



ENTRE A LITERATURA E A FILOSOFIA: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

**Between Literature and Philosophy: allegorical knowledge in the spaces of “A caverna”,
by José Saramago**

Submissão: 15/10/2020

Vanessa Cardozo Brandão¹

Aprovação: 15/11/2020

RESUMO

Com base na referência à alegoria da caverna de Platão, no romance *A caverna*, de José Saramago, esse trabalho realiza uma leitura entre a literatura e a filosofia. Parte-se de uma análise do espaço – Centro, olaria e espaços intermediários – como estratégia autoral para apresentação do embate entre essência e aparência, presente em toda a obra. Para discutir a(s) posição(ões) do autor, recorre-se à relação entre espaço, saber e poder em Foucault, e ainda a articulações com a filosofia de Deleuze, em sua “reversão ao platonismo”. Percebendo a articulação dessas estratégias pela voz autoral, a análise busca perceber o projeto empenhado de literatura de Saramago, de uma ficção que se constitui espaço de questionamento do homem no mundo.

Palavra-chave: José Saramago, alegoria, espaço narrativo, heteropia.

ABSTRACT

Based on the reference to the allegory of Plato's cave in the novel “A caverna”, by José Saramago, this work operates between literature and philosophy. It does so by operating an analysis of space in Saramago's fiction - Center, pottery and intermediate spaces - as an authorial strategy for presenting the confrontation between essence and appearance, present in the entire novel. To discuss the author's position(s), we use the relationship between space, knowledge and power in Foucault, and also resort to Deleuze's philosophy, in his “reversion to Platonism”. Perceiving the articulation of these strategies by the authorial voice, this analysis seeks to perceive Saramago's committed literature project, a fiction that constitutes a space for questioning man's existential place in the contemporary world.

Keywords: José Saramago, allegory, narrative space, heterotopy.

¹ Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais). Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense), Mestre em Literaturas de Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: vcbrandao@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Explorar as margens da linguagem literária é algo que o premiado autor José Saramago sabe fazer. Saramago é conhecido por fazer de suas obras um espaço para refletir sobre questões profundas da humanidade. Como aponta Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1987), o autor tem parte da sua obra marcada pela relação entre história e ficção, em romances que buscaram desconstruir o discurso tradicional e dar voz a atores menos privilegiados da história portuguesa. São os chamados romances históricos, que fazem do espaço ficcional da literatura um campo de questionamento da realidade factual da história. Em foco na análise de Teresa Cristina o *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Levantado do Chão*.

Três romances, três tempos, três momentos da história dos portugueses, onde encontramos esse projeto comum que talvez poderíamos sintetizar em algo como: romances onde a marginalidade ganha voz e inverte o modelo ideológico em que ela não passava de ouvinte, seguidora, repetidora de verdades alheias (SILVA, 1987, p. 400).

Já se destaca nessa fase de Saramago, então, um projeto de literatura que incide sobre o discurso histórico, desmitificando-o com a inversão do lugar de enunciação.

É Beatriz Berrini (1998, p. 11) quem observa que, na década de 90, houve uma sutil mudança na ficção de Saramago, com um “obscurcimento do tempo e do espaço, para um esquecimento da História e para um distanciamento de Portugal”. Enquanto as obras anteriores teriam sido marcadas pelo questionamento da “verdade” em romances históricos, o novo conjunto de romances é marcado pela reflexão sobre o lugar do homem nas sociedades atuais. São obras de forte tom filosófico e, embora sejam centradas em temas da contemporaneidade, são atemporais porque acima de tudo refletem sobre a condição humana. Nesse segundo conjunto se insere *A Caverna*, obra que o próprio autor confessa ser a última de uma trilogia não planejada, que começara com *Ensaio sobre a Cegueira* e *Todos os Nomes*.

Ao estilo de escrita peculiar presente em toda a obra do autor – chamado de *barroco* pela crítica em função da escrita elaborada em longos parágrafos com pouca pontuação – soma-se uma forte tendência filosófica no novo conjunto de romances. Em foco, o cotidiano em ambientes urbanos, opressores do homem e da humanidade.

Horácio Costa (2002) propõe uma divisão das obras do autor em duas famílias, no que tange à relação com o urbano. Nas obras históricas, a primeira família, “a ênfase está dada

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

pelo olhar amoroso sobre o urbano, que viaja no tempo e reconstrói os teatros da civilização portuguesa tendo na Lisboa histórica o principal”. Na segunda família, composta pela trilogia na qual se insere *A Caverna*,

...a ênfase está na alegorização dos usos e abusos do poder político através da desconstrução do urbano – já não de uma urbe precisa qualquer, já não Lisboa, nem nenhuma outra cidade conhecida, mas do urbano como lugar de exercício do poder e, por assim dizer, de teatralização da loucura deste. (COSTA, 2002, p. 164)

Essa relação com o urbano, que Costa ainda chama de “operação de desmantelamento - ou, ao menos, de revisão profunda, ideológica, determinada – do urbano”, é feita, em *A Caverna*, de forma alegórica tomando como personagem um lugar: o Centro Comercial. Na obra, esse espaço do *shopping center*, tão comum no cotidiano contemporâneo, ganha força e peso de personagem, com caracterização física e emocional, em torno do qual os personagens da família Algor se articulam para a proposição de questões fundamentais. O Centro, elevado à condição de mito na sociedade capitalista, tem poder sobre o destino da família Algor: Cipriano, Marta, Marçal e até mesmo o cão Achado.

A Caverna trata de questões contemporâneas da sociedade de consumo pós-moderna, explorando e fazendo aproximações com alguns mitos e com antigos textos da história literária. Esse cruzamento de tempos - tempo do mito (original e circular), o tempo atual e tempo histórico – é outro elemento importante, na proposição de uma descontinuidade histórica em oposição a uma linearidade temporal.

A começar pela evidente referência ao Mito da Caverna de Platão, passando pela Bíblia, lendas indígenas, Édipo, sem falar no autotexto, fruto do diálogo do autor consigo mesmo, as estratégias textuais montadas em *A Caverna* revelam o trabalho elaborado de uma escrita articulada, em diálogo com outros tempos e espaços para além do “aqui e agora”. A seguir, exploraremos uma leitura dos espaços ficcionais no romance de Saramago, considerando confluências entre Literatura e Filosofia.

