão homens prefeririam permanecer na ignorância e se deixar ficar aprisionados, desde a infância, no romance de Saramago isso não ocorre às personagens da família Algor, já que se libertam daquele contexto opressor.

Em *A Caverna*, José Saramago leva o leitor a refletir acerca de que, mesmo que com sofrimento, é necessário ver, a fim de (re)conhecer-se, descobrir-se, e para isso é preciso apenas abrir os olhos, enxergar, contudo, de acordo com o próprio Algor, “Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 71).

Ao final do romance, o protagonista, antes de ir embora com sua família, rememora os bonecos em sua olaria, os quais não foram comercializados pelo Centro, e decide libertá-los. Com esse gesto, Algor mostra não querer proceder conforme tudo aquilo que critica, isto é, com repressão asfixiante e desenfreada a que eram todos submetidos:

[...] Marçal ia pôr o carro em movimento, Cipriano Algor disse bruscamente, Espera. Saiu da furgoneta e dirigiu os passos para o forno, Aonde vai, perguntou Marta, Que irá ele fazer, murmurou Isaura. A porta do forno foi aberta, Cipriano Algor entrou [...] aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, e quando as colocou a todas voltou ao forno [...] 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 [...] (SARAMAGO, 2000, p. 349).

Nesse romance, Saramago se utiliza do recurso mítico, de uma narrativa de significação simbólica, componente essencial na construção do ser humano, de sua cultura, linguagem e interações artísticas, a fim de possibilitar a constituição do

⁸ Embora os propósitos do trabalho não sejam de caracterizar e situar a obra de Saramago no contexto do pós-modernismo, a contribuição de Jameson vem a propósito, contribui para a interpretação do romance.

indivíduo e de seu imaginário, pois por intermédio do mito o sujeito se reconhece e, só assim, torna-se capaz de transcender.

Quem sabe as sociedades contemporâneas, a humanidade, estejam realmente a olhar à frente e a reconhecer exclusivamente sombras e a acreditar que estas são a realidade, sem qualquer indício de reflexão acerca de seus atos.

Ainda é importante destacar que se encontram bastantes textos em que se discute a respeito de *A Caverna* ser uma obra pertencente à pós-modernidade, já que esta poderia ser encarada como uma modernidade sem ilusões. Entretanto, poder-se-ia ver o contrário, já que a humanidade está mergulhada em um contexto de imagens prontas, ou seja, em ilusões?

Daí a importância, ainda hoje, do estudo de obras como o livro VII da *República*, da caverna de Platão, atual como se pode comprovar, bem como da abordagem comparatista, intertextual e metaficcional de que ele é fonte.

3 INTERTEXTUALIDADE E METAFICCIONALIDADE: ASPECTOS TEÓRICOS

Como componente importante do método comparatista e da construção das significâncias dos textos, a intertextualidade será abordada neste trabalho a fim de mostrar que o “texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Ainda conforme a autora:

O texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto (s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e na sociedade se escreve no texto (KRISTEVA, 1974, p. 98).

Quanto às discussões referentes à originalidade, de acordo com Nitrini (1997, p. 135), esta passa a ser assimilação, um “caso de estômago”, conforme expressão de Paul Valéry, em que a quantidade da digestão do que é oferecido pelos outros é que define os limites entre originalidade e plágio.

Desse modo, o autor do texto não mais interessa, pois o texto passa a ser a origem de tudo, a influência natural que a literatura produz sobre toda a literatura, indiscutível, posto que existe; fazendo, dessa forma, avançar o texto anterior.

Valéry, ao utilizar a imagem “do leão que é feito de carneiros assimilados”, além de renovar uma antiga noção, revigorou o próprio conceito de influência literária, revertendo quase completamente o sistema de valores. As dificuldades do empréstimo, consideradas por alguns estudiosos como dependência de um autor em relação a outro, não aparecem mais como uma imitação, mas o oposto, como fonte de originalidade, isto é, como a incorporação do novo na criação.

A originalidade aponta para o fato de que não há originalidade, sendo esta, hoje, uma marca autoral. O autor assimila o que leu; sua originalidade é resultado de todas as leituras que fez, as quais transformou em outra coisa, outro texto.

Também a originalidade de um texto não se sustenta pelo fato de ser algo novo, mas pelo sentido que o autor dá ao texto, uma vez que lê com os olhos de seu tempo. Assim sendo, um autor pode se apropriar de textos de seus predecessores ou contemporâneos sem, no entanto, a finalidade de reutilizá-los apenas, mas com o intuito de reinterpretá-los e/ou enriquecê-los.

Em seu livro *A angústia da influência*, Harold Bloom defende que é na relação entre poetas e precursores que se estabelece o texto literário, visto que “a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual freqüência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor.” (BLOOM, 1991, p. 36).

O autor defende ser a repetição, ou segunda chance, essencial ao desenvolvimento do artista, uma vez que os sucessores dos grandes poetas encontrarão as mesmas dificuldades de produção que estes, já que a influência poética é “ganho e perda” (p. 61) e a angústia da influência:

é o sentimento – espantoso, torturante, arrebatador – da presença de *outros poetas* nas profundezas do solipsista quase perfeito, ou poeta forte em potencial. Pois o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus* (BLOOM, 1991, p. 57).

A fim de tornar clara a questão, o autor ainda utiliza o exemplo de um encontro de um casal, no qual, sem dizerem uma palavra, homem e mulher estabelecem um contrato de laceração; percebem que repetirão algo já sabido por ambos, porém que nunca houve antes.

A respeito da validade dessas apropriações, Carvalhal mostra-se da seguinte opinião:

[...] um artista pode se apropriar dos achados e das invenções de seus predecessores ou de seus contemporâneos sem a finalidade de reutilizá-los simplesmente, mas com a intenção de os reinterpretar e de enriquecê-los como se fossem um legado a que outros mais haverão de dar continuidade. A re-leitura permitindo, portanto, que se estabeleça uma tradição, feita de repetições e de desvios (CARVALHAL, 2005, p. 173).

Também se posiciona sobre o assunto Weinhardt, ao propor que, caso em literatura se convencie que criar é instituir diálogo entre textos, no campo da crítica e da teoria literárias, criar seria eleger um aspecto que não anule os demais: “encontrar brechas para dar sentido à produção de novos conjuntos de palavras, de outros textos”; ou seja, “o modelo não é Um versus Outro, mas a convivência de outros” (WEINHARDT, 2011, p.15-16).

Esse processo ocorre por meio de contextualização (situação no tempo e espaço de sua produção), descontextualização (atribuindo sentido simbólico ou

metafórico que os faça significar em qualquer tempo e espaço) e recontextualização (reconstruir um significado no presente, relacionando-o com o mundo do leitor).

Diante do exposto, a intertextualidade não se reduz somente a fontes ou influências; “o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas” (BARTHES, 2004, p.165).

Para Borges (2000, p. 47), “um grande escritor cria seus precursores”, uma obra de peso nos obriga a uma releitura de todo o passado literário para, assim, verificarmos a tradição em que a obra está inserida. Para ele, a tradição é uma questão de leitura, e a recepção muda em cada momento histórico, pois está constantemente sujeita à revisão, está em permanente mudança.

De acordo com Cumming, a arte que se realiza como “obra-prima” é caracterizada da seguinte forma:

A função e o objetivo de uma grande obra de arte, as expectativas nela depositadas e o papel do artista não são constantes, variam conforme a época e a sociedade. Contudo, algumas obras se destacam por terem a necessidade de falar de algo além de sua própria época e oferecerem uma inspiração e um significado que atravessam os tempos (CUMMING, 1996, p. 08).

O comparatismo já superou os conceitos de fonte e influência, passando a encará-los como inter e transtextualidade. Ao designar uma originalidade relacionada à origem e outra ligada à novidade, o processo de configuração da obra tornou-se mais sutil e complexo.

Contudo, quaisquer que sejam os textos assimilados, o discurso intertextual é comparável ao de um hiperdiscurso, uma vez que seus constituintes são outros discursos, fragmentos textuais, o já-dito. Barthes (2004, p. 165) propõe que “passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele”.

Em *Palimpsestos*, Gérard Genette amplia a teoria proposta por Julia Kristeva ao sugerir a existência de uma relação não somente de intertextualidade, mas de transtextualidade, ou seja, a ampliação do alcance das relações de textualidade, um movimento de texto a texto que se dá permanentemente.

O autor propõe cinco tipos de transtextualidade ou transcendência textual do texto, isto é, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2006, p. 8), são eles: a intertextualidade (já referida e da qual nos ocupamos neste trabalho); a paratextualidade (relação que o texto propriamente dito mantém com título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, epígrafes, notas de rodapé etc.); a metatextualidade (o comentário que une um texto a outro, relação crítica por excelência); a arquitextualidade (inclui tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários etc. em que o texto se inclui e que tornam cada texto singular) e a hipertextualidade (toda relação que une um hipertexto – texto B –, a um hipotexto – texto A).

Na verdade, o que Genette fez foi didatizar a teoria da intertextualidade e desenvolver o conceito proposto por Julia Kristeva ao dizer que as categorias apontam para a intertextualidade real, que é a rede de textos.

O que o autor sugere é uma trama, em que todo texto literário está localizado em uma rede de intertextualidade, na “relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2006, p. 74).

Assim, pode-se pensar a intertextualidade como híbrida, uma vez que aproxima e justapõe conceitos, discursos, vozes, enfim, textos. Ainda é possível pensar a intertextualidade como memória, já que há um retorno, um recontar de histórias que edificam o conhecimento humano, por meio da influência que os textos exercem sobre todos os textos. Legítima esse pensamento Perrone-Moisés (1990, p. 94) ao escrever que:

A literatura nasce da literatura; cada nova obra é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Diante disso, é indiscutível que um texto evoca textos variados por meio dos quais o indivíduo pode estabelecer relações a partir de sua memória social ou individual. Nesse sentido, Koch et al. (2007, p.17) esclarecem que a intertextualidade:

[...] ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva [...] dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH et al., 2007, p. 17).

Se observados atentamente, os intertextos estão em toda parte e não apenas na literatura, eles constituem uma teia da qual não é possível escapar. Para Jenny (1979, p.10), “o olhar intertextual é sempre um olhar crítico” e um ponto decisivo reside em detectar o *grau* da intertextualidade, desde qualquer sutileza até o plágio.

Tanto na primeira, quanto na segunda hipótese, a intertextualidade é uma “máquina perturbadora” (p. 45), com “vocaçãõ crítica, lúdica e exploradora” (p. 49), que solicita contínuo estabelecimento de sentidos, de associações. Na mesma direção, assinala o pensamento de Barthes, ao esclarecer que:

Todo o texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas (BARTHES, 2004, p. 275).

Compagnon (1999, p. 111) explica que a intertextualidade está embasada no que o crítico russo Mikhail Bakhtin chamou de dialogismo, isto é, “nas relações que todo enunciado mantém com outros enunciados”; conceito caro, uma vez que sempre há interação social dos discursos.

Conforme Crolla (2011), o conceito de intertextualidade introduzido por Bakhtin por intermédio do termo dialogismo, que foi depois ampliado por Julia Kristeva e Gérard Genette, veio para superar o desatualizado e restrito conceito de “influências”.

Ainda, segundo Crolla, serviu para entender que era mais operativo estudar os fenômenos literários e artísticos, desde o ângulo do intertextual a fim de fazer visíveis as relações de co-presença entre dois ou mais textos, assim como os processos de construção, reprodução e transformação dos modelos mais ou menos implícitos que os conformam.

Bakhtin (2002) foi o primeiro teórico a empregar o termo polifonia em relação à linguagem, particularmente, na esfera do exame de obras literárias, em sua descrição dos gêneros de discurso, para expressar a heterogeneidade de vozes que intervêm no discurso narrativo romanesco. Conforme ressalta o autor, as narrativas

são “fortemente polifônicas”, já que nelas os locutores retomam, implícita ou explicitamente, outros discursos.

Ainda de acordo com Bakhtin, a polifonia designa a integração de um enunciado produzido em um discurso por uma terceira pessoa, a qual se pode identificar ou não. Esses tipos de enunciados podem ser retomados em sua integridade ou parafraseados, incluindo ou excluindo o valor ilocutório do enunciado original.

Para o autor, o romance é dialógico, uma vez que incorpora várias vozes distintas, que “falam” entre si e ainda outras vozes externas ao texto: os discursos culturais e sociais em geral.

De acordo com Lodge, essa característica dialógica da linguagem romanesca torna-a plural:

A linguagem do romance não é *uma* linguagem, mas antes uma mistura de estilos e vozes diferentes, o que faz do romance a forma literária democrática e antitotalitária por excelência, em que nenhum posicionamento ideológico ou moral está a salvo de receber críticas ou de cair em contradição (LODGE, 2001, p. 137).

A partir do exposto, verifica-se que toda voz é híbrida por natureza e todo discurso é formado por outros discursos.

Podemos dizer, então, que um texto pode compor-se de um número incontável de outros textos, logo, é ilusão acreditar que uma obra existe independentemente de outra(s), uma vez que ela se insere em um universo literário povoado pelas obras já existentes. Na verdade, cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias (TODOROV, 2009, p. 220).

Além disso, uma análise intertextual da obra literária torna-se fundamental, já que se intenciona verificar de que modo o hipotexto absorveu o material do qual se apropriou, não se atendo às semelhanças entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem.

No tocante à presença da intertextualidade nos romances contemporâneos, ela alarga os sentidos do texto; logo, torna-se imperativo aceitar a inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores.

Isso é o que exatamente ocorre com o romance abordado neste estudo. No caso de José Saramago, a intertextualidade entre *A Caverna* e o mito da caverna,

de Platão, que se encontra no livro VII da *República*, é explícita, já que o autor, desde a epígrafe: “Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós.”, até a última frase do livro: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 350) faz referência ao hipotexto.

Todavia, apesar de haver referências à mesma história narrada no hipertexto, esta aponta também em outra direção, como será possível identificar mais adiante nesta dissertação.

Da visada comparatista também decorre a relevância da abordagem metaficcional para, a partir da ficção que se ocupa da ficção, significar e ressignificar textos, produzir novos/outros sentidos, para estabelecer, assim, múltiplas relações, ampliando a cognição.

A partir das leituras realizadas, acredita-se que a intertextualidade está contida na metaficção, sendo esta maior que aquela pela leitura da contemporaneidade que Saramago faz a partir de uma ficção anterior. Assim, o texto de Saramago será tratado como metaficcional, na medida em que o autor não faz paródia, nem pastiche e na medida em que realiza uma outra ficção sobre o mito.

Também é importante considerar que mesmo o autor não tendo recontado o mito platônico, a ideia da caverna do filósofo perpassa todo o texto, ainda que, muitas vezes, não seja esta citada diretamente.

No tocante ao valor que se pode atribuir à produção de novos/outros textos a partir de obras anteriores, o estudioso Alfredo Bosi (2002) parece ratificar tal pensamento ao expor que “nem tudo o que é dito novamente é simplesmente dito ‘de novo’; novamente pode ser também advérbio de modo; dizer novamente: dizer de maneira nova”.

Nessa direção, igualmente aponta o pensamento de Samoyault ao esclarecer que “não basta à atualidade adaptar histórias a um novo contexto, ela se encarrega das significações anteriores ao mesmo tempo em que dá significação presente” (SAMOYULT, 2008, p.118). Dessa forma, o passado como referente não deve ser ignorado ou esquecido, mas aliado ou modificado a fim de adquirir um sentido novo e diferente.

Desde os anos 1970, quando foi concebido por William H. Gass, o termo metaficção permaneceu vago. O autor expôs que “antirromance” ou “contra-novela” eram termos falhos para caracterizar inovações narrativas de alguns escritores

americanos que violavam ou subvertiam as convenções predominantes de escritura do romance.

Por intermédio das leituras de alguns teóricos, tais como Patrícia Waugh e Gustavo Bernardo, que se ocupam da temática metaficcional, pode-se atestar que a metaficção ocorre de várias maneiras, por exemplo, em romances que tratam de alguém escrevendo um romance; contos em que a personagem está lendo ou escrevendo e, de repente, vê-se participante da narrativa.

Também em romances não lineares, obras em que personagens mostram-se preocupados por se encontrarem em meio a uma história de ficção; textos que incorporam características, elementos e/ou referências de teoria ou crítica literária; obras que criam biografias de escritores imaginários; enredos que sugerem aos leitores que estes se encontram em meio a uma história de ficção; dentre outras.

No entanto, apesar de haver formas distintas de manifestação da metaficcionalidade, é possível observar que sempre subsiste nas obras a consciência de que se tratam, realmente, de textos de ficção.

William Lewis Safire, em artigo denominado *Language: Mind over meta - a narcissistic prefix*, publicado no jornal americano *The New York Times*, em dezembro de 2005, elucida que “em 1960, o termo metaficção surgiu descrevendo romances auto-referenciais que lidavam com a escrita de ficção.”⁹

A respeito da prefixação “meta” e de sua, quem sabe, previsão de futura popularização, o Safire (2005) cita David Justice, editor de etimologia na Merriam-Webster¹⁰: “*Meta* é atualmente o prefixo da moda.”¹¹, e também o escritor Noam Cohen: “como *retro* [...], *meta* poderia tornar-se independente de outras palavras, como, “Uau, essa frase é tão ‘*meta*’”¹². Por conseguinte, a partir do exposto, o que se pode depreender é que os americanos parecem não apreciar a metaficção.

Entretanto, a existência de metaficcionalidade já em textos clássicos, como *Dom Quixote* e *Tristram Shandy*, denota que tais romances somente não foram reconhecidos como metaficionais anteriormente pelo fato de, na época em que foram escritos, o termo ainda não ter sido cunhado e que a metaficção é um procedimento onipresente na literatura.

⁹ “In 1960, metafiction popped up, describing self-referential novels that dealt with the writing of fiction.”

¹⁰ Editora estadunidense que publica especialmente dicionários.

¹¹ “*Meta* is currently the fashionable prefix.”

¹² “[...] like *retro* [...] *meta* could become independent from [other] words, as in, ‘Wow, this sentence is so *meta*.’”

Para o escritor e crítico Lodge (2001, p. 213), a metaficção é “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escritura”.

Ainda a respeito da metaficção, Waugh (1984, p. 2) explicita que “ao produzir uma crítica dos seus próprios métodos de construção, tal escrita não examina apenas estruturas fundamentais da narrativa de ficção, como explora também a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário de ficção”.¹³

A partir do exposto, é necessário recordar que somente há acesso ao mundo por intermédio da mediação dos discursos, os quais descrevem, mas também sustentam práticas sociais. Assim, tem-se a linguagem como algo que estabelece o mundo, de “práticas que formam sistematicamente os objetos de que falamos” (FOUCAULT, 1987, p. 56), e que todo e qualquer discurso funda-se pela ficção, ou seja, é ficcional.

Logo, a realidade é uma materialidade, é dada, independente do sujeito, que frente a essa materialidade dá sentido às coisas por meio da linguagem, assim como a verdade é produto da ficção.

Os textos, bem como outras obras de arte, em sua qualidade de objetos artísticos distanciam-se de afirmações absolutistas, posto que são invenções ou, ainda, conforme o poeta Ferreira Gullar (2011), “a arte só revela a realidade inventando-a”.

Visto isso, é necessário atribuir valor a obras literárias que não postulam verdades cabais; a textos ambíguos e complexos, uma vez que a obra é tanto melhor quanto menos objetiva é, quanto menos autoritária for. Textos assim, sem uma única verdade, desacomodam o leitor, uma vez que este busca estabilidade – certo ou errado, sim ou não –; procura constantemente uma verdade absoluta e indiscutível, não percebendo que, por vezes, esta lhe é imposta.

Nessa direção aponta Bernardo (2010) ao eleger como característica principal da metaficção a consciência de si. A partir do autor, é plausível questionar se a realidade não seria já da ordem da ficção, ou seja, se o conhecimento que se tem da realidade não poderia ser, senão, ficcional.

¹³ “In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.”

Assim sendo, a reflexão teórica sobre a literatura se ampliaria para uma reflexão filosófica sobre o mundo e a respeito do modo como o construímos para esconder o nosso desconhecimento dele.

Cabe, então, à literatura, a partir de sua plurifuncionalidade, isto é, por não possuir uma finalidade objetiva, palpável, oferecer ao leitor, por exemplo, a catarse – a libertação do espírito diante das paixões que o atormentam, uma purgação dos sentimentos de terror e piedade –, a ludicidade, o conhecimento e o autoconhecimento, por intermédio da imitação.

No que diz respeito à imitação, conforme assinalam Gebauer e Wulf (2004), a mimese é elemento intrínseco à cultura e possui função social fundamental na busca por compreensão, visto que os “processos miméticos desempenham um papel central para o desenvolvimento do saber prático, que, entre os saberes, é determinante para o agir social” (GEBAUER; WULF, 2004, p.16).

O conceito de mimese, advindo de Platão, significa imitação, uma cópia, que não deve ser confundida com a visão realista, porém entendida como a mimese da vida, que é sempre válida. O autor contraporía mimese e diegese, creia uma como imitação perfeita, outra como imitação imperfeita; entretanto a imitação perfeita já não é mais uma imitação, é a própria coisa e, enfim, a única imitação é a imperfeita. Logo, “mimesis é diegesis” (GENETTE, 2008, p. 266).

Também Aristóteles, discípulo de Platão, igualmente acreditava na poesia como imitação, a qual ele dizia ser uma característica do ser humano, que por natureza imita. Corrobora esse pensamento Compagnon (1999), ao esclarecer que:

A *mimésis* é, pois, conhecimento, e não cópia ou réplica idênticas: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo. Reavaliar a *mimésis*, apesar do opróbio que a teoria literária lançou sobre ela, exige primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e a realidade (COMPAGNON, 1999, p. 127).

No que tange à metaficção, ocorre que a verdade estética não esconde do seu leitor que faz ficção, inventando uma realidade de papel a partir de suas observações parciais da realidade “real”. Diante disso, não se trata mais de como a literatura imita o real, mas de que modo ela nos faz pensar que imita o real (BERNARDO, 2010).

Assim, o que se chama de “real”, na verdade, não seria senão um código. A finalidade mimética não seria mais produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. Logo, ao discurso literário deixa de ser pertinente atestar ou testar sua veracidade, pois isso é o que define sua condição ficcional.

A esse respeito, escreve Barthes em *S/Z*:

[...] no romance mais realista, o referente não tem “realidade”: imaginemos a desordem provocada pela mais sábia das narrações, se suas descrições fossem tomadas ao pé da letra, convertidas em programas de operações, e simplesmente *executadas*. Em suma [...], o que se chama de “real” (na teoria do texto realista) nunca é mais do que um código de representação (de significação): não é nunca um código de execução: *o real romanesco não é operável* (BARTHES, 1992, p 109).

Frente ao exposto, parece importante salientar que a metaficcionalidade não é mera repetição, mas recriação, uma vez que “não se representa a realidade para repeti-la ou duplicá-la, como propõem os realistas, mas sim para dobrá-la, isto é, para recriá-la outra” (BERNARDO, 2010, p. 60). Assim, pode-se dizer que a metaficção se opõe não aos fatos objetivos no mundo real, mas à linguagem do romance realista que tem amparado e endossado tal visão da realidade.

Ao mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção propicia ao leitor entendimento a respeito da realidade na qual está cotidianamente inserida, auxiliando-o a viver nesta realidade.

3.1 A metaficção no romance *A Caverna*

Neste trabalho, a escolha por José Saramago ocorreu exatamente por causa das perspectivas intertextual e metaficcional, que propiciam ampliar os horizontes de leitura. Por intermédio deste estudo, pode-se concluir que a metaficção abre um caminho importante para a leitura comparada como uma disciplina, que, dentro da literatura, ganha cada vez mais força.

A proposta deste trabalho, que é, a partir da comparação, discutir a hipótese de que a obra *A Caverna*, de José Saramago, busca redimensionar o sentido da história a qual remonta, por intermédio da crítica à sociedade consumista e ao apagamento do humano na “caverna” do consumismo, como se verifica já na fachada do Centro, por meio do cartaz que proclama: “VENDER-LHE-ÍAMOS TUDO

QUANTO VOCÊ NECESSITASSE SE NÃO PREFERÍSSEMOS QUE VOCÊ PRECISASSE DO QUE TEMOS PARA VENDER-LHE (SARAMAGO, 2000, p. 282).

Durante toda a narrativa, percebe-se que o protagonista, Cipriano Algor, tenta evitar mudar-se com a família para o centro. É possível que isso se dê devido ao fato de no Centro, apesar de um dos cartazes assegurar: “VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO” (SARAMAGO, 2000, p. 92), a segurança parecer-lhe exacerbada, assim como seu direito de ir e vir do mesmo modo parecer restrito, como se pode depreender a partir do trecho a seguir: “Morar no Centro, como Marçal explicou com muita clareza, não é um desterro, as pessoas não estão lá encarceradas, são livres de sair quando quiserem, passar o dia todo na cidade ou no campo e voltar à noite (SARAMAGO, 2000, p. 284) (Grifo meu).

Cipriano Algor não admite essa privação, o que o leva a perceber os demais personagens da narrativa como cegos diante da realidade, como na caverna proposta na *República*, onde homens tomam o falso pelo verdadeiro e mergulham sua existência em ignorância, hostilizando o único indivíduo que de lá sai e que vê, após um período de ofuscamento, quanta vida existe fora daquele local.

Na caverna de Saramago, o Centro Comercial é um organismo autossuficiente; lá as pessoas moram, compram, estudam, se divertem, passeiam, trabalham e também morrem. Também é um lugar extremamente controlado, vigiado e seguro; há câmeras por toda parte. Tudo isso torna esse shopping center muito sedutor, porém artificial.

Diante disso, alegoricamente, esse Centro Comercial pode ser visto como uma caverna moderna. A multiplicação das imagens no mundo moderno impede o indivíduo de “ver”, efetivamente, numa situação semelhante a dos seres da caverna de Platão, que viviam presos a um mundo de sombras e aparências.

A esse respeito, em *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, Perrone-Moisés (1998), ao refletir sobre a literatura na era da globalização (ou da barbárie globalizada) esclarece que:

A cultura de massa, sobre a qual os artistas modernos depositavam esperanças de renovação de formas e técnicas, de democratização, ampliação e educação do público, tornou-se industrial em escala planetária e, como tal, fornecedora de produtos padronizados segundo uma demanda de baixa qualidade estética, que ela ao mesmo tempo cria e satisfaz (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 203).

No tocante à obra *A Caverna*, o estudo metaficcional torna-se importante pelo fato de esta se tratar de uma ficção que teve outra ficção como origem, ou seja, por ser exatamente uma narrativa metaficcional, conclusão a que se chega também a partir da “reflexão” da personagem Cipriano Algor a respeito da associação de ideias, de que “umas vão puxando as outras” e que:

[...] a habilidade está em não deixar perder o fio à meada, em compreender que um caco no chão não é apenas o seu presente caco no chão, é também o seu passado de quando não era, é também o seu futuro de não saber o que virá a ser (SARAMAGO, 2000, p. 182).

Se for analisada com maior atenção, a própria palavra ficção deriva, mais especificamente, do latim, do verbo *fingere* , que significa fingir, inventar, imaginar, ou ainda, modelar, como faz o oleiro, Cipriano Algor, o que evidencia a relação da palavra ficção com o ato criativo.

Logo, é importante ressaltar que aquele que cria, seja por meio do barro, seja através da palavra, pode ser designado pela mesma denominação: artesão, artífice, artista, autor.

É o que ressalta Saramago ao atribuir à ponta dos dedos da mão um pequeno cérebro e ao enaltecer o fazer artístico do artista:

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos e ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se ao cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isto era tudo quanto se necessitava para que o trabalho, após umas quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. Nunca teve a curiosidade de se perguntar por que razão o resultado final dessa manipulação, sempre complexa até nas suas mais simples expressões, se assemelha tão pouco ao que havia imaginado antes de dar instruções às mãos. Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifiquem sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram (SARAMAGO, 2000. p. 82-83).