2 CENTRALIDADE E ESSÊNCIA NOS ESPAÇOS NARRATIVOS

2.1 Modelo, cópia e simulacro: Platão x Deleuze

“Em termos muito gerais, o motivo da teoria das Ideias deve ser buscado do lado de uma vontade de selecionar, de filtrar. (...) O objetivo da divisão não é, pois, em absoluto, dividir um gênero em espécies, mas, mais profundamente, selecionar linhagens: distinguir os pretendentes, o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico”.

Gilles Deleuze

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

Como Deleuze aponta, a crença platônica no mundo das ideias (inteligível), onde a essência habita e se constitui modelo para todas as coisas do mundo real (visível), pressupõe, acima de tudo, uma organização hierárquica do mundo. A essa separação de inteligível e visível, essência e aparência, subjaz uma formulação do mundo separado entre bem e mal, entre o que é certo e humano (bom para a República idealmente pensada) em oposição ao que é errado e desumano e que, portanto, deve ser eliminado da República.

Ao retomar a alegoria da Caverna de Platão, Saramago sinaliza crer nesse mundo hierarquizado, em que o que é bom e essencial deve ser distinguido do que tem aparência enganosa e maléfica. No entanto os elementos textuais em “A Caverna” indicam que José Saramago realiza um pouco mais do que uma simples apropriação, fazendo do romance um espaço de reflexão sobre a crença na essência. No corpo do texto, ao mesmo tempo em que Saramago sinaliza um alinhamento com as ideias platônicas sobre verdade e essência, em outros momentos parece caminhar para o lado oposto, compartilhando da concepção de Nietzsche e Deleuze, de que tudo é aparência, pura representação.

Considerando que em muitos momentos de *A Caverna* Saramago trabalha a oposição entre o que seria autêntico e as cópias vulgares produzidas na sociedade contemporânea, para realizar esse jogo de defesa e questionamento da autenticidade, este trabalho de análise opera, pois, com os conceitos platônicos de origem, cópia e simulacro, ao lado da releitura desses conceitos por teóricos modernos e contemporâneos da filosofia, sobretudo Deleuze, em sua leitura de que a Teoria das Ideias de Platão é a tentativa de selecionar, distinguir a coisa mesma das suas imagens.

Torna-se necessário, pois, situar a diferença entre as noções de cópia e simulacro, conceitos de particular importância no romance de Saramago. Enquanto a cópia platônica seria uma boa imagem porque dotada de semelhança com a Ideia (original), o simulacro seria uma agressão à imagem original, porque não passa pela Ideia, pretendendo uma qualidade de objeto sem ir à essência. O simulacro é dado como cópia da cópia, marcado pela diferença do original, com uma relação de perversão.

Como Deleuze observa, o objetivo de Platão era evitar que os simulacros fossem confundidos com as cópias pelo observador comum. Daí a alegoria da caverna, que ilustra porque o homem não pode confundir as sombras das coisas (simulacros) com as coisas em si. Uma possível explicação para a apropriação de Saramago: na contemporaneidade, o mundo de imagens vazias do Centro (simulacros) acabaria ocultando o verdadeiro sentido da humanidade. Ter consciência crítica de que essas imagens são cópias ruins, marcadas pela dessemelhança com o real, seria a redenção dos personagens da família de Cipriano Algor,

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

personagem central do romance. Para além da perspectiva ficcional, o romance teria uma função social de alerta para a condição humana na contemporaneidade.

Porém, para Deleuze, a tarefa da filosofia é a de operar a chamada “reversão do platonismo”, mostrando que tudo é representação e colocando em questão a noção de modelo autêntico. No sentido de Deleuze, o simulacro tem uma função positiva: ao emergir como simulação, coloca em questão a legitimidade de modelo e cópia.

É nesse sentido que ele (eterno retorno) subverte a representação, que destrói os ícones: ele não supõe o Mesmo e o Semelhante, mas, ao contrário, constitui o único Mesmo daquilo que difere, a única semelhança do desemparelhado. Ele é o fantasma único para todos os simulacros (o ser para todos os entes). É potência para afirmar a divergência e o descentramento. (DELEUZE, 1994, p. 270.)

Em oposição à crença platônica de que há uma hierarquia, um centro/modelo a partir do qual se distingue cópia boa (que guarda semelhança com o original) do simulacro ruim (em essência diferente da origem), Deleuze acredita que tudo são simulacros, representações, em um mundo descentrado, no qual não é possível resgatar um modelo original. Se tudo são cópias, representações, a oposição entre cópias boas e simulacros vazios também é colocada em jogo.

Operando com a oposição entre a noção negativa de simulacro platônico e a potência positiva de simulacro deleuziano, buscaremos perceber como se situa a proposta de Saramago frente a essas posturas, interrogando-nos sobre o trânsito da escrita entre o centro e as margens.

2.2 Espaço e centralidade

Para empreender essa análise, uma categoria literária faz-se operador importante para a leitura do romance: o **espaço**. Para Foucault (1976), o século XX inaugurou uma era em que o espaço é fundamental, uma era marcada pela simultaneidade, que deve ser vista menos pela percepção histórica, linear na passagem do tempo, e mais pela percepção espacial, em que uma rede de pontos se articula, justapondo-se de forma não-linear e simultânea.

Na formulação do projeto da arqueologia do saber, Foucault percebeu não apenas a relação entre saber e poder, mas ainda acabou encontrando uma profunda relação entre espaço e poder. Ao usar metáforas espaciais, mostra a importância das forças de dominação que existem nas noções geográfico-estratégicas.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

Reprovaram-me muito por essas obsessões espaciais, e elas de fato me obcecaram. Mas, através delas, creio ter descoberto o que no fundo procurava: as relações que podem existir entre poder e saber. Desde o momento em que se pode analisar o saber em termos de região, de domínio, de implantação de deslocamento, de transferência, pode-se apreender o processo pelo qual o saber funciona como um poder e reproduz os seus efeitos. (...) Metaforizar as transformações do discurso através de um vocabulário temporal conduz necessariamente à utilização do modelo da consciência individual, com sua temporalidade própria. Tentar ao contrário decifrá-lo através de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através de e a partir das relações de poder. (FOUCAULT, 1976, p. 158).