O oleiro, Cipriano Algor, cria algo único, que pode ser visto como criação e invenção ao mesmo tempo, tais quais narrativa e barro; podendo ser reutilizado, reaproveitado, para dar forma a novos/outros objetos/textos sem perder seu valor.

O romance contemporâneo *A Caverna*, é possível observar que apresenta texto e personagens que se refazem: A gente ilude-se, julga que todo barro é barro, que quem faz uma coisa faz outra, e depois percebe que não é assim, que temos de aprender tudo desde o princípio (SARAMAGO, 200, p. 211).

O mesmo ocorre com as narrativas que advêm de outras narrativas, tal qual se observa na narrativa bíblica *O vaso do oleiro*, que explicita que “como o vaso que ele fazia de barro se quebrou na mão do oleiro, tornou a fazer dele outro vaso” (JEREMIAS, 18:4); assim também são os textos.

E que papel desempenharia o leitor em todo esse processo? Em seu livro *Narcissistic narrative — the metafictional paradox*, Linda Hutcheon vê como indispensável a participação do leitor na leitura de textos metaficcionalis. A autora mostra ser esta uma das características metaficcionalis contemporâneas, já que o leitor participa ativamente na construção do sentido da obra, sendo, assim, não apenas consumidor, mas também produtor de sentidos:

[...] textos narcisistas fazem deste um ato auto-consciente, integrando o leitor no texto, ensinando-o, por assim dizer, a forma de tocar a música literária. Como o músico decifra o código simbólico da notação musical, o leitor está aqui envolvido em um processo interpretativo criativo a partir do qual ele vai aprender como o livro é lido. Em textos dissimuladamente narcisistas o ensino é feito por ruptura e descontinuidade, por perturbar os hábitos confortáveis do ato de leitura (HUTCHEON, 1985, p. 7).¹⁴

Diante disso, é possível dizer que a presença da metaficcionalidade nos textos, contemporâneos ou não, exige um leitor muito mais competente, pois a metaficção leva sempre ao estabelecimento de comparações, e caso o leitor não possua um repertório de leituras variado, será difícil estabelecer as relações necessárias, mais apropriadas, para que o texto ilumine os outros tantos textos dos quais se origina.

¹⁴ “[...] narcissistic texts make this act a self-conscious one, integrating the reader in the text, teaching him, one might say, how to play the literary music. Like the musician deciphering the symbolic code of musical notation, the reader is here involved in a creative, interpretative process from which he will learn how the book is read. In covertly narcissistic texts the teaching is done by disruption and discontinuity, by disturbing the comfortable habits of the actual act of Reading.”

Dessa forma, munido de leituras que privilegiam reconhecer outros inúmeros textos, o leitor estabelecerá maior número de significados, como ocorre com a obra em questão, uma vez que o entendimento de *A Caverna* não se dá na totalidade caso o leitor seja incapaz de reconhecer a relação deste romance com a alegoria da caverna de Platão.

Assim, pode-se dizer que os textos metaficcionalis são cifrados e que os autores que se utilizam dessa perspectiva estão retomando textos e dando a estes outros sentidos, o que acarreta, certamente, em uma ampliação dos horizontes de leitura.

Atualmente, um leitor que não lê, que não conhece boa parte do universo da literatura corre o risco de ser um leitor pela metade, ou menos, pois, hoje, tudo é *link*. Fala-se nas modificações dos modos de ler, já que muitas leituras podem ser realizadas por meio da internet, *e-books*, *blogs*, redes sociais etc., e essas leituras levam a outras páginas, quase que infinitamente.

Entretanto, na verdade, a leitura já há muito tempo possibilita essas relações, ou seja, estabelece vínculos entre documentos, e grande parte da literatura tem se ocupado disso, através da intertextualidade e da metaficção.

Além disso, atualmente, o leitor que não transita entre leituras não consegue estabelecer as conexões necessárias para dar conta do universo que é uma obra. Ainda é importante perceber o quanto esse tipo de trabalho comparativo e metaficcional pode acrescentar no que se refere ao ensino de literatura, pois privilegia a cognição e pode – e deve – ser realizado pelos docentes nas escolas, desde cedo, afinal, de acordo com Bernardo (2010), “aprender a ler é condição de entrada na sociedade em que vivemos, mas aprender a ler e reler ficção é condição de entrada na civilização em que nos formamos”.

Dessa forma, os textos atribuem novos significados aos hipotextos, dos quais procedem, por intermédio do diálogo com a tradição literária e cultural. Em verdade, o que José Saramago faz é utilizar-se do passado para ir mais além, para fazer do texto, e o que é possível aprender através dele, ressignificar.

Nesse sentido, D'Angelo atribui riqueza às conexões e relações que são possíveis de se estabelecer por meio da literatura, a saber:

[...] a literatura tem que se enriquecer de conexões, vínculos, todo um complexo sistema de redes do conhecimento, com outros espaços, outros âmbitos ideológicos, de pensamento, que funcionam como ímãs amplificadores de uma história literária, caso contrário, mesquinha – uma torre de marfim no meio das venturas e desventuras do mundo (D'ANGELO, 2011, p.40).

Por intermédio da metaficção, o que é único torna-se outro, novo, (re)significa, sem, no entanto, destituir valor ou qualidade ao texto que lhe é anterior, pelo contrário. E essa reflexão, de um texto sobre outro e dos sujeitos a respeito de si mesmos e das verdades, faz recordar o conceito de ironia, uma vez que Bernardo elege-a também como uma característica metaficcional.

No ensaio *Da metaficção como agonia da identidade*, publicado na Revista Confraria, o autor expõe que:

Se a característica principal da metaficção é a autoconsciência, importa lembrar que via de regra a autoconsciência é irônica e auto-irônica. Logo, uma característica secundária da metaficção é a ironia. A ironia se justifica porque a consciência-de-si leva, paradoxalmente, à dúvida existencial mais profunda (BERNARDO, 2007).

Assim, entre incertezas necessárias e ironias profundas, a literatura avança e enriquece seu leitor, que persegue, entretanto, jamais alcança um fim, já que este não há, do mesmo modo que a ficção que (re)faz ficção, que conduz leitor e texto a incessantes *metamorfoses*.

4 A CAVERNA: INTERPRETAÇÃO

4.1 Uma obra irônica

Após descobrir o que escondem os subterrâneos do Centro Comercial e de conversar com Marçal a respeito da permanência do casal no apartamento do shopping, Marta liga para seu pai, que havia retornado à olaria. Durante a conversa, a filha afirma que “se aí não há futuro, também não o haverá aqui [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 344). Essa observação de Marta aponta para outra abordagem teórica a que se propõe este estudo, isto é, a abordagem irônica da obra *A Caverna*, de José Saramago.

Para tanto, fez-se necessário um levantamento acerca do conceito de ironia, o qual foi realizado a partir de teóricos que dedicaram seus estudos a esta teoria, tais como Douglas Muecke (1995), Soren Kierkegaard (2005) e Linda Hutcheon (2000).

4.1.1 A ironia segundo Kierkegaard

De acordo com Kierkegaard, o conceito de ironia tem início em Sócrates, por meio da maiêutica, ou seja, da arte de extrair do interlocutor, por intermédio de perguntas, reflexões de modo que este seja obrigado a abandonar pré-conceitos e opiniões alheias, que norteiam sua maneira de ver e agir.

Como destaca o autor, Sócrates simulava ignorar as respostas das perguntas que fazia, a fim de ensinar, levar seu interlocutor à reflexão, e nada tão irônico quanto “fingir saber quando se sabe que não sabe, como fingir não saber quando se sabe que se sabe” (KIERKEGAARD, 2005, p. 218).

Ao ler a obra *O conceito de ironia: constantemente referido a Sócrates*, de Kierkegaard, talvez a maior dificuldade no entendimento do conceito em questão refira-se à ampla carga de significados próprios à ironia, já que a este termo são possíveis de serem atribuídas múltiplas possibilidades interpretativas, além de ambiguidades, o que leva, muitas vezes, à confusão entre ironia e dissimulação, hipocrisia, fingimento e mentira, todavia, de acordo com o autor, a ironia consiste em dizer com seriedade o que não é pensado seriamente.

A ironia, então, manifesta-se no momento em que o fenômeno (palavra) mostra-se oposto à essência (pensamento); por esse motivo, é correto dizer que o

sujeito é negativamente livre, pois o enunciado irônico não corresponde à sua opinião. Nesse sentido, o sujeito está livre no que concerne aos outros e a si mesmo.

Ainda de acordo com Kierkegaard, a ironia é condição essencial a toda e qualquer produção artística, e o poeta deve relacionar-se ironicamente com a sua poesia, para, assim, abrir um espaço para o elemento objetivo. Para ele, a ironia está à vista em toda a parte e ao mesmo tempo, “ela ratifica cada traço individual, para que não haja excesso ou defeito [...]”, por isso, “quanto mais ironia houver tanto mais livre e poeticamente o poeta flutuará suspenso sobre a sua obra poética” (KIERKEGAARD, 2005, p. 275).

Em verdade, o que ocorre é que por intermédio da ironia o sujeito se liberta da realidade à qual está vinculado, já que o irônico isenta-se de qualquer fim em si mesmo: “Na ironia, o sujeito bate em retirada constantemente, contesta a realidade de todo e qualquer fenômeno, para salvar a si próprio, na independência negativa em relação a tudo”. (KIERKEGAARD, 2005, p. 223).

Diante disso, é cabível de investigação de que modo isso se dá por intermédio da literatura. O que sucede é que os textos possuem vazios a serem preenchidos por informações que põem em xeque o que se considerava até então como verdadeiro. Tal fato é possível por meio da participação do leitor durante a leitura do texto, já que é ele quem deve decidir por se integrar à reescrita do que lê ou por correr o risco de não captar em totalidade a riqueza da obra.

O texto literário, a partir de uma perspectiva filosófico-sociológica, pode apresentar um protagonista que se refugia na ironia, única libertação possível do mundo esfacelado em que julga se encontrar, na busca por valores que considera legítimos em uma sociedade degradada e contrária aos seus princípios (LUKÁCS, s.d.).

E pode-se pensar que isso é o que ocorre à personagem Marçal. Em certo momento da narrativa, o guarda parece pronunciar-se de maneira irônica, logo, meditativa, ao referir-se, em conversa com o sogro, ao prenúncio do crescimento desmedido da cidade, a saber:

[...] daqui a mil ou dois mil anos não é nada impossível que a cidade tenha chegado até onde neste momento nos encontramos, observou Marçal. Fez uma pausa, como se as palavras que acabara de pronunciar tivessem exigido que voltasse a pensar nelas, e, no tom perplexo de quem, sem compreender como o havia conseguido, chegou a uma conclusão logicamente implacável, acrescentou, Ou o Centro. Ora, sabendo-se que, na vida deste sogro e deste genro, a mofina questão do Centro tudo terá sido menos pacífica, há motivo para estranhar que as consequências da inesperada alusão do guarda interno Marçal Gacho se tivessem deixado ficar por ali, que a perigosa frase Ou o Centro não tivesse feito disparar imediatamente uma nova discussão, repetindo-se todos os desentendimentos já conhecidos e o mesmo rosário de recriminações surdas ou explícitas. A razão de ambos terem permanecido silenciosos, supondo que é possível, a quem, como nós, observa do lado de fora, desvelar o que, com toda a probabilidade, nem para eles foi claro, terá sido o facto de aquelas palavras constituírem, na boca de Marçal, sobretudo levando em conta o contexto em que foram pronunciadas, uma novidade absoluta (SARAMAGO, 2000, p. 109-110).

Esse pensamento do rapaz mostra que é possível mudar de ideia, bem como posicionar-se contrariamente à opinião preponderante. Kierkegaard já escrevera a respeito de a ironia valorizar o indivíduo, que por intermédio de uma relação crítica com o mundo constrói sua identidade.

A ironia ainda permite que o indivíduo adote uma posição reflexiva e crítica diante da realidade que o circunda, promove libertação frente aos seus questionamentos de ser no mundo. Ela é um modo de perceber a realidade que não tem por objetivo fatos, ela apenas refere-se a uma atitude e a um modo de ser.

Tal modo de compreensão leva a conceber a ironia como uma atitude de constante investigação, que se baseia na perspectiva de quem não se sustenta a partir de opiniões fechadas.

Nesse sentido, Hutcheon qualifica a ironia da seguinte forma: “Diz-se que a ironia irrita porque ela nega nossas certezas ao desmascarar o mundo como uma ambiguidade” (HUTCHEON, 2000). Para a autora, “a ironia remove a certeza de que as palavras signifiquem apenas o que elas dizem”.

A partir do pensamento de Hutcheon, é plausível cogitar que o irônico constrói sua ação e leva a um exercício de descrença e de liberdade, propicia a possibilidade de questionar e questionar-se e de viver, visando a sempre a aprender.

No tocante às funções que desempenha a ironia, em seu livro *Teoria e política da ironia*, Linda Hutcheon arrola nove atribuições para o termo em estudo, são elas: função reforçadora, função complicadora, função distanciadora, função autoprotetora, função lúdica, função provisória, função de oposição da ironia, função atacante e função agregadora.

Para este trabalho, será interessante examinar a função provisória, uma vez que a partir dela a ironia manifesta-se a fim de desmistificar “verdades absolutas solapando, conseqüentemente, quaisquer dogmatismos” (ALAVARCE, 2009, p. 53).

A função provisória valoriza a duplicidade da ironia, encarada como um modo de neutralizar quaisquer tendências a assumir uma situação rígida ou categórica de verdade. Como ressalta Linda Hutcheon:

Esse é um funcionamento da ironia que não rejeita ou refuta ou vira de cabeça para baixo: não é evasão ou falta de coragem ou convicção, mas uma admissão de que há ocasiões em que não conseguimos ter certeza, não tanto porque não sabemos o suficiente quanto porque a incerteza é intrínseca, essencial (HUTCHEON, 2000, p.82).