Como Soja (1993) acentua, a postura geográfica de Foucault sempre foi apagada por sua reconhecida posição de historiador. Suas observações sobre a importância da geografia estão em textos pouco conhecidos, palestras e entrevistas, como na palestra “Of other spaces” (1967) apenas publicada em 1984, quando Foucault introduz o conceito de “heterotopias”:

Nessas anotações de aula, Foucault destacou sua noção de “heterotopias” como sendo os espaços característicos do mundo moderno, substituindo o hierárquico “conjunto de lugares” da Idade Média e o envolvente “espaço de localização” inaugurado por Galileu e infinitamente desdobrado no “espaço de extensão” e medida do moderno primitivo. Afastando-se do “espaço interno” da brilhante poética de Bachelard (1969) e das descrições regionais intencionais dos fenomenologistas, Foucault concentrou nossa atenção numa outra espacialidade da vida social, num “espaço externo” – o espaço efetivamente vivido (e socialmente produzido) dos locais e relações entre eles. (SOJA, 1993, p. 25)

As heterotopias de Foucault - esses espaços heterogêneos, vivos, onde de fato acontecem as práticas sociais e, conseqüentemente, as mudanças - dão uma nova dimensão ao espaço, antes visto como estático (por isso relegado a segundo plano) em oposição à dinâmica do tempo. Assim, a geografia ganha peso maior na dinâmica da teoria social, uma posição central para entender as relações sociais. O espaço deixa de ser mero retrato estático da sociedade e constitui rede de relações e lugar de formação da prática social.

Essa concepção de Foucault não implica, evidentemente, uma negação da história, mas antes reconhecimento de uma sincronia entre história e geografia na teoria social. Lado a lado com o desenvolvimento histórico, caminha a produção social do espaço, constituindo o que Soja chama de uma “espacialização da história” ou “estruturação de uma geografia histórica”. Soja observa, no entanto, que o mais importante na abordagem de Foucault não foi integração entre espaço e tempo, mas a descoberta de um elo crucial entre **espaço, saber e poder**.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

A utilização de termos espaciais tem um quê de anti-história para todos que confundem a história com velhas formas de evolução, da continuidade viva, do desenvolvimento orgânico, do progresso da consciência ou do projeto da existência. Se alguém falasse em termos de espaço, é porque era contra o tempo. É porque “negava a história”, como diziam os tolos, é porque era “tecnocrata”. Eles não compreendem que, na demarcação das implantações, das delimitações, dos recortes de objetos, das classificações, das organizações de domínios, o que se fazia aflorar eram processos – históricos certamente – de poder. A descrição espacializante dos fatos discursivos desemboca na análise dos efeitos de poder que lhe estão ligados. (FOUCAULT, 1979, p. 159)

A relação entre organização espacial e poder apontada por Foucault é, pois, de especial importância na análise do romance de Saramago. É através da caracterização de Centro, Olaria e dos espaços intermediários que a voz autoral² introduz a reflexão sobre as angústias da pós-modernidade e ainda problematiza a questão do modelo e das cópias, do Mesmo, Semelhante e Simulacro.

A apresentação desses espaços na narrativa coloca em tensão dois pólos de naturezas opostas. O Centro, uma das metáforas da caverna (prisão) platônica, desde sua primeira apresentação, aparece na narrativa como espaço da simulação, das aparências:

(...) finalmente desembocariam numa praça a partir da qual acabavam as dificuldades, uma avenida em linha recta levava-os aos seus destinos, ali onde era esperado o guarda interno Marçal Gacho, além onde deixaria a sua carga o oleiro Cipriano Algor. Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda sua extensão. (p. 17)³

Na descrição do caminho que Cipriano Algor faz para chegar ao Centro, esse já se apresenta como destino da família Algor. Um caminho simples, único possível, sem escolhas, os leva à construção denominada Centro. Uma construção tão imensa que dá a impressão de cortar o caminho. Mera ilusão, “ilusão de ótica”, efeito simulado pela posição do edifício frente a outros, muito menores, ao seu redor. A ideia de simulação continua na descrição do muro, quando o narrador explicita que o “muro” parece muro, mas na verdade não passa de uma “parede de uma construção enorme”. A aparência revela-se enganadora e o narrador

² Utiliza-se, neste trabalho, o termo “voz autoral” como equivalente dos conceitos de autor-modelo de Umberto Eco e de autor implícito de Wolfgang Iser, percebendo então voz autoral como o conjunto de estratégias (“vozes”) textuais delineadas no e pelo próprio texto.

³ Neste estudo, indicam-se as citações de *A caverna* de José Saramago, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, somente com o número da página.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

precisa alertar o leitor disso, sugerindo que o Centro projeta um efeito de ilusão ótica em relação à realidade.

O Centro é definido pela semelhança aparente com outro conceito, o de cidade. Uma cidade dentro de outra cidade, mas marcada por uma simples diferença: seu tamanho.

Creio que a melhor explicação do Centro seria considerá-lo como uma cidade dentro de outra cidade (...) O que há é o mesmo que se encontra numa cidade qualquer, lojas, pessoas que passam, que compram, que conversam, que comem, que se distraem, que trabalham, Queres tu dizer, exactamente como na aldeola atrasada em que vivemos, Mais ou menos, no fundo trata-se de uma questão de tamanho, A verdade não pode ser tão simples, **Suponho que há algumas verdades simples, É possível, mas não acredito que as possamos reconhecer dentro do Centro.** Houve uma pausa, depois Cipriano Algor disse, E já que estamos a falar de tamanhos, é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte maior que o todo (...) Marçal não respondeu logo, o sogro tinha acabado de dar expressão quase visual à confusa sensação de perdimento que se apoderava dele de cada vez que regressava ao Centro depois da folga, sobretudo durante as rondas nocturnas com a iluminação reduzida, percorrendo as galerias desertas, descendo e subindo nos elevadores, como se vigiasse o nada para que continuasse a ser nada. (p. 259 – grifo acrescentado)

Aparentemente, apenas o tamanho distingue o Centro da cidade. Essa pequena diferença, no entanto, é toda a diferença. O Centro imita, parece guardar semelhança com a aldeola, mas não passa de um simulacro, cópia aumentada que perde a essência do modelo. Note-se a fala da personagem Marta, em diálogo com seu pai: “Suponho que há algumas verdades simples, É possível, mas não acredito que as possamos reconhecer dentro do Centro”. A voz autoral, através desse diálogo, coloca nas palavras de Marta o indício de uma crença na existência de verdades essenciais. A observação parece apontar que o lugar das verdades não é o Centro. Seria porque ele não é o lugar das essências, mas sim das aparências?