Em seu trabalho, Hutcheon (2000, p. 16) propõe, ainda, o seguinte questionamento: “O que o leva a decidir que o que você ouviu (ou viu) não faz sentido por si só, mas requer uma suplementação com um sentido (e um julgamento) diferente, inferido, que então o levaria a chamá-lo de ironia?”.

Para a autora, o sentido irônico nunca é estático. Segundo ela:

A ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações (HUTCHEON, 2000, p. 30).

Quanto aos afetos, Hutcheon concebe a ironia como capaz de despertar sentimentos, como empatia, aversão ou revolta; assim sendo, ela possui um ambiente propício no romance, gênero capaz de manipular emocionalmente seus leitores.

Ainda no que tange ao romance ser um espaço propício às manifestações irônicas, Muecke explica que isso se dá por este gênero proporcionar liberdade de tempo e modos de ler, assim como o leitor também está livre para fazer relações diversas, interpretar a obra e atribuir-lhe sentidos diversos. De acordo com o autor:

O que talvez seja da maior importância é o fato de que a prosa de ficção, ao contrário do drama, não prende sua platéia, o leitor individual, a um tempo de representação. A liberdade do leitor de ler à sua própria vontade, de parar, de reler e de refletir possibilita várias coisas. Permite maior extensão, portanto explanação, reflexão e deliberação. Afasta a necessidade de prender a atenção da platéia por ser, por um lado, “teatral” e “dramático” e, de outro, imediata e facilmente inteligível. Permite, em vez disso, eventos que são simplesmente interessantes e provocadores de idéias [...] (MUECKE, 1995, p. 114-115).

Diante disso, pode-se inferir que sob uma visada irônica, não há incondicionalidade de ideias. Entretanto, os sujeitos procuram buscá-las e/para crer em exatidões, o que parece ser demasiado arriscado, uma vez que tal visão pode ser a base de muitos fundamentalismos. Por outro lado, a humanidade, desde cedo, de modo geral, é guiada a acreditar em verdades postas, ou quem sabe impostas?

Conforme Alain Badiou, esse já seria um indício de imposição, já que “como se verifica no cientismo e no totalitarismo, existe sempre o desejo de uma onipotência da Verdade. Aí está a raiz do Mal. O Mal é a vontade de denominar a qualquer preço” (BADIOU, 2002, p. 50).

No tocante à ironia, em verdade, o que se observa é o contrário: a ironia livra o pensamento dos totalitarismos, proporcionando alterações da realidade e ativando sua insubordinação ao poder instituído, o que, de fato, não interessa às forças dominantes.

No que diz respeito ao final do romance *A Caverna*, muitas vezes visto como incompleto ou sem significação relevante por parte de alguns bons leitores, a narrativa apresenta-se como uma obra aberta: não se sabe o que acontecerá às personagens quando estas decidem sair do Centro Comercial e do povoado onde sempre residiram.

O que se pode assegurar é apenas que elas vão embora, todavia para onde? Ao final do romance, José Saramago coloca seu leitor diante de uma ironia profunda ao não indicar solução. Nesse sentido, corrobora Muecke ao explicitar que:

A ironia [...] é a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância. A velha definição de ironia – dizer uma coisa e dar entender o contrário – é substituída; a ironia é dizer alguma coisa de forma que ative não uma mas uma série infundável de interpretações [...] (MUECKE, 1995, p. 48).

E por que vale a pena pesquisar a respeito dessa temática? Por que Saramago ocupou-se, intencionalmente ou não, dela? Em *A Caverna*, o autor expõe o autoritarismo e a dominação infligida por parte do Centro, contudo, não mostra soluções para isso, e por quê?

Possivelmente porque Saramago não as tem. Talvez esse seja um grande valor que se possa atribuir a esta obra de José Saramago, já que a literatura não deve ocupar-se em oferecer soluções, de tal modo que se o autor assim procedesse, seu texto não teria tanta valia.

Por conseguinte, é passível de aceitar que as pessoas costumam atribuir soluções e/ou imposições às obras porque lhes lançam um olhar autoritário, e muitos desejam encontrar *uma* (única) verdade. De acordo com Gai (2005), em estudo em que faz referência a Machado de Assis, essa é uma inclinação presente na contemporaneidade, já que “[...] permanece nos textos críticos contemporâneos a tendência a buscar ali um discurso afirmativo, a defesa de uma verdade, de uma ideologia, que ele de fato não assumira”.

Entretanto, o que se verifica em relação à ironia é precisamente que ela livra o pensamento do indivíduo de premissas impositivas (na vida e diante dos textos), proporcionando alterações da realidade e ativando sua insubordinação ao poder instituído, o que não interessa, certamente, às forças dominantes, como um ente poderoso tal qual o é o Centro Comercial.

Na verdade, não parece excessivo afirmar que a ironia se ocupa é da ausência de finalidade, sendo esta muito importante para que se dissipem os preconceitos e as ideias prontas que as pessoas estabelecem.

E de que modo uma teoria pode se ocupar da ausência, ou seja, do “nada”? Segundo o pensamento de Kierkegaard:

[...] Para a ironia, tudo se torna nada; mas o nada pode ser tomado de várias maneiras. O nada especulativo é o evanescente a cada instante diante da concreção, dado que ele próprio é o impulso concreto, é o *nisus formativus* (esforço criador) do concreto; o nada místico é o nada para a representação, um nada que é contudo tão rico de conteúdo e como o silêncio da noite tem voz para aquele que tem ouvidos para ouvir; o nada irônico, finalmente, é a quietude da morte, na qual a ironia reaparece como fantasma (tome-se a última expressão com toda a sua ambiguidade (KIERKEGAARD, 2005, p. 224).

O autor já aponta a ausência de finalidade como princípio norteador de todas as coisas, no intento de abolir os pré-juízos. A partir disso, pode-se sugerir que o ironista enxerga incorreções, contudo, não propõe nada para corrigi-las.

Assim, essa saída sem rumo das personagens caracteriza-se como uma saída irônica, uma vez que Saramago não vê soluções, o que não quer dizer que ele não enxergue a situação sobre a qual discorre, apenas não deseja solucionar o texto. Desse modo, o autor realça uma característica do mundo contemporâneo com a qual não concorda e para a qual não aponta saída exatamente para que as pessoas “olhem” e reflitam sobre a situação.

E por quê? Quem sabe pelo fato de o ironista utilizar-se de contraposições, por meio das quais analisa um determinado fato ou situação sob múltiplos pontos de vista, em que todas as possibilidades equiparam-se, fazendo, dessa forma, com que não opte por uma delas somente.

Ao proceder dessa maneira, Saramago deixa o final do texto em aberto para propiciar múltiplas interpretações também por parte de quem o lê; e se este indivíduo for um bom leitor será capaz de formular sua interpretação.

No momento em que é feita uma crítica direta ao capitalismo, como é o caso em *A Caverna*, e é proposto um final aberto para a obra, sem respostas ou que não assinale rumos porque a resposta, - quem sabe o próprio socialismo, a que Saramago defendia abertamente, não exista mais, não seja mais uma opção -, é uma interpretação possível. Talvez o autor não concordasse com o sistema econômico e político vigente, mas também não enxergasse alternativas para ele, e, por isso, tenha proposto a reflexão.

Caso seja aceita essa interpretação, é possível aludir que José Saramago utiliza-se do mito da caverna para, a partir dele, desenvolver uma narrativa, que, contudo, esconde seu verdadeiro objetivo. Ele diz e não diz qual é a principal ideia, deixando a reflexão maior nas mãos do leitor.

Ainda pode-se pensar que as pessoas desejam atribuir um final para o livro porque perseguem uma tese, para ratificar que Saramago fez exatamente o mesmo que Platão, porém não é o que aqui se deseja aferir ou provar, até porque caminhos determinantemente certos não existem, “[...] em boa verdade a linha recta só existe na geometria, e ainda assim não passa de uma abstracção” (SARAMAGO, 2000. p. 197).

E mesmo no caso das personagens da obra, que principiam uma nova caminhada sem rumo, sem um fim, a oportunidade de reiniciar, de ser livre novamente para decidir seu futuro ou destino, seja de que forma se denomine e seja lá onde for, para refazer seu caminho, a partir de um novo princípio é importante, mesmo que árdua, já que:

[...] o princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha, o princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção ir, que tenteia o caminho como um cego, o princípio é só o princípio, o que fez vale tanto como nada (SARAMAGO, 2000, p. 71-72).

Na obra *A Caverna*, apresenta-se bastante clara a ideia de que apesar de ser visivelmente uma tarefa trabalhosa, principiar, como já aponta a definição do vocábulo, é a causa primária, a origem de algo; tem a ver com a busca por liberdade, por objetivos, por identidade, por outros/novos desafios e inquietudes, os quais constroem a vida e o que cada pessoa é:

[...] 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 romanos e, se uma outra frase efeito é permitida, nos romanos da vida (SARAMAGO, 2000 p. 71).

Nesse sentido, de acordo com Kierkegaard (2005. p. 222), a ironia exprime “[...] o gozo subjetivo, na medida em que a partir dela o sujeito se liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições de vida; assim se pode dizer do irônico que ele se liberta”.

Na verdade, pode-se dizer ainda mais, que as personagens colocam-se em uma situação de reinício constante, como Marta e o pai, iniciando a cozedura do barro no forno da olaria, desligando o forno, reativando o forno para nova cozedura, reiniciam o processo e uma remessa de novas estatuetas, que são, por fim, recusadas pelo Centro.

Todas as personagens da família Algor recomeçam a vida no apartamento do Centro, vida esta que acabam por dispensar, a fim de reiniciá-la em outro lugar, e essa possibilidade de reinício sobrevém pela liberdade subjetiva que a ironia pressupõe. A respeito desse processo, comenta Kierkegaard:

Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda a parte. O novo por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à idéia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja (KIERKEGAARD, 2005, p. 226).

4.1.2 A ironia segundo Muecke

Considerável número de dicionários registra o termo ironia como uma figura retórica, que consiste em dizer o contrário do que se quer realmente dizer, contudo, esta parece uma definição bastante simplista, a qual Heinrich Lausberg (1972) complementa, expondo que ironizar consiste em dizer o contrário do que se tem como verdade, em tomar uma postura de correção de costumes.

Um dos estudiosos da temática irônica, Douglas Muecke, principia seu livro *Ironia e o irônico* afirmando a total importância da ironia na literatura e expondo que “[...] toda arte, ou toda a literatura, é essencialmente irônica” (MUECKE, 1995, p. 18). Nesse sentido, o autor explica que a ironia pode apresentar-se sob diversas formas artísticas, especialmente na literatura, que “sempre teve um campo incomensurável onde se observar e praticar a ironia” (1995, p. 19).

Segundo Muecke (1995, p. 15), a ironia cotidiana, popular, não proporciona desafios interpretativos àquele que a recebe, cuja participação é essencial para que a ironia aconteça. Já na literatura, a ironia cumpre o papel de equilibrar ou corrigir a vida dos sujeitos, caso esta esteja sendo levada muito a sério, ou o oposto.

Em *Ironia e o irônico*, o autor elenca alguns escritores cuja produção é atravessada pela ironia, tais como Platão, Molière, Voltaire, Shakespeare, Byron, Tchekhov, Heine, Baudelaire, Dostoiévski, Thomas Mann, citando apenas alguns nomes, com o propósito de estabelecer a indistinção entre ironia com arte e a grande literatura.

No tocante à origem do termo ironia, Muecke (1995, p. 31) esclarece que o primeiro registro de *eironeia* surge na *República*, de Platão. Posteriormente, *eironeia* passa a ser entendida como uma figura de retórica, que consiste em censurar por meio de um elogio irônico ou elogiar mediante uma censura irônica.

Nesse sentido, a própria raiz grega *eironeia* indica dissimulação e questionamento, o que, conforme Alvarce (2009, p. 47), “autoriza concluir que nas

manifestações irônicas há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar ou julgar”. Ainda segundo a autora, pode-se determinar que a característica básica de toda ironia é o contraste entre aparência e realidade.

Por intermédio dos estudos de Muecke, sabe-se que foi somente no final do século XVIII e começo do século XIX que o vocábulo ironia adquiriu numerosos e novos significados, que têm em comum considerá-la algo que poderia ser não-intencional, observável e representável na arte, “[...] algo que aconteceu ou de que alguém se tornou ou se podia tornar consciente [...] passando, então, o termo a ter natureza dupla.” (MUECKE, 1995, p. 34-35).

Para este autor, independentemente da instância irônica a que se queira referir, podem ser distinguidos três elementos essenciais: a ironia é um duplo-fenômeno; há sempre uma espécie de oposição entre os dois níveis (uma oposição que adquire a forma de contradição, incongruência ou incompatibilidade); e sempre existe um elemento de ingenuidade.

Conforme destaca Muecke, operar com a ironia, mesmo num plano teórico, é operar, sempre, com uma arte:

A arte da ironia é a arte de dizer alguma coisa sem realmente dizer isto. É uma arte que busca seus efeitos debaixo de superfície, e isto lhe dá uma qualidade que se assemelha à intensa e vibrante arte triunfal de dizer muito mais do que parece estar dizendo (MUECKE, 1995, P. 5).

Douglas Muecke também se empenha no intento de explicar e determinar as diferenças entre irônico e não-irônico. Para tanto, o autor explica serem ambos, em parte, “[...] opostos complementares, como o são a razão e a emoção, cada uma desejável e necessária mas nenhuma suficiente para todas as nossas necessidades.” (MUECKE, 1995, p. 21).

A fim de ilustrar a complexidade do discurso que se refere à ironia e à intrincada tarefa de defini-la, o autor expõe o que vem a ser um conjunto de exemplos de ocorrências irônicas, que são: a ironia como ênfase retórica, a ironia autodepreciativa, zombaria irônica, ironia por analogia, ironia não-verbal, ingenuidade irônica, ironia dramática, ironia inconsciente, ironia autotraidora, ironia de eventos, ironia cósmica, incongruência irônica, ironia dupla, ironia arдил e ironia romântica.

4.1.3 A ironia romântica

Dentre os vários exemplos elencados pelo autor torna-se importante para este estudo a abordagem da ironia romântica, a qual é fruto da intervenção do narrador em seu relato ou, ainda, vista por outro aspecto, é aquela que coloca o homem na condição de vítima, sendo vitimado pelas circunstâncias ou pelo caráter arbitrário e contraditório da natureza humana.

Como exemplo da primeira circunstância, pode-se citar a passagem abaixo, em que há um narrador distanciado, que julga Algor e ri de seu ato simplório:

Com apreciável e tranquilizadora unanimidade sobre o significado da palavra, os dicionários definem como ridículo tudo quanto se mostre digno de riso e zombaria, tudo o que mereça escárnio, tudo o que seja irrisório, tudo o que o que se preste ao cómico. Para os dicionários, a circunstância parece não existir, se bem que, obrigatoriamente chamados a explicar em que consiste, lhe chamem estado ou particularidade que acompanha um facto, o que, entre parêntesis, claramente nos aconselha a não separar dos factos as circunstâncias e a não os julgar a eles sem as ponderar a elas. Seja no entanto ridículo em modo supino este Cipriano Algor que se extenua a descer a pendente da cova carregando nos braços as indesejadas louças em vez de simplesmente as lançar lá de cima ao acaso, reduzindo-as in continenti a cacos, que foi como depreciativamente as classificou quando descreveu à filha os trâmites e episódios da traumática operação de transbordo. Não há, porém limites para o ridículo (SARAMAGO, 2000, p. 163).

Já a segunda situação acontece ao protagonista de *A Caverna*, Cipriano Algor, que se angustia com o fato de não possuir o controle sob seu futuro, ou destino, mas acaba por compreender que “na vida nem sempre podemos fazer aquilo que gostamos [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 217) e que, muitas vezes, não se trata apenas “[...] de estar confiante ou não, quando o poder de decidir está nas mãos doutras pessoas, quando movê-las num sentido ou noutra não depende de nós, a única coisa que resta é aguardar.” (SARAMAGO, 2000, p. 129).

Esse desgoverno da existência, o infortúnio de estar em mãos alheias e em nada arbitrar é o contexto a que Cipriano e sua família estão submetidos pelo Centro Comercial – comparado a Deus, aquele que a tudo vê, que a tudo determina, “que mora nos céus, que se ri” –, como profetiza o Livro dos Salmos bíblico. Segundo Muecke, isso ocorre porque o sujeito:

[...] vítima arquetípica da ironia é, *per contra*, o homem, considerado pego em armadilha e submerso no tempo e na matéria. Cego, contingente, limitado e sem liberdade – e confiantemente inconsciente de que é este o seu dilema. (MUECKE, 1995, p. 68).

Diante de tais situações acima apresentadas, é possível perceber que a vida apresenta-se às personagens do romance como um rio que corre em fluxo contínuo. A esse respeito, Marçal explica à esposa que:

Há que ter paciência, não é necessária uma excepcional agudeza de visão para perceber que o teu pai está a ver-se a si mesmo como se vivesse numa ilha que se vai tornando mais pequena em cada dia que passa, um pedaço, outro pedaço [...] (SARAMAGO, 2000, p. 267).

O que parece ser necessário é estar preparado para alegrias e desventuras, para “[...] como se dizia nos antigos romances e dramas, esgotar o cálice da amargura até as fezes.” (p.175), uma vez que: “[...] é preciso compreender que nas circum-navegações da vida uma brisa amena para uns pode ser para outros uma tempestade mortal, tudo depende do calado do barco e do estado das velas”. (SARAMAGO, 2000, p. 114).

Pode-se dizer que a visada romântica da ironia é um olhar do ponto de vista de quem sofre consequências do contexto, da situação em que está inserido.

Assim também ocorre com o indivíduo que sai da caverna de Platão, que vê a luz e, após, retorna à caverna para partilhar sua experiência com os demais, no entanto, é impedido pelos outros cativos de mostrar que existe alternativa para aquela prisão, visto que poderia ser morto. Logo, o indivíduo liberto torna-se uma vítima do contexto.

E assim também são vítimas Cipriano, Marçal, Marta e Isaura, personagens prejudicadas pela condição irônica do mundo, que, quiçá se retornassem de sua saída, não seriam ouvidas por ninguém.

4.1.4 A ironia como visão de mundo

A ironia adotada pelo sujeito como visão de mundo é uma perspectiva das limitações e pode ser promotora de humildade diante da vida, o que se aplica bem às personagens, caso seja levado em consideração que “há momentos assim na

vida, para que o céu se abra é preciso que uma porta se feche” (SARAMAGO, 2000, p. 343).

É necessário recordar que, por vezes, são impostas visões imperativas diante de práticas e de textos, contudo, nenhum dos conceitos abordados neste estudo, e para os quais está sendo estabelecido valor, prega uma postura autoritária ou racional em absoluto, mas, sim, a reflexão.

Nessa mesma perspectiva, Alvarce (2009, p. 46) afirma que “ao contrário de alguns estudos que afirmam que a ironia é um modo de distanciamento intelectual, parece que as ocorrências irônicas estão sempre permeadas por um traço emocional”. Nesse sentido, também aponta Linda Hutcheon:

A ironia sempre tem uma aresta; ela às vezes tem um “ferrão”. Em outras palavras, existe uma “carga” afetiva na ironia que não pode ser ignorada e que não pode ser separada de sua política de uso se ela for dar conta da gama de respostas emocionais (de raiva a deleite) e os vários graus de motivação e proximidade (de distanciamento desinteressado a engajamento apaixonado). Às vezes a ironia pode mesmo ser interpretada como uma retirada de afeto; às vezes, entretanto, há um engajamento deliberado de emoção. (HUTCHEON, 2000, p.33).

Assim, compreende-se que a emoção suscitada por uma manifestação irônica abarca ambos os sujeitos participantes da ação irônica, isto é, envolve tanto o ironista quanto seu interlocutor, sem o qual a ironia não acontece.

Na ironia como visão de mundo existe uma distância entre o que o indivíduo acha que seria o ideal para si e aquilo que quer ou aquilo que possui, como se pode perceber em:

[...] Seria muito melhor que não tivesse acordado, murmurou, ao menos, enquanto dormi, fui um oleiro com trabalho, Com a grande diferença de que o trabalho que se faz sonhando nunca deixou obra feita, disse Marta, Exactamente como na vida desperta, trabalhas, trabalhas, trabalhas, e um dia saís desse sonho ou dessa pesadeira e dizem-te que o que fizeste não serviu para nada [...] (SARAMAGO, 2000, p.42-43).

Isso também gera uma ideia de incapacidade no sujeito. Assim, após discutir com o genro, Cipriano pensa que:

[...] são os tempos que mudam, são os velhos que em cada hora envelhecem um dia, é o trabalho que deixou de ser o que havia sido, é nós que só podemos ser o que fomos, de repente percebemos que já não somos necessários no mundo, se é que alguma vez o tínhamos sido antes [...] (SARAMAGO, 2000, p. 106-107).

O que se pode cogitar é que haja uma distância entre o ideal e o que é, sendo que aquele não é alcançável, até porque tudo é mutável, como o próprio Algor expõe: “[...] nunca deveríamos sentir seguros daquilo que pensamos ser porque, nesse momento, poderá muito bem suceder que já estejamos a ser coisa diferente” (p. 121).

Essa mutabilidade pode ser comparada a um rio, que flui e cujas águas podem ou não estar a favor dos indivíduos, exprimindo incerteza, como é observável em: “A Isaura, disse Cipriano Algor, é de opinião de que nos deveríamos deixar levar pela corrente do que acontece, que sempre chega um momento em que percebemos que o rio está a nosso favor [...]”. (SARAMAGO, 2000, p. 347).

A obra *A Caverna* é notadamente irônica, entretanto, não é absolutamente irônica, uma vez que é perceptível na narrativa uma positividade nas relações afetivas, que permeiam toda a obra. Por intermédio dessas relações, existe possibilidade de entendimento, na perspectiva irônica, não.

Essas são apenas algumas proposições, uma vez que o que se pretende com este trabalho é problematizar e apurar questões possíveis a partir da obra eleita para estudo.

Neste estudo, concebe-se a ironia como um ponto de vista que tem por finalidade promover reflexões, em especial sobre a própria condição humana de imperfeição e finitude, o que faz com que o indivíduo lute para compreender uma realidade infinita, incompreensível para si.

Talvez assim tenha pensado Saramago ao criar um Cipriano Algor tão humano, imperfeito e reflexivo, em que se percebe a apreensão pela finitude de seus dias; com seus conflitos, mas também com suas fragilidades e afetos, tão sinceros e profundos, como pela filha, Marta, ou tão resistentes e irresistíveis, como por Isaura.

4.2 Uma hermenêutica dos afetos

Não é apenas a partir da análise comparativa entre “as cavernas” de Platão e Saramago que ocorre o reconhecimento do ser humano na obra em estudo, ele acontece igualmente no que se refere aos afetos, que permeiam toda a obra *A Caverna*, assim, os prisioneiros “são iguais a nós” também em afetos, emoções e modos de agir.

Sabe-se que a literatura não tem um intento objetivo, mas dentre as funções que lhe podem ser atribuídas está, como já foi explicitado, o propósito da catarse, que se realiza por meio da imitação. O conceito de catarse é abordado no capítulo VI da *Poética* e tem sentido de purgação, mas como e o que deve ser purgado?

Trata-se dos sentimentos que estão dentro dos indivíduos, proporcionando, dessa forma, que os leitores vivenciem emoções a partir das obras que leem, ou seja, que experienciem as emoções contidas nas obras como se deles fossem.

A esse respeito, é importante considerar o posicionamento de Lev Vigotski (2004), que trata a catarse como uma reação estética, mostrando que a verdadeira natureza da arte implica em uma ação transformadora, que supera o sentimento comum.

Assim, o medo, a angústia, a ansiedade, o afeto, a inquietação, dentre outros estados emocionais, quando promovidos pela arte implicam em algo que vai além daquilo que neles está contido, ocasionando a busca por sua superação.

Em *Psicologia da arte*, Lev Vigotski (1999, p. 37) esclarece que “a arte recolhe da vida o seu material, mas produz acima desse material algo que ainda não está nas propriedades desse material”; essa é a missão da arte, e já nos gregos verificava-se a importante percepção de que o homem deveria melhorar a si, isto é, o indivíduo deveria autoconstruir-se, já que é dele que partiria um movimento interno, e não o oposto.

Para Vigotski (1999, p. 308), “em toda a criação humana há emoções”. O autor também se refere à relação das emoções com a fantasia e a imaginação, e entre arte e emoção.

Conforme o autor, a arte influencia tanto os sentimentos quanto as vontades e ao mesmo tempo em que a reação estética permite o equilíbrio do ser com o meio, ela mobiliza os anseios em um novo sentido, provocando emoções que sem a arte continuariam adormecidas. Para ele, é do seu interior que o indivíduo insere-se na obra, projetando nela esses ou aqueles sentimentos, que nascem da profundidade de cada ser (VIGOTSKI, 1999).

A partir disso, “aprender a aprender” é uma ação que volta sobre si mesma e leva a refletir a propósito do caminho percorrido, o que conduz o indivíduo a se auto-organizar, por meio dos aprendizados e escolhas que faz, os quais influenciarão escolhas futuras, pois cada indivíduo rege sua existência, é autor, o que propicia que os seres criem-se neles mesmos ao viver; é o que se denomina de autopoiese.

Certamente, há eventos externos que perturbam os sujeitos, entretanto, aqueles não os determinam, daí sua autonomia. E é exatamente esse “ruído”, que varia de pessoa para pessoa, que fará com que haja uma reorganização individual, uma vez que os caminhos a serem percorridos não são retos, lineares, é uma viagem.

Sabe-se que a arte relaciona-se a sentimentos e/ou sensações suscitados no ser humano. Logo, *A Caverna*, por ser uma narrativa literária é objeto estético, já que provoca bastantes reflexões, é capaz de mobilizar seu leitor. Por intermédio dos textos narrativos, da literatura, vivenciam-se sentimentos, e pensar sob essa perspectiva, no que se refere às obras literárias e sua complexidade, leva à reflexão e ao conhecimento.

Atualmente, nos deparamos com inúmeras definições que anseiam por elucidar o que seja o conhecimento, uma delas é proposta por Humberto Maturana, para o qual conhecimento é uma construção da linguagem, sendo esta construída nas relações, que, por sua vez, são emocionadas.

Segundo Maturana (1998), pensar o conhecimento a partir das relações é admissível somente se cada indivíduo for entendido como um sistema auto-organizado e auto-organizável. Para o autor, isso só é possível porque cada ser está em relação, e é dessa relação que emerge o social, entendido como domínio de condutas relacionais fundadas na emoção originária da vida, o amor.

De acordo com Maturana (1998, p. 23): “A emoção fundamental que torna possível a história da hominização é o amor”. A convivência, então, seria o espaço/tempo das relações dos sistemas, “lugar” de criação e recriação, na medida em que se constitui como social.

Ao escrever a respeito das emoções, o autor não se refere ao que convencionalmente tratamos como sentimento. Emoções, neste caso, “são disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos” (MATURANA, 1998 p. 15).

Assim entendida, a emoção fundante do social, o amor, é elemento estrutural da fisiologia humana, “não é um sentimento, é um domínio de ações nas quais o outro é constituído como um legítimo outro na convivência”.

Amar, então, viria a ser “[...] abrir um espaço de interações recorrentes com o outro, no qual sua presença é legítima, sem exigências.” (MATURANA, 1998, p. 67).

E o que é possível conhecer a partir da observação das ações dos outros? Suas emoções, ou seja, os alicerces que constituem seus modos de agir: “Não conheceremos o que poderíamos chamar de seus sentimentos, senão o espaço de existência efetiva em que esse ser humano se move.” (MATURANA, 1998, p. 23).

Em *A Caverna*, verifica-se uma ampla sentimentalidade, sensibilidades e contradições características da alma humana. Além disso, o texto trata concomitantemente da ausência do emocionar – por parte do Centro Comercial e de seus representantes –, e do emocionar – por meio das ações afetuosas das personagens.