A diferença entre Centro e cidade aparenta ser simplesmente questão de tamanho. No entanto essa não é uma questão simples. Afinal, por causa do seu tamanho avassalador, o Centro ultrapassa o modelo, engole a cidade. Encontra-se, então, o máximo das contradições: o Centro, contido pela cidade, é maior do que ela. No trecho anterior, Marçal alerta para uma estranha sensação: o Centro, que tudo contém, em verdade não é nada. Esses conflitos são trabalhados em vários momentos do romance através de um recurso importante na caracterização dos espaços na obra: a **enumeração**.

Todas as manhãs, portanto, depois da desjejuar, Cipriano Algor lança à filha um Até logo apressado, e, como quem vai para o seu trabalho, umas vezes subindo ao último tecto, outras vezes descendo ao nível do chão, utilizando os ascensores, consoante as suas necessidades de observação, ora a velocidade máxima, ora a

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

velocidade mínima, avançando por corredores e passadiços, atravessando salões, rodeando enormes e complexos conjuntos de vitrinas, montras, expositores e escaparates com tudo o que existe para comer e para beber, para vestir e para calçar, para o cabelo e para a pele, para as unhas e para os pêlos, para o de cima e para o de baixo, para suspender do pescoço, para pendurar das orelhas, para enfiar nos dedos, para tilintar nos pulsos, para fazer e para desfazer, para cozer e para coser, para pintar e para despintar para aumentar e para diminuir, para engrossar e para adelgaçar, para estender e para encolher, para encher e para esvaziar, e dizer isso é o mesmo que nada ter dito, uma vez que também não seriam suficientes oitenta anos de vida ociosa para ler e analisar os cinquenta e cinco volumes de mil e quinhentas páginas de formato a-quatro cada um que constituem o catálogo comercial do Centro. (p. 309)

Aqui, é a voz do narrador que anuncia “dizer isso é o mesmo que nada ter dito”. A enumeração da imensa quantidade de serviços que o Centro oferece é usada não para provocar o efeito de grandeza, mas, no sentido contrário, para revelar o nada que persiste na imensidão. O consumo desenfreado de produtos supérfluos, marca do capitalismo de produção em massa criticado pelo marxismo, aparece questionado pela voz autoral. Nesse sentido, não se pode ignorar a trajetória engajada do autor empírico José Saramago no Partido Comunista Português. A voz da denúncia da superficialidade do consumo, que perpassa toda a obra, fica evidenciada nesse trecho.

A forma de enunciar um Centro cheio termina por provocar o efeito de vazio. Apesar da grandeza, permanece a ausência de vida, a esterilidade, o nada.

Se, quando vieram aqui para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um ascensor do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, café e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak, um aqueduto de águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de Mafra, uma torre de clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo com corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa dentro do Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior. (p. 308)

O **exagero** também surge como recurso irônico utilizado pelo autor para alertar sobre a falsa grandeza do Centro. Afinal, o Centro abriga construções imensas, virtualmente

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

impossíveis de construir dentro de um espaço interno: campo de golfe, ponte suspensa, aqueduto, lago, um rio amazonas... a lista segue cada vez mais absurda.

Há, ainda, outro procedimento irônico importante nessa passagem: a fusão de tempos e espaços. Dentro do Centro, convivem foguetes espaciais e tiranossauros, satélite de comunicação e cavalo de tróia, palmeira e evereste, cristo redentor e muralha da china. O leitor atento se dá conta do jogo irônico: espaços e tempos, que na realidade nunca conviveram, são propositadamente colocados lado a lado, dentro do Centro, provocando efeito de estranheza na leitura. O impossível se faz possível na ficção e, no jogo da escrita, a voz autoral alerta para a impossibilidade de se ter o mundo “de verdade”, das “essências” no sentido platônico, dentro do Centro, lugar de simulação.

O narrador apresenta dentro do Centro reproduções do mundo real, réplicas de países, lugares, as sete maravilhas do mundo, cópias da natureza, enfim, o mundo inteiro cabe no Centro. O Centro apresenta-se, agora, não apenas como simulacro da cidade, mas simulacro (no sentido platônico) do Mundo. Na intenção de reproduzir a verdade do mundo dentro do Centro, a construção realiza cópias falsas do real, em um jogo de hiper-realidade como lembrado por Umberto Eco, em sua análise da cultura americana:

Eis a razão da nossa viagem pela hiper-realidade, à procura dos casos em que a imaginação norte-americana deseja a coisa verdadeira e para atingi-la deve realizar o falso absoluto; e onde as fronteiras entre o jogo e a ilusão se confundem, o museu de arte é contaminado pela tenda das maravilhas, e a mentira saboreada numa situação de “pleno”, de *horror vacui*. (ECO, 1984, p. 14)

Eco analisa vários exemplos de hiper-realidade, dos museus de cera, com suas réplicas perfeitas, à Disneylândia – cidade artificialmente produzida para dar aos visitantes a sensação de cidade de verdade – onde a reconstrução, as cópias são tão perfeitas que parecem mais verdadeiras que o modelo autêntico e original. Embora possamos questionar essa ideia de Eco de que a Disneylândia seja cópia de algum modelo real, já que ela é sabidamente um lugar criado mais para a fantasia do que para refletir o real, ainda assim, sua tese chama atenção para a perfeição com que esses ambientes são montados, simulando uma cidade “de verdade”. Para Eco, esse desejo absurdo de reprodução do verdadeiro, do “Quase Verdadeiro”, como ele prefere dizer, é um sintoma do vazio das lembranças, ausência de passado e memória preenchida pelo falso absoluto. Seria essa a situação do Centro? Na impossibilidade da “verdadeira” experiência, o Centro preenche a vida de seus habitantes com a “quase verdade” da reprodução de espaços e tempos importantes de serem vividos, através de sensações “quase naturais”.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

No romance de Saramago, uma pessoa poderia conhecer o mundo inteiro sem sair do Centro. Ou melhor, dentro do Centro, não conheceria a realidade do mundo, apenas teria uma ilusão de conhecimento, tal como os prisioneiros da Caverna de Platão, que enxergam apenas sombras e julgam estar vendo a realidade. Seria possível conhecer reproduções mais que perfeitas do mundo exterior sem nunca tê-lo conhecido de fato, no “original”.