Tais concepções são importantes na contemporaneidade, uma vez que o emocional é uma forma de cognição, de aquisição de conhecimento, através das relações, conexões, da rede complexa que congrega, *linka* e une todos os seres. Nesse sentido, de acordo com Maturana (1998), “todo sistema racional se constitui no operar com premissas previamente aceitas, a partir de uma certa emoção”.

Logo, se for aceita a ideia de que não é a razão que nos leva à ação, mas, sim, a emoção, sociedades fundadas em outras emoções, diferentes do amor, estarão constituídas em outros domínios de ações que não os da cooperação.

Assim, relações como as que mantêm o Centro Comercial não são relações sociais, já que não se fundam na aceitação do outro como um legítimo outro na convivência. Portanto, as relações de poder impostas pelo Centro, na realidade, não são detidas pelo Centro Comercial. Segundo Maturana:

O poder não é algo que um ou outro tem, é uma relação na qual se concede algo a alguém através da obediência, e a obediência se constitui quando alguém faz algo que não quer fazer cumprindo uma ordem. O que obedece nega a si [...] (MATURANA, (1998, p. 70).

Na mesma direção aponta o pensamento de Foucault, para o qual o poder é percebido no todo social e não restrito a um centro (ou, como nesta obra, ao Centro). Conforme Foucault:

Por dominação eu não entendo o fato de uma dominação global de um sobre os outros, ou de um grupo sobre outro, mas as múltiplas formas de dominação que se podem exercer na sociedade. Portanto, não o rei em sua posição central, mas os súditos em suas relações recíprocas: não a soberania em seu edifício único, mas as múltiplas sujeições que existem e funcionam no interior do corpo social (FOUCAULT, 1984, p.181).

Além da dominação, Maturana ainda revela ser um perigo, para os outros e para si, qualquer fundamentalismo ou pessoa que se vê como dona absoluta da verdade, bem como:

[...] legítima defensora de algum princípio, ou a possuidora de algum conhecimento transcendental, ou a dona, por direito, de alguma entidade, ou a merecedora de alguma distinção, e assim por diante, porque ele ou ela imediatamente torna-se cega para sua condição, e entra no beco sem saída do fanatismo (MATURANA, 2001, p. 160).

Assim, se o indivíduo for incapaz de compreender os alicerces emocionais de seu agir, crerá somente que desordens e problemas são racionais, e que pela razão deverão ser solucionados, e que as emoções aniquilam a racionalidade, além de serem fonte de arbitrariedade e conflito na existência humana (MATURANA, 2001, p. 182).

Já no que se refere aos afetos, verificam-se inúmeras passagens em *A Caverna* que trazem à tona sentimentalidades inerentes ao ser humano, como é possível constatar logo no início da narrativa, na circunstância em que um homem desconhecido, após abordar Cipriano Algor, não tem coragem de tirar-lhe as louças, por penalizar-se dele:

A mulher das barracas, aquela que precisava de pratos e púcaros novos, perguntou ao marido, Então, viste a furgoneta da olaria, e o marido respondeu, Sim, obriguei-o a parar, mas depois deixei-a seguir, Porquê, Tiveste olhado tu para a cara do homem que ia lá dentro, e aposto que terias feito o que eu fiz (SARAMAGO, 2000, p.24).

Mais à frente na obra, Cipriano Algor desespera-se perante a recusa por parte do Centro Comercial do pagamento e armazenamento da metade da remessa de louças fabricadas em sua olaria; Algor para seu veículo, abre os vidros da furgoneta e aguarda que alguém apareça para roubá-lo, “não é raro suceder que certas desesperações de espírito, certos encontrões da vida empurrem a vítima a decisões tão dramáticas como esta, quando não piores” (SARAMAGO, 2000, p. 25).

Entretanto, o que sucede é que o indivíduo que de seu veículo se aproxima tem a oferecer-lhe não o roubo, mas a generosidade, o oferecimento de ajuda: “[...] um homem sujo e mal-encarado que perguntou ao oleiro, Há algum problema, quer ajuda, dou-lhe um empurrãozinho, pode ser coisa de bateria”.

Tal atitude sensibiliza intensamente o oleiro, comove-o de tal modo que o gesto do homem desconhecido acaba por “[...] tocar a corda mais sensível de Cipriano Algor ao ponto de lhe fazer subir uma lágrima ao canto do olho [...]” (SARAMAGO, 2000. p. 26).

A resposta ao pré-julgamento de Cipriano àquele homem, a quem desconhecia, mas já pré-julgara em razão de sua aparência, é dada logo adiante, pelo próprio texto, ao propor que:

[...] saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdemos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm obrigação de explicar-se por si mesmas (SARAMAGO, 2000, p. 26).

Como retribuição à bondade do homem, Algor oferece-lhe algumas de suas louças, atitude que garante felicidade ao cerâmico e atribui-lhe postura bastante contrária à anterior, quando se achava tomado pela desilusão, a qual é transformada em alegria, por meio de um simples sinal de generosidade, afinal, “[...] talvez a bondade seja também uma questão de prática [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 131).

Por intermédio desses acontecimentos, Cipriano reflete e acaba admitindo que é preciso passar por provações, mesmo que seja melhor delas desviar-se. Já que não há alternativa, deve-se encarar os obstáculos que se fazem presentes, mesmo estes sendo difíceis de serem superados: “O vinho foi servido, vai ser preciso bebê-lo, disse Cipriano Algor com um sorriso cansado, e pensou que muito melhor seria se pudesse vomitar” (SARAMAGO, 2000, p. 29-30).

Outro indício de generosidade por parte do protagonista é verificado quando este, após ter sua louça recusada, passa a pensar no bem da filha, Marta, e do genro, Marçal, e no futuro de ambos, considerando que seria melhor que os dois fossem morar no Centro Comercial, iniciando assim uma série de manifestações de sentimentalidade por parte das personagens que integram a família Algor.

Entretanto, essa sentimentalidade não se verifica apenas nos Algores, já que a afetividade também sucede nas relações que envolvem Marçal, como se pode notar na ocasião em que este ouve o comentário do sogro a propósito de sua dispensabilidade no mundo, a que responde com um gesto, ratificando o que expõe Marta a respeito dos gestos, os quais, “[...] são mais do que gestos, são desenhos feitos pelo corpo de um no corpo do outro.” (p. 116): “[...] Marçal não falou, apenas

pôs a mão esquerda sobre a mão direita do sogro, que segurava o volante. Cipriano Algor engoliu seco, olhou a mão que, branda, parecia querer proteger a sua [...] (SARAMAGO, 2000, p.107).

A relação entre Cipriano e Marçal cresce conforme a obra se desenvolve e, apesar de aparentar em princípio, torna-se claro no decorrer da narrativa que Marçal não sofre por ciúme de sua esposa, Marta, com o pai, apesar de este apresentar um “[...] estúpido e gratuito apetite de acirrar o genro [...]” (p. 106), por ciúme da filha.

Na verdade, Marçal “[...] aprendera há muito tempo que em território onde se moviam aquele pai e aquela filha, mais do que apenas familiarmente particular, era de algum modo sagrado e inacessível” (SARAMAGO, 2000, p. 170).

Em determinado momento da narrativa, Marçal deixa claro que, apesar da insistência dos pais, não sente desejo de viver com eles no Centro, pois não há entendimento entre ele e seus progenitores. Além disso, o rapaz não sente que tenha sido desejado por eles; como se no momento de sua concepção não houvesse existido afeto; sentimento que observa existir na relação entre sua esposa e seu sogro.

A respeito de sua mágoa, expressou Marçal em conversa com Marta:

[...] são meus pais, naquela noite foram para cama e deu-lhes vontade, disso nasci, quando era pequeno recorde 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. Reconheço que é um exagero, mas repugna-me pensar que o meu pai estava bêbado quando me gerou, é como se eu fosse filho doutro homem, 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, Não exactamente assim que ele se expressou, Mas foi exactamente assim que pensou.

Diante disso, percebe-se que por vezes o rapaz sente-se excluído, à parte e esquecido, como na ocasião em que o cão, Achado, não o reconhece, por aquele estar usando farda:

A mim não me reconhecem nem os cães, estas palavras terríveis saíram da boca de Marçal como se chorassem, mágoa e queixume insuportáveis cada uma delas. Marta lançou as mãos aos ombros do marido, Não repitas isso, claro que não repetiu, nem era preciso, há certas coisas que se chegam a dizer-se uma vez é para nunca mais [...] (SARAMAGO, 2000, p.111).

Esse sentimento de exclusão é intensificado por ocasião da encomenda de mil e duzentos dos novos bonecos de barro à olaria. Frente a isso, Marçal pressagia: “[...] a partir de agora desaparecerei na paisagem, espero que não se esqueçam de que existo, ao menos [...]”, modo de pensar a que Marta refuta de imediato, “nunca existisses tanto [...]”, referindo-se ao fato de estar grávida do marido.

O que verdadeiramente aflige Gacho é não possuir com seus pais o mesmo tipo de relação que há entre Cipriano Algor e Marta, ou seja, de um afeto incondicional e profundo. Nesse sentido, conforme a obra mesma revela, parece necessário aceitar que:

[...] as teias que enredam as relações humanas, em geral, e as de parentesco, em particular, sobretudo as próximas, são mais complexas do que parecem à primeira vista, dizemos pais, dizemos filhos, cremos que sabemos perfeitamente de que estamos a falar, e não nos interrogamos sobre as causas profundas do afeto que ali há, ou a indiferença, ou o ódio (SARAMAGO, 2000, p. 208-209).

No transcorrer da história, nos poucos momentos em que se relaciona com seus pais, Marçal aflige-se, pois como ele próprio explica, “[...] o amor une, mas não a todos [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 270). Contudo, o guarda residente sabe que tem a seu lado a mulher, Marta, a quem ama e por quem é amado; o sogro, ao qual quer bem como a um pai, afinal, só haveria uma razão para que estivesse feliz por não ser filho de Algor, a qual este revela: “Deixa-me adivinhar, Não é difícil, Porque se o fosses não estarias casado com Marta, Exactamente, adivinhou [...]” (p. 270); o filho, que está a crescer no ventre da esposa; e Achado, o cão da família.

Apesar de não possuir um bom relacionamento com os pais, ao aproximar-se de Cipriano, a quem chama de pai, Marçal Gacho encontra a oportunidade de com este construir uma relação paternal. Como o romance elucida:

É bem certo, porém, que, de uma maneira ou de outra, por uma espécie de infalível tropismo, a natureza profunda de filho impele 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. Apesar de todos os seus defeitos, a vida ama o equilíbrio, se fosse só ela a mandar faria que a cor estivesse permanentemente sobre a cor azul, que todo o côncavo tivesse seu convexo, que não acontecesse nenhuma despedida sem chegada, que a palavra, o gesto, e o olhar se comportassem como gémeos inseparáveis que em todas as circunstâncias dissessem o mesmo (SARAMAGO, 2000, p. 170-171).

Além de emocionar-se por meio de Marçal, em *A Caverna*, o leitor é convidado a conhecer três histórias de amor contidas na obra: o amor entre o cão, Achado, e seu dono, Cipriano Algor; o amor entre este e sua filha, Marta; e o amor entre Cipriano e Isaura.

A primeira história de amor que se revela em *A Caverna* transcende a humanidade, por intermédio de um cão humanizado em seus modos de sentir e agir, com “escrúpulo ou delicadeza de maneiras” (p. 59), Achado, que aparece para, de alguma forma, amenizar as dores da família Algor, principalmente de Cipriano, que se mostra já ansioso com a novidade, pois espera que o cão, surgido à noite, não tenha ido embora, como mostra ao dialogar com a filha na manhã seguinte:

Estou acordado, vou já, respondeu Cipriano Algor, mas imediatamente se arrependeu de lhe terem saído as duas últimas palavras, era pueril, era quase ridículo, um homem de sua idade a alvoroçar-se como uma criança a quem a trouxeram o brinquedo sonhado [...] (SARAMAGO, 2000, p. 53).

Tal situação, quem sabe, se possa explicar pelo fato de que “[...] a pobre da palavra está sempre a precisar pedir licença a um pé para fazer andar outro, e mesmo assim tropeça constantemente [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 46).

A casa dos Algores, fora do Cinturão Agrícola e em oposição ao Centro Comercial, é um lugar cheio de sentimentos, de afeto; lá até um cão é bem tratado, já que ao decidirem ficar com Achado, assumiram que “[...] obrigações são obrigações [...]” (p. 59).

E ao cogitar que o animal pudesse ter fugido de casa e possuir um dono, Algor roga: “[...] a todos os santos do céu e a todos os demônios da terra que, por favor, às boas e às más, obrigassem o interrogado a responder que nunca em vida sua semelhante bicho lhe pertencera ou dele tivera a menor notícia.” (SARAMAGO, 2000, p. 60).

Achado, como o nome já determina toda a coisa muito conveniente ou que é providencial, conforta todos em momentos em que as personagens choram ou necessitam de carinho e cuidado, apesar de não ter ideias:

[...] 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 [...] (SARAMAGO, 2000, p. 87).

Ao contrário do que se possa pensar, a entrada no romance e na vida da família Algor de um cão que demonstra emocionar-se, o que o leva a agir, não tem nada de contraditório, pois as emoções “[...] são um fenômeno próprio do reino animal. Todos nós, animais, as temos” (MATURANA, 1998, p. 16).

Além disso, pode-se conjecturar que Achado traz benefícios inesperados, como o afago sempre possível e necessário em muitas ocasiões, mas por vezes reprimido entre humanos, por exemplo, entre Marçal e Cipriano, talvez por convenções, já que “[...] entre os homens o costume é assim, as demonstrações de afeto, para serem viris, têm de ser rápidas, instantâneas, há quem afirme que é por causa do pudor masculino [...]” (SARAMAGO, p. 108).

O afeto de Achado por Cipriano fica claro no momento em que aquele acompanha os conflitos interiores de seu dono, ao qual quer bem irrestritamente, já que no tocante a Algor, o cão demonstra que:

[...] mesmo que fosses o mais feio dos homens, diria o cão Achado do seu dono se falasse, a tua fealdade não teria nenhum sentido para mim, só te estranharia realmente se passasses a ter outro cheiro ou passasses doutra maneira a mão pela minha cabeça. (SARAMAGO, 2000, p. 143).

Outra história de amor que há no romance dá-se entre Marta e Cipriano, pai e filha. Durante grande parte da narrativa, Marta considera simpática a ideia de mudar-se para o Centro Comercial com o marido, no entanto, não deseja deixar o pai, o que acarreta algumas discussões entre ambos.

Contudo, a filha ama-o a ponto de mesmo nas discussões fazer-se calar em seu benefício, já que Algor “[...] fazia questão de ter a última palavra, não seria ela quem lhe roubaria o gosto” (SARAMAGO, 2000, p. 35). Igualmente, inquieta-se por deixar o pai viver inteiramente só na olaria, não por duvidar que este tenha tal capacidade, mas por estar [...] convencida de que começa a finar-se no mesmo instante em que fecha atrás de si a porta da casa (p. 42).

E apesar do desejo de não se separar de Algor, Marta mostra-se generosa frente à vontade do pai, tenta ser compreensiva, tenta colocar-se “[...] no seu lugar, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, da vida. [...] tinha-se posto no lugar do pai e sofreu como ele estava sofrendo.” (SARAMAGO, 2000, p. 35).

É possível pensar que Marta não apenas sofre pelo/com o pai, mas sofre da mesma forma por si, pela saudade que sentiria se saísse da olaria, já que não teria mais o barro, não teria mais, talvez, parte de si, de sua história e de sua identidade:

Nunca mais verei isto quando formos daqui, disse Marta, e angustiou-se-lhe o coração como se estivesse a despedir-se da pessoa a quem mais amasse, que neste momento não saberia dizer qual delas fosse, se a mãe já morta, se o pai amargurado, ou até o marido, sim, poderia ser o marido, é o lógico, sendo mulher dele como é (SARAMAGO, 2000, p. 35-36).

É perceptível também na relação de Marta com o pai o enfoque da chegada da velhice, que a faz percebê-lo com absoluta ternura e perdoá-lo frente às suas variações de humor e teimosias: “[...] Marta olhava o pai com fervor, com uma intensidade apaixonada, e pensava, Este é o meu velho pai, são exageros desculpáveis de quem ainda está nos primeiros alvares da idade adulta [...]” (SARAMAGO, p. 41).

Quiçá a filha perdoe-o não apenas por amá-lo, mas por mostrar preocupar-se com um afastamento maior, com a inevitabilidade da perda, que faria dos problemas causados à família pelo Centro Comercial um nada diante do pensamento da separação definitiva do pai, àquela “[...] autêntica, a insofismável, aquela de que não poderá haver retorno, nem sequer fingimento [...] que principiará, de facto e sem desculpas ao merecer o nome que damos ao tempo da despedida” (SARAMAGO, 2000, p. 41-42).

A terceira e última história de amor que existe no romance diz respeito a Isaura e Cipriano. O que tem início como um romance quase imperceptível, aos poucos ganha espaço na trama, gradativamente, a partir de momentos em que o oleiro é flagrado pelo leitor a pensar em Isaura, até o momento em que este chora ao cogitar que sua amada irá embora do povoado, caso lá não encontre trabalho: “Um pouco de água salgada misturou-se à água doce que caía do chuveiro” (p. 161).

Apesar de gostar de Isaura, apenas diante da iminente mudança para o Centro Comercial é que Algor declara-se a ela, que confirma haver reciprocidade de sentimento, mas não vê maneira de os dois ficarem juntos, a não ser que Cipriano permaneça na povoação.

Talvez o oleiro tenha assumido seu sentimento pela viúva apenas no momento da despedida por julgar ser “[...] inútil tê-lo feito antes [...]”, uma vez que pensa não ter nada a oferecer a ela: “[...] o amor não é casa, nem roupa, nem comida [...]”;

afirmação a qual Isaura contrapõe, expondo que “[...] Mas comida, roupa e casa, por si sós, não são amor [...]” (p. 300).

Após declarar-se, o protagonista vai embora, deixando Achado com a viúva, mas prometendo voltar para vê-los, provocando no leitor a sensação de que agira dessa forma, isto é, se revelara à amada apenas quando já não havia mais chances de os dois ficarem juntos, quando o afastamento já era a única opção, talvez, ou exatamente, por medo de se envolver, ignorando que “[...] em assuntos do coração e do sentir, sempre o demasiado foi melhor que o diminuído” (SARAMAGO, 2000, p. 87).

Todavia, por fim, Algor deixa a nova residência no Centro Comercial, retornando à sua casa, em uma cena em que o narrador, parecendo dirigir-se ao leitor, solicita total atenção:

[...] suspenda-se agora tudo, por favor, que ninguém fale, que ninguém se mexa, que ninguém se intrometa, esta é a cena comovedora por excelência, o carro que vem subindo a ladeira, a mulher que deu dois passos e de repente não pôde mais andar, vejam-na como tem as mãos apertadas contra o peito, Cipriano Algor que saiu da furgoneta como se entrasse num sonho, o Achado que vai atrás dele e se lhe enrola nas pernas, porém não acontecerá nada de mais, era o que faltava, deixar-se cair inesteticamente uma das personagens principais no momento culminante da acção, este abraço e este beijo, estes beijos e estes abraços, quantas vezes há-de ser preciso recordar-vos que aquele mesmo amor que devora está suplicando que o devorem, sempre foi assim, sempre [...] (SARAMAGO, 2000, p. 341).

Entretanto, antes de finalmente ficarem juntos, por algum tempo, Cipriano nega a afeição que sente por Isaura. Após Marta confessar ao pai que percebera o interesse deste pela vizinha, Cipriano decide esquecer-se da viúva:

[...] Achado, embora sem se atrever a duvidar do pouco que tinha ouvido, não pôde deixar de notar que a melancolia da cara do dono contrariava abertamente a determinação das palavras, porém nós sabemos que a decisão de Cipriano Algor é firme, Cipriano Algor não procurará mais Isaura Estudiosa, Cipriano Algor está agradecido à filha por lhe ter feito ver a luz da razão, Cipriano Algor é um homem feito, refeito e ainda não desfeito, não um desses adolescentes patetas que, lá porque estão na idade dos entusiasmos irreflectidos, passam o tempo a correr atrás de fantasias, névoas de imaginação, e delas não desistem nem mesmo quando dão com a cabeça, e os sentimentos que julgavam ter no muro dos impossíveis. [...] (SARAMAGO, 2000, p. 144).

Entretanto, fica claro que o oleiro luta contra seus sentimentos, que a renúncia à mulher a quem deu o cântaro não é verdadeira, como se pode verificar logo adiante na narrativa:

Cipriano Algor vai entrar em casa, mas, ao contrário do que ficou anunciado antes, não agradecerá à filha ter-lhe dado ver a luz da razão, não se pode pedir tanto a um homem que acabou de renunciar a um sonho, ainda que de tão pouco alcance como era este [...] (SARAMAGO, 2000, p. 144)

Apesar de Marta já ter percebido os sentimentos de ambos, a filha do oleiro compreende o motivo que leva o pai a negar o que sente, motivo que para ela é evidente:

[...] está claro que ela o quer, mas não consegue passar por cima da barreira que ele levantou, E 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 [...] (SARAMAGO, 2000, p. 235).

E do que Cipriano teria medo? De envolver-se com Isaura a esta altura da vida por possuir já uma idade avançada? Seria algum receio, ligado à sua virilidade? Ou por causa da iminência da morte?

Coincidentemente ou não, José Saramago tinha a mesma idade que Cipriano Algor quando conheceu Pilar del Río, que foi sua companheira, seu “pilar”, por vinte e cinco anos. Será possível, então, imaginar que o mesmo medo, seja ele qual for, que afligia Algor tivesse passado também pela mente do autor?

Teria José Saramago pensado Algor um pouco a partir de si, de sua velhice, e em relação às suas emoções? Em alguns momentos é possível considerar a personagem Algor um alter ego de Saramago, já que foram estabelecidas algumas relações com a vida do autor a partir das informações extratextuais de que se dispõe.

Talvez o autor quisesse manifestar, por intermédio da obra, a possibilidade de recomeçar a amar na velhice através da fragilidade de um homem idoso, que se apaixona e não consegue lidar com seus anseios e/ou receios, o que o faz derramar lágrimas, fato que o autor descreve com forte assertiva: “Não há nada mais triste, mais miseravelmente triste do que um velho a chorar” (p. 288).

Ainda em *A Caverna*, o protagonista é retratado por vezes como sendo um homem fechado, de poucos sorrisos, e até de humor variável, temperamento o qual

ele próprio explica: “[...] O humor é como as marés, ora sobe ora desce [...]” (p. 151); assim também algumas pessoas referiram-se abertamente a José Saramago.

Poderá também esta obra ter sido pensada como uma forma de denúncia à desvalorização por parte da sociedade aos idosos, por vezes vistos como improdutivos? Ou, quem sabe, o contrário: a obra seria uma espécie de crítica às pessoas de idade avançada que se veem dessa forma, como uma “[...] espécie a caminho da extinção [...]”, por não pensar possuir um futuro ou, sequer, presente?

Há um momento em que Cipriano vai até o cemitério e dirige-se ao túmulo de Justa, sua mulher já falecida, a quem confia suas angústias. Ocorre que o oleiro acaba por refletir sobre a morte e relembra que ouvira dizer de alguém que com os mortos já não valeria a pena consumir lembranças ou saudade.

Na mesma ocasião, o protagonista recorda o tempo em que a esposa ali jaz:

[...] sem aparecer em parte nenhuma, nem na casa, nem na olaria, nem na cama, nem à sombra da amoreira-preta, nem sob o sol esbraseado da barreira, não voltou a sentar-se à mesa nem ao torno, não retira as cinzas caídas da grelha nem vira as peças que estão a secar, não descasca as batatas, não amassa o barro, não diz (SARAMAGO, 2000, p. 45).

Esse fim, esse silêncio decisivo e incontornável talvez angustiasse José Saramago, como certamente é capaz de angustiar e comover quem lê sua narrativa e se apieda daqueles cujos sentimentos se voltam para coisas e não para pessoas, ou àqueles que não desfrutam da sensibilidade de “[...] ver o interior dos corpos, através do saco de pele que os envolve.” (SARAMAGO, 2000, p. 133).

Como é possível perceber por intermédio deste trabalho, o estudo dos afetos nesta obra de José Saramago exprime a questão da sentimentalidade do indivíduo perante o mundo, pois se pode reconhecer o humano por meio das ações das personagens. E esse sentimentalismo, por vezes, e por muitos, visto como demasiado em *A Caverna*, na verdade, revela-se parte *do ser* da obra.

A relação de afeto entre pai, filha, genro, cão e casal mostra que o ser humano é emoções e que é possível considerar acertada a premissa de que se se deseja saber o que ocorre em certa época, deve-se procurar a resposta na história, contudo, se o que se deseja saber é como as pessoas se sentem em determinada época, deve-se recorrer à literatura.

Afirmar que somente a razão caracteriza o humano é um equívoco, porque cega o indivíduo frente à emoção, que fica caracterizada como algo que nega o

racional. Ou seja, ao assumir a postura de seres unicamente racionais, os sujeitos vivem uma cultura que deprecia as emoções e não percebem a relação cotidiana entre razão e emoção, que constitui o viver (MATURANA, 1998, p. 15).

Vistos como parte integrante da obra, os afetos levam o protagonista e sua família a agirem, moverem-se após a descoberta da gruta, o que transtorna a todos e aponta para a saída de Cipriano e dos seus daquele contexto, em que não há esperança, mesmo que sem rumo definido.

CONCLUSÃO

Os estudos realizados para a elaboração desta dissertação, mesmo sendo amplos e teóricos e tendo exigido alguma síntese, devido aos limites que o trabalho denota, permitiram compreender que por intermédio do romance *A Caverna*, José Saramago dá ao seu leitor a possibilidade de questionamento a respeito do ser humano diante da contemporaneidade, uma vez que o autor não apresenta algo pronto, fechado, mas um texto lacunar, por meio do qual dialoga com o leitor, a fim de que este construa um novo texto e se reconstrua a partir das reflexões que a obra é capaz de despertar.

A partir do diálogo estabelecido com o autor, foi possível perceber que na contemporaneidade há uma cultura que privilegia o material em detrimento do sentimental e que quem detém o conhecimento e o capital utiliza-se desses privilégios como estratégia de dominação, já que dão poder e possibilitam controle sobre quem não os possui.

Nesse sentido, perdem-se as relações sociais não mais alicerçadas no afeto, e o que deveria ter real importância, o conhecimento e sua transmissão, é posto em segundo plano, já que a humanidade frequentemente é vítima de paixões, desejos e intenções advindos da cultura, fazendo com que haja um pensamento de que a expansão da ciência justifica tudo, o que torna todos cegos para a sabedoria e para como ela é ensinada (MATURANA, 2001, p. 157).

Quanto às abordagens comparatista e intertextual realizadas entre *A Caverna* de Saramago e o mito de Platão, estas permitem outra forma de leitura que não apenas a superficial, isto é, aquela realizada por um leitor que não reconhece o texto que é anterior ao que se debruça, uma vez que a perspectiva interdisciplinar favorece a aproximação entre os campos literário e filosófico, criando, como ressalta Barthes (1988), “um objeto novo que não pertença a ninguém”, contudo, que ressignifica e ratifica o valor da obra que lhe é anterior.

Sob uma perspectiva metaficcional, tal objeto, por intermédio da ressignificação, amplia o campo da leitura, possibilitando recriação e fazendo uma releitura da contemporaneidade. Assim, a metaficcionalidade, além das perspectivas já mencionadas, ocorre também, em termos de sentido, em função da retomada de uma ideia filosófica e de uma ideia literária de uma alegoria para dar significado a outro tempo e não só ao texto.