O ambiente do Centro, isolado do mundo exterior, dá a sensação de que se pode ter acesso a tudo dentro dessa Caverna. Viver no Centro é separar-se do mundo exterior, viver encarcerado em função da promessa de segurança do mundo de fora, real:

Exceptuando as portas que abrem para o exterior, em nenhuma das restantes fronteiras há aberturas, são impenetráveis panos de muralha onde os painéis suspensos que prometem segurança não podem ser responsabilizados por tapar a luz ou roubar o ar a quem dentro delas convive. Ao contrário dessas fachadas lisas, a frente virada para este lado está crivada de janelas, centenas e centenas de janelas, milhares de janelas, sempre fechadas por causa do condicionamento da atmosfera interna. (p. 100)

Na promessa de conforto e segurança, o Centro segrega e aprisiona os que estão dentro, separando o mundo externo, ideal de realidade, do mundo interno, lugar das aparências. Como na caverna platônica, há uma barreira entre o mundo da “verdade” e o das ilusões, as paredes do Centro separam os dois lados. A suposta segurança prometida nos anúncios publicitários transforma-se em prisão e converte os moradores do Centro nos “estranhos prisioneiros” da alegoria de Platão.

Marta, ao conhecer seu apartamento no Centro, fica surpresa ao perceber que teria apenas duas janelas, que nunca poderiam ser abertas. São janelas-simulacro, janelas sem função de janelas, apenas estão ali para compor a aparência, mas não podem ser abertas. O mundo do Centro não dialoga com o mundo externo, permanece fechado em si mesmo. Na conversa com Marta, Marçal revela que há ainda outros moradores que sequer têm acesso à visão do mundo externo, vivem com as janelas para o interior do Centro:

eferem, 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. (p. 276)

No Centro, pessoas vivem enclausuradas, em ambiente que simula em tudo o ideal do ambiente externo, mas protegidas da natureza e preservadas em um lugar artificialmente produzido para oferecer uma sensação do natural, sem os incômodos que a realidade produz. Pessoas vivem voluntariamente numa prisão, e nem sequer percebem essa condição. Pelo

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

contrário, distraem-se com a aparência dos simulacros (imagens vazias) que são apresentados a elas e sentem-se privilegiadas em viver protegidas do ambiente natural.

Nessas passagens, pode-se perceber um questionamento da voz autoral em relação à importância que o Centro adquiriu na vida da sociedade. No entanto ainda não se trata de questionar a centralidade e propor um descentramento, tal como propõe a filosofia de Deleuze, mas sim de questionar a centralidade dos simulacros. O autor parece acreditar em um ideal de centralidade do homem.

A crença humanista na ação do homem sobre a história, sobre seu tempo e espaço, aparece aqui mais claramente. Manifesta-se no texto o humanismo, que é uma marca da escrita de Saramago. Apesar de seu ateísmo (ou por causa dele), José Saramago tem uma crença: acredita na possibilidade de mudança e evolução humana, bastando para isso que o homem tome seu destino nas mãos e seja sujeito da sua história. Assim como Cipriano Algor em *A Caverna*, outras personagens do autor são protagonistas nesse sentido, tomam a história pelas suas próprias mãos: a mulher do médico guiando um grupo em *Ensaio sobre a Cegueira*, o escriturário José em *Todos os Nomes*.

A crença na capacidade de ação e transformação histórica pelo homem manifesta-se em *A Caverna* em várias metáforas que colocam o homem no papel de sujeito, entre elas, a do cântaro:

Ainda assim, se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem (p. 62)

O cântaro, metáfora de todos os objetos, pode ser replicado e substituído. O mesmo não pode ser feito com o homem. Se as pessoas são únicas, criadas de um molde que se parte no momento do nascimento, não podem ser repetidas. Os objetos aceitam cópias, podem ser replicados. E quanto aos homens? Homens não podem ser reproduzidos, são únicos, impossíveis de serem simulados.

Nesse aspecto reside uma crença humanista da obra *A Caverna*. Sugere-se a centralidade e a originalidade do homem em relação aos objetos. O romance denuncia exatamente que essa ordem está sendo invertida na contemporaneidade, em uma sociedade capitalista que coloca os objetos e imagens simuladas em primeiro lugar, relegando o homem a uma posição secundária na história.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

O conceito de simulacro platônico é resumido pelo Centro, já que tudo nele aparenta ser algo diferente do que é. Até a nova construção, ampliação do próprio Centro, é feita para que não se distinga entre velho e novo: “... não serão precisos muitos dias para que nem a pessoa mais perspicaz seja capaz de distinguir, olhando de fora, e muito menos o perceberá se estiver no interior do edifício, entre a construção recente e a anterior.” (p. 19)

Em oposição ao ambiente árido da cidade e do Centro, a Olaria é o lugar da natureza, “metida dentro do campo”. Enquanto a grandeza do Centro é caracterizada pela extensão do muro-que-não-é-muro (uma imensa parede sem janelas), a grandeza da Olaria está em um elemento natural e que produz frutos: a amoreira-preta. Metáfora da fertilidade, criação e ainda do abrigo, a amoreira-preta é um elemento que vai aparecer em vários outros momentos da narrativa, para reforçar esse ambiente natural e produtivo da Olaria.

No momento em que se mudam para o Centro, permanece em Marta a esperança de continuar a produzir as estatuetas e, assim, continuar a viver na sua casa de verdade: a casa da Olaria. Por isso, a relação de Marta com a Olaria é caracterizada através de elementos da natureza. O seu amor pela olaria é como o amor de uma árvore pelas suas raízes. É da vida da olaria que a família Algor se alimenta, uma vida dada como autêntica, natural, em oposição à vida estática, artificial, de imagens simuladas que se pode levar no Centro.

Como se de uma última e desesperada vontade ditada por um condenado se tratasse, não pedia nada mais do que isto, e de repente, com uma simples palavra, o pai abriu-lhe a porta da sua casa com a chave da sua casa, reencontrar nos mesmos lugares tudo quanto aqui tivesse deixado, entrar na olaria para verificar se o barro tinha humidade conveniente, depois sentar-se ao torno, confiar as mãos à argila fresca, só agora é que compreendia que amava estes lugares como uma árvore, se pudesse, amaria as raízes que a alimentam e levantam no ar. (p. 287)

Assim é a olaria: lugar do natural, com o qual se identificam os Algor. Em contraste com essa imagem do natural, o Centro. Em recurso irônico, a voz autoral usa a nomeação do “Centro” como forma de posicionar-se quanto à centralidade do consumo na contemporaneidade. O Centro, lugar dos simulacros platônicos negativos que deveriam ser eliminados da República, é o principal espaço da narrativa. Dele depende o destino da família Algor. Em oposição, a casa da Olaria representa o lugar da natureza e das essências, o refúgio de humanidade da família Algor. O espaço natural assume uma posição periférica. Uma inversão construída de papéis: a essência (bem, humanidade) que deveria ser o centro está na casa da Olaria, lugar periférico, enquanto o mundo das aparências, que deveria ser marginal na vida humana, fica no Centro.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

O temor de se acostumar à vida no Centro é então o temor de ser tomado por uma vida artificial, cheia de máscaras:

Na realidade, é como se não houvesse mudança, a casa da olaria continua a ser nossa, o que podemos trazer de lá é o mesmo que nada, o que está a suceder é algo como despirmo-nos de uma roupa para vestir outra, uma espécie de carnaval mascarado. Sim, observou o pai, aparentemente é assim, mas ao contrário daquilo que geralmente se cria e sem pensar se afirmava, o hábito realmente faz o monge, a pessoa também é feita pela roupa que leva, poderá não se notar logo, mas é só questão de dar tempo ao tempo. (p. 282)

Percebe-se que Cipriano não deseja essa vida artificial, das aparências. Sua vontade é a de permanecer na casa da olaria. Tem medo de se acostumar ao ambiente das aparências, e assim perder a sensibilidade para as essências. Entretanto, paralela a essa leitura, pode-se perceber outro sentido na ideia de máscaras colocada no diálogo. A fala de Marta, ao caracterizar a mudança da olaria para o Centro como um carnaval mascarado, permite interpretar que a máscara existe também na vida da olaria, e não apenas no Centro. Ao mesmo tempo em que há uma qualificação negativa da máscara do Centro através do temor de que esta tome a feição dos Algor, nesse trecho podemos perceber uma relativização da dicotomia aparência/essência na medida em que a olaria não pode ser percebida como lugar da essência pura. Também a olaria tem sua máscara. Esse espaço idealizado da criação, tal como o espaço estéril do Centro, é marcado pela representação das máscaras, mesmo que uma máscara “boa”, desejada pelas personagens. A questão é não mais apenas da oposição dicotômica entre essência boa e aparência ruim, mas de um universo de aparência bom (olaria) e outro universo de aparência ruim (Centro).

O que Cipriano teme não é a morte, mas a morte em vida, a morte de outro tipo de essência: a humana. A olaria, para a família Algor, é sinônimo de vida:

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

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

No pensamento de Marta, através da seqüência de palavras, o autor coloca como sinônimos *casa, olaria, forno e vida*. A ameaça de não mais poder exercer a profissão de oleiro causa sofrimento em pai e filha. Afinal, acabar com o trabalho na olaria é, por extensão, acabar com o forno, a casa, a *vida*.

A imagem do barro como matéria de criação é amplamente explorada pela voz autoral. Cabe lembrar que o barro é a matéria da criação do mundo em Gênesis, mito religioso que é recontextualizado dentro do ambiente da olaria. Marta vê ao seu redor tudo coberto da cor do barro, mas atentando para as palavras que o autor estrategicamente escolhe, “não sujo de barro”. Enquanto a Cintura Agrícola é “fosca, suja”, a casa e a Olaria não se encontram cobertos de barro no sentido de sujeira estática que se acumulou com o tempo, ao contrário, em outro sentido: no de marca dinâmica do trabalho com o barro de três gerações da família. Com esse refinado trabalho de linguagem, a voz autoral consegue dar ao mesmo significante – **cinza** – dois sentidos distintos. O cinza da Cintura Agrícola é ausência de luz, de vida, “(armações) feitas de plásticos de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo”. O cinza do forno é, ao contrário, “cor de cinza viva”, cinza resultante da combustão do fogo, do calor do forno, “uma cintilação rápida de brasa”. Pelo contexto, o autor coloca a oposição entre cinza-estático do Cinturão Agrícola e cinza-dinâmico da Olaria. Tensão entre cinza-Morte e cinza-Vida, na luta da família Algor pela continuidade de seu trabalho de oleiros. É esse impulso pela vida que faz com que Marta e o pai tentem um segundo plano, a confecção das estatuetas, para manter a olaria em funcionamento.