Portanto, é importante lembrar o postulado por Linda Hutcheon, que vê como indispensável a participação do leitor na leitura de textos metaficcionalis. A autora diz ser esta uma das características contemporâneas, pois quem lê participa ativamente da construção do sentido da obra, sendo consumidor e produtor de sentidos.

Sabe-se que a leitura é indispensável ao ser humano, uma vez que se este não lê, empobrece intelectualmente, visto que é uma atividade a qual amplia o universo do leitor; é onde ocorre a novidade, o desvio da norma linguística, para evitar automatismos de sentidos. Diante do exposto, é importante lembrar que não há reflexão sem meditação sobre os signos e que não há interpretação sem a compreensão do mundo e de si.

Assim, é possível concordar com Sartre (2004) quando este propõe a existência de um acordo que se estabelece entre leitor e autor. Para o filósofo, a leitura:

é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso de sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua (SARTRE, 2004, p. 46).

E essa generosidade de quem cria diante de quem lê a obra torna este último capaz de tecer conjecturas a respeito do texto, de interpretá-lo e de chegar-se a ele de tal modo que se torne também autor, uma vez que sem leitor não há texto, nem sentido da obra, pois este não se encontra nas palavras do livro, mas no leitor que lhe atribuirá significação de acordo com sua vivência, seu repertório de leituras e questionamentos que a obra nele suscitará.

Quanto à aproximação ou diferenciação entre o romance de José Saramago e a alegoria de Platão, aquela se aproxima do mito da caverna ao referir-se à cegueira, uma vez que esta é igual à que cega os homens da caverna do filósofo e que cega a todas as pessoas que apreciam o shopping e vivem em ilusão.

Entretanto, a caverna de Saramago distancia-se da alegoria de Platão ao propor que as personagens da família Algor, bem como Isaura e Achado, saem da caverna/Centro Comercial, apesar de o restante das pessoas permanecerem lá, nas comodidades proporcionadas pelo lugar, tal como acontece com a humanidade nos dias de hoje, refém do consumo e da cegueira de si e dos outros.

Além disso, em oposição ao prisioneiro do livro VII da *República*, Cipriano Algor e os seus não podem contar a respeito do que há além dos limites do cinturão verde, do povoado e dos domínios do Centro, uma vez que desconhecem seu destino e a narrativa não revela o que os espera, saída intencionalmente pensada pelo autor, como neste estudo se propôs.

Ao final do romance, Cipriano Algor consegue fazer-se ouvir pelas pessoas com as quais está ligado afetivamente, que junto com ele partem em busca de outra vida, outro lugar, diferentemente do que ocorre com o homem liberto da caverna de Platão, que poderia ser morto caso insistisse em levar para fora seus companheiros de cativeiro. Na verdade, o que choca nessa reflexão é que os homens da caverna do filósofo não tinham escolha, estavam visivelmente presos a correntes de ferro, já os do Centro, a humanidade, não. Entretanto, será possível dizer que há correntes invisíveis que os aprisionam?

Também, o estudo da ironia presente na obra fez-se necessário pelo exercício de ponderação perante a leitura, nem certa, nem errada, porém que se faz indispensável por ser um modo mais adequado de ler o texto, já que somente assim é possível evitar pré-conceitos e imposições, a fim de estabelecer um posicionamento independente e crítico.

Por não haver um julgamento encerrado e único, mas, sim, hipóteses, que não descartam umas às outras, restou a livre escolha às personagens, que optaram por se deixar “levar pela corrente” (SARAMAGO, 2000, p. 346), pelo movimento em direção a um futuro, mesmo que incerto.

Diante disso, chega-se à suposição de que a obra *A Caverna* propõe uma busca de si e/ou de alguma coisa, apenas isso, que já é o bastante, por despertar em seu leitor a reflexão. Da mesma forma, leva a ratificar a possibilidade de uma saída irônica adotada pelo autor, pois Saramago poderia ter escolhido criticar a alegoria de Platão ou, quem sabe, pudesse repeti-la, o que não faz em *A Caverna*, visto que opta por atribuir nova perspectiva ao mito, ao texto, abrindo caminho a novas conexões e ao conhecimento do antigo por intermédio do novo.

E o que se poderia conjecturar sobre a saída sem rumo das personagens, já que pode ser considerada um ato um tanto desesperador? Será que essa partida em direção ao desconhecido aponta para a falta de solução por parte do autor para o rumo que a civilização está tomando? Ou exatamente para a falta de rumo da sociedade contemporânea?

Também é plausível supor que possa significar abrir mão de todo o progresso representado pelo Centro Comercial; ou, quem sabe, trata-se de uma visão utópica; ou, ainda, de uma recusa em permanecer inerte, apático, e é para isso que Saramago teria se utilizado dessa narrativa, a fim de mobilizar e imprimir movimento ao seu leitor.

Ainda pode-se pensar na saída desesperada das personagens como uma procura por respostas, as quais não são possíveis de serem encontradas naquele contexto; ou como busca de si, ou de uma alternativa à megalomania, que afeta boa parte dos indivíduos, o que não deixaria de ser uma opção frente à sociedade de consumo. Ou isso faria parte de certo pessimismo de Saramago com relação à vida contemporânea?

Até mesmo poderia ser um sinal da sua velhice, assim fazendo com que Saramago se preocupasse com o que via, com o que acontecia com e no mundo na época em que escreveu *A Caverna*; ou talvez o autor acreditasse que pudessem haver melhoras, num futuro, mesmo que distante; ou ainda poderia ele estar assombrado pela proximidade da morte. Saramago temeria a morte? Estaria o autor preocupado com “[...] as surpresas que a morte faz à vida”? (SARAMAGO, 2000, p. 33).

É fato que Saramago estava velho, porém isso não o impediu de produzir até o final de sua vida, nem de sentir-se apaixonado por sua mulher, Pilar, entretanto, quando viesse a falecer, teria de deixá-la. Se essa hipótese puder ser aceita, então, quem sabe, a preocupação a respeito da morte, e com ela o certo distanciamento de seus afetos, estivesse presente em José Saramago com muita intensidade, fazendo, assim, com que a sentimentalidade transparecesse em sua obra.

Neste trabalho, já várias vezes se disse que a humanidade estaria cega, mas o que Cipriano Algor e os seus enxergariam que os diferiria dos demais? Em determinado momento da narrativa, Cipriano expõe que “[...] ninguém mais deu por isso, só nós [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 346).

O que essas personagens possuem que as faz ver o que o restante não vê? É possível crer que a resposta esteja na mais singela ligação que existe entre as personagens deste romance, humanas ou não: as relações amorosas contidas no romance, os afetos.

Logo, aquilo que poderia ser encarado como defeito acaba sendo a novidade e o ponto forte dessa obra. É claro que talvez nem todos os leitores se emocionem

com as relações afetivas apresentadas na obra *A Caverna*, contudo, o desassossego à sentimentalidade desse romance já aponta uma direção, uma vez que, como já foi citado, a função da arte é despertar sentimentos e/ou sensações no ser humano, e é exatamente aí que se acredita estar o valor dessa narrativa.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **História da filosofia**. Tradução de António Borges Coelho, Franco de Sousa e Manuel Patrício. 5. ed. V. 1. Lisboa: Presença, 1991.

ALAVARCE, Camila S. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BADIOU, Alain. **Para uma nova teoria do sujeito**. Conferências brasileiras. Tradução de Emerson X. da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 2002.

BARONE, Alexandre V.. **O evangelho do poder em José Saramago**: o triunfo da emancipação humana em O evangelho segundo Jesus Cristo, A caverna e Ensaio sobre a lucidez. 2005. 126f. Dissertação (Programa de Pós-Gradua o em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

BARROS, Jacqueline de F.. **Todos os homens – nomes na caverna**: uma trilogia de sombras. 2007. 227 f. Tese (Programa de Pós-gradua o em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

BARTHES, Roland. **Inéditos**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Jovens pesquisadores. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **S/Z**. Tradução de L a Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. **Introdu o   análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **O paroxista indiferente**: conversas com Philippe Petit. Tradução de Clara Pimentel. Lisboa: Edi oes 70, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. v. 1. São Paulo: brasiliense, 1994.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metafic o**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

_____. Da metaficção como agonia da identidade. **Revista confraria – arte e literatura**. Rio de Janeiro, n. 17, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>>. Acesso em: 14 out. 2013.

BÍBLIA. Jeremias. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de Antônio P. de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BIAGIO, D'Angelo. A utopia do “centro” n'A Caverna, de José Saramago. **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 163-172, jan./jun. 2011.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. In: **Obras completas**. Tradução de Sérgio Molina. V. 2. São Paulo: Globo, 2000.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRANDÃO, Vanessa C.. **Viagens da Literatura: Construção do sujeito e do texto na visão de José Saramago**. 2010. 218 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BUTOR, Michel. O Espaço do Romance. In: _____. **Repertório**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 39-46.

CARVALHAL, Tânia F. Encontros na travessia. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Porto Alegre, n. 7, p. 169-182, 2005.

_____. **O próprio e o Alheio**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

_____. **Literatura Comparada**. 4. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Ática, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

CROLLA, Adriana. Borges precursor – estribaciones entre literatura comparada e hipertextualidad. In: **Literatura: crítica comparada**. OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. dos S.; NEUMANN, G. R. (Org.). Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução e notas de Sandra Gardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

CUMMING, Robert. **Para entender a Arte**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 1996.

CUNHA, João Manuel dos S.. O local da literatura comparada: interdisciplinaridade e intertextualidade. In: **Literatura: crítica comparada**. OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. dos S.; NEUMANN, G. R. (Org.). Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.

FERREIRA GULLAR, José Ribamar. A obra necessária. **Folha de São Paulo**, São Paulo, Ilustrada, 6 mar. 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0603201116.htm>>. Acesso em: 08 mai 2013.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **Microfísica do Poder**. Tradução e organização de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

Fundação José Saramago. Disponível em: <<http://josesaramago.blogs.sapo.pt/95061.html>>. Acesso em 07 jul 2013.

FRIER, G. David. Viagem para as ilhas do sul: uma leitura de A caverna de José Saramago. In: **Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**. Porto Alegre, v. 5, Edipucrs, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAI, Eunice T. P.. Ironia, humor e conhecimento: a atualidade de Machado de Assis. In: BORDINI, M. G; REMÉDIOS, M. L. R; ZILBERMAN, R. (Org.). **Crítica do tempo presente: estudo, difusão e ensino de literaturas de língua portuguesa**. Porto Alegre: Associação Internacional de Lusitanistas: Instituto Estadual do Livro, 2005.

_____. Narrativas e Conhecimento. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo** - v. 5 - n. 2 - p. 137-144 - jul./dez. 2009.

GEBAUER, G.; WULF, C.. **Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas**. Tradução de Eduardo Triandópolis. São Paulo: Annablume, 2004.

GUEDES, Adriana Bittencourt. **Da caverna ao shopping: caminho para a modernidade**. 2006. 121 f. Tese (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Júlio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. **Narcissistic narrative — the metafictional paradox.** New York: Routledge, 1985.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego.** Tradução de Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1996.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique** n. 27 – Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de ironia:** constantemente referido a Sócrates. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

KOTHE, Flávio R.. **A alegoria.** São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos da retórica literária.** 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

LEONARDO, Devalcir. **O shopping center e a pós- modernidade em A caverna de José Saramago.** In: COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3., 2007, MARINGÁ. Maringá, 2009, p. 248-256.

LODGE, David. **A arte da ficção.** Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LUKÁCS, György. **Teoria do romance.** Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [19--].

MAFFEI, Luis. AntiSaramago. **Revista Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 241-250, jan./jun. 2011.

MAGNANI, Maria do Rosário M. **Leitura, literatura e escola:** a formação do gosto. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MARÍAS, Julián. **História da filosofia.** Tradução de Alexandre Pinheiro Torres 4. ed. Porto: Ed. Souza & Almeida, 1978.

MATURANA, Humberto R.. **Emoções e linguagem na educação e na política.** Tradução de José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

_____. **Cognição, ciência e vida cotidiana.** Tradução de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

O Estado de São Paulo. **Um talento que lembrava Shakespeare**. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,um-talento-que-lembrava-shakespeare,568815,0.htm>. Acesso em: 07 jul 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Flores da escrivanhinha: ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

PICHOI, C.; ROUSSEAU, André M. **La literatura comparada**. Tradução de Germán Colón Doménech. Madrid: Gredos, 1969.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Pietro Nasseti. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2000.

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

_____; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. José Saramago: ficção inovadora e criativa. **Revista Ipotesi**. Juiz de Fora, v. 15, n. 1, p. 163-172, jan./jun. 2011.

REVISTA NOVA ESCOLA. **José Saramago: ideias claras, escrita clara**. Disponível em: <http://revistaescola.abril.com.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/ideias-claras-escrita-claras-423611.shtml>. Acesso em: 05 jul 2013.

RÖHRIG, Maiquel. **Alegorias do mundo em Saramago**. 2011. 126 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

SAFIRE, William. Language: Mind over meta - a narcissistic prefix. **The new York Times**, New York, Opinion, 26 dec. 2005. Disponível em: http://www.nytimes.com/2005/12/25/opinion/25iht-edsafire.html?_r=1&. Acesso em: 1 mai 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Adelardo & Rothschild, 2008.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEARLE, John R. **Expressão e significado**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petropolis: Vozes, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

VIEIRA, Agripina C.. **Da história ao individuo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago do “Evangelho segundo Jesus Cristo” a “Todos os nomes”**. In: COLÓQUIO DE LETRAS 151/152 – José Saramago: o ano de 1998 – Janeiro a Junho de 1999. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issue?n=151>>. Acesso em: 27 jul, 2013.

VIGOTSKI, Lev S. **Psicologia pedagógica**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Psicologia da arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1984.

WELLEK, R.; WARREN, A.. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América. 1962.

WEINHARDT, Marilene. **Outros palimpsestos: ficção e história - 2001-2010**. In: OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. dos S.; NEUMANN, G. R.. (Org.). **Literatura: crítica comparada**. Pelotas: Ed. Universitária PREC/UFPEL, 2011.