Quando começa o processo de produção das estatuetas, fica ainda mais clara a oposição entre Olaria e Centro, através da caracterização do produto de cada um deles. Paradoxalmente, tal caracterização se dilui, pois o que se vai fazer é também representação: estatuetas de barro. A produção de barro da Olaria é devolvida a Algor pelo Centro em virtude da sua substituição por louças de plástico. Esses produtos do Centro são apresentados em sua condição de fingimento, simulacro:

A ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos estupores de mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação de barro. É impossível, murmurou, nem o som nem o peso se lhe podem igualar e há ainda a relação entre a vista e o tacto que li já não sei onde, a vista que é capaz de ver pelos dedos que estão a tocar o barro, os dedos que, sem lhe tocarem, conseguem sentir o que os olhos estão a ver. E, como se isso já não fosse tormento bastante, também se interrogou Cipriano Algor, pensando no velho forno da olaria, quantos pratos, púcaros, canecas e jarros por minuto ejectariam as malditas máquinas, quantas coisas a fazer as vezes de bilhas e quartões. (p. 27)

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

As louças de plástico são cópias das cópias que desvirtuam a essência das louças. Cópias baseadas na diferença, e não na semelhança, as louças de plástico são perfeitos simulacros: guardam similitude visual com o original de barro, mas diferem no fundamental, som, peso e tato. A produção industrial das máquinas também é desvalorizada: em oposição à produção artesanal e criativa da olaria, as máquinas malditas “ejectam” coisas que “fazem as vezes” dos objetos reais. A relação entre essência boa, humana, e aparência ruim, alienante, é colocada pela voz autoral ironicamente:

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

A comparação entre barro, plástico e natureza humana reitera a interpretação de que a intenção da voz autoral é humanista, ao relacionar barro com fragilidade natural da vida humana, em oposição ao plástico que é relacionado com a resistência artificial, aludindo ao embrutecimento a que o homem tem que se submeter na contemporaneidade.

A relação entre sujeito e objeto, no texto significada pela identificação do barro e plástico com a matéria humana, pode ser relacionada não apenas à filosofia platônica mas ainda ao pensamento humanista, que acredita em uma centralidade do homem na dinâmica do mundo, em um potencial de transformação da realidade através da ação humana. Há uma hierarquia de valores: o sujeito está em primeiro lugar. A crença de uma realidade essencial, em que o centro é o homem. Assim, pode-se perceber a concordância da voz autoral com essa centralidade, na medida em que a obra se constitui na denúncia da impossibilidade de existência humana em um mundo contemporâneo marcado pela primazia do objeto sobre o sujeito.

Em *A Caverna*, a voz autoral é marcada por essa perspectiva de centralidade do homem em relação aos objetos e ao sistema de produção. O trabalho do oleiro Cipriano, marcado pelo seu investimento pessoal e sua identificação com as estatuetas produzidas, projeta-se no ideal de trabalho humano e não-alienado.

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

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

Algor dirá que não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (p. 153)

O oleiro não apenas se envolve com o fruto de seu trabalho, mas de fato se identifica com ele. Enxerga nos bonecos seu próprio reflexo, o objeto produzido por suas mãos é marcado pela semelhança com seu criador. Mais do que referência ao trabalho não-alienado, essa identidade entre criador e criatura tem ainda um tom religioso, mítico, que marca todo o romance.

Simultânea à caracterização do trabalho artesanal como uma produção humana, o autor contrasta a caracterização do trabalho alienado das estufas da Cintura Verde:

Lá dentro não há frio, pelo contrário, os homens que ali trabalham asfixiam-se no calor, cozem-se no seu próprio suor, desfalecem, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas. Se não é tudo o mesmo dizer, é tudo o mesmo penar. (p. 89)

Em um processo de produção maléfico, o trabalhador da Cintura Verde deixa de ser sujeito, homem, para ser comparado a um objeto vil – verdadeiro trapo encharcado. Além de descrever o processo de produção alienado, que implica essa objetificação do homem, o autor trabalha ainda com a caracterização dos próprios objetos do Centro como simulacros falsos.

No Centro não admitem cães. É certo, não admitem cães no Centro, nem gatos, apenas aves de gaiola ou peixes de aquário, e mesmo estes usam-se cada vez menos desde que foram inventados os aquários virtuais, sem peixes que tenham cheiro de peixe nem de água que seja preciso mudar. Lá dentro nadam graciosamente cinquenta exemplares de dez espécies diferentes que, para não morrerem, terão de ser cuidados e alimentados como se fossem seres vivos, à qualidade da água inexistente há que vigiá-la, há também que fiscalizar-lhe a temperatura, e, para que nem tudo tenham de ser obrigações, não só o fundo do aquário poderá ser decorado com vários tipos de rochas e plantas, como o feliz possuidor dessa maravilha terá ao seu dispor uma gama de sons que lhe permitirá, enquanto contempla os seus peixes sem tripas nem espinhas, rodear-se de ambientes sonoros tão diversos como uma praia caribenha, uma selva tropical ou uma tormenta no mar. (p. 233-234)

O Centro não admite vida animal de verdade, mas consegue simular vida de animais de estimação para o entretenimento de seus moradores. Como um boneco computadorizado que foi um sucesso entre as crianças há alguns anos, o Tamagoshi, é possível ter no Centro peixes virtuais em um aquário. A vida dos peixes, sua alimentação, seu ambiente, tudo é simulação pura. A vida virtual, que parece em tudo com a real, não guarda semelhança na essência, é cópia marcada pela diferença. Irônica, a voz autoral chama essa invenção de “maravilha” quando em verdade critica o absurdo de peixes que só guardam a aparência, mas não têm essência: são peixes sem tripas e espinhas, sem cheiro nem água que precise ser mudada.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

Depois da mudança da família Algor para o Centro, Cipriano inicia uma exploração de todos espaços e diversões que lá se oferecem. Mais um momento para o autor colocar à mostra o mundo de ilusão e aparências:

O que mais me divertiu, começou Cipriano Algor, foram as sensações naturais (...) Bom, depois de teres pago e de te darem um impermeável, um gorro, umas botas de plástico e um guarda-chuva, tudo colorido, também podes ir de negro, mas terás de pagar um extra, passas a um vestiário onde uma voz no altifalante te manda pôr as botas, o impermeável e o gorro, e logo entras numa espécie de corredor onde as pessoas se alinham em filas de quatro, mas com bastante espaço entre elas para se poderem mover à vontade, éramos uns trinta, havia alguns que estreavam, como eu, outros que, segundo julguei perceber, iam ali de vez em quando, e pelo menos cinco deles deviam ser veteranos, a um ouvi mesmo dizer Isto é como uma droga, prova-se e fica-se enganchado. E depois, perguntou Marta, Depois começou a chover, primeiro umas gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas, e aí a voz do altifalante deu-nos ordem para que avançássemos, e não se pode descrever, é preciso tê-lo vivido, a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, vem uma rajada, outra, há guarda-chuvas que se viram, gorros que se escapam da cabeça, as mulheres a gritar para não rirem, os homens a rir para não gritarem, e o vento aumenta, é como um tufão, as pessoas escorregam, caem, levantam-se, tornam a cair, a chuva torna-se dilúvio, gastámos uns bons dez minutos a percorrer calculo eu que uns vinte e cinco ou trinta metros. (...) Não é nada que não se veja todos os dias lá fora, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me calado, Porque, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse, tenho pena de si, nunca poderá compreender (p. 313)

A detalhada descrição do que ironicamente se chama de “sensações naturais” é em tudo artificial. Neve, vento, sol, chuva, tudo simulado em um ambiente fechado, para a diversão dos que se dispõem a pagar o bilhete. Simulacro do tempo e das intempéries naturais, essa experiência vivida por Algor, como Marta bem observa, não é nada mais do que uma repetição calculada de tudo o que se pode viver no ambiente externo do Centro. Como as sensações naturais, artificialmente criadas, a praia artificial também é puro simulacro:

Amanhã ou depois vou à praia, anunciou Cipriano Algor, Aí eu já estive uma vez, disse Marçal, E como é aquilo, Gênero tropical, faz muito calor e a água é tépida, E a areia, Não há areia, o piso é de plástico a fazer as vezes, de longe até parece autêntico, Mas ondas não há, claro, Pois aí é que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar, Não me digas, Digo, As coisas que os homens são capazes de inventar, Sim, disse Marçal, é um bocado triste. (p. 314)

Na praia, o plástico substitui a areia como substituiu o barro das louças do oleiro. As ondas são criadas por uma máquina, a simulação está caracterizada pelo autor na expressão “fazer as vezes” de um ambiente real. O Centro se apresenta como lugar das aparências, marcado pelo contraste entre o que parece ser e o que efetivamente é.

2.3 Espaço e descentramento

A princípio, a oposição do fazer industrializado das estatuetas de plástico do Centro ao fazer artesanal das figuras de barro de Algor sugere crença da voz autoral na oposição entre simulacros negativos e cópias positivas, no sentido platônico. No entanto uma análise mais cuidadosa revela ambigüidade no jogo de construção do romance.

O trabalho de criação de figuras de barro, que representam figuras humanas, seria um simulacro no sentido platônico. É importante lembrar que a recriação mesmo que artesanal, assim como o trabalho poético e literário, era para Platão mímese da realidade, cópias das cópias, então desvirtuadas, que deveriam ser expurgadas da República. O lugar reservado aos poetas por Platão não era muito nobre, já que esses eram responsáveis pela criação deliberada de simulacros que afastavam a República da verdade e da essência das coisas.

Então, no jogo da criação das figuras de barro, Algor estaria também produzindo simulacros no sentido negativo de Platão. É nessa atividade de copiar o real, de criar, de fingir, no entanto, que a voz autoral coloca a possibilidade de salvação da família Algor e de reencontro com seu trabalho e dignidade.

Importante lembrar a origem da palavra ficção.

... essa palavra tão complexa veio do latim *fictionem*. Sua raiz era o verbo *fungo/fingere* – fingir – e este verbo, inicialmente, tinha o significado de tocar com a mão, modelar na argila. Além disso o verbo, possivelmente, se ligue ao verbo *fazer* que, por sua vez, liga-se à palavra *poeta*, já que, em grego, *poiesis* significa fazer. O poeta é, pois, aquele que faz, aquele que cria. Tais reflexões evidenciam a relação da palavra ficção com o ato de criar, lembrando até que o barro foi o material usado para a criação do homem, segundo a narrativa bíblica. (WALTY, 1999, p. 16)

O oleiro Cipriano é o fingidor, criador que modela com as mãos estatuetas que ganham forma e vida, representando figuras humanas. Como ele, o autor, que cria um universo ficcional em que a representação do real é capaz de provocar reflexão sobre a realidade e o modelo de vida do capitalismo pós-moderno.

A criação das estatuetas, que poderia ter um sentido negativo para o ideal platônico, é no romance uma das oportunidades de resgate da humanidade e dignidade de Algor. Nesse aspecto, Saramago encontra no simulacro uma potência positiva, no sentido apresentado por Deleuze (2003). É através do ato de criação das figuras, que representam o real, que a voz autoral problematiza a crença na essência platônica e questiona a legitimidade do modelo e da cópia, mesmo que guarde diferenças entre tais criações, idealizando um determinado tipo de cópia produzida artisticamente na olaria e desvalorizando as cópias produzidas em série no Centro.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

A caverna platônica é uma imagem recorrente no romance de Saramago. Identificada no forno da olaria, na fogueira que queima para a produção dos bonecos de barro, essa imagem aparece em semelhança à caverna do mito platônico:

Sentaram-se no banco de pedra a contemplar as chamas, de vez em quando Cipriano Algor levanta-se e vai deitar mais lenha, ramos não demasiado grossos para que as brasas caíam pelos intervalos dos ferros, quando a altura de jantar chegou Marta foi a casa preparar uma refeição ligeira, tomada depois à luz vagueante que se movia sobre a parede lateral do forno como se também ele estivesse a arder por dentro. (p. 188)

O forno lembra a caverna platônica, com a luz do fogo a projetar imagens na parede. Entretanto, no mito platônico, essas imagens projetadas são simulacros ruins que devem ser eliminados para o conhecimento da verdade. Já na obra de Saramago, o forno é o lugar das simulações – da representação de figuras humanas através das estatuetas – mas uma simulação boa, o lugar da produção artesanal e não-alienada, que torna a olaria produtiva e é a chance de vida da família Algor.

O forno da olaria reinterpreta a cena da caverna platônica sob a ótica autoral, e reaparece ainda em outros momentos, como no sonho de Cipriano:

Estranhável, sim, por muitas liberdades e exageros que a lógica onírica autorize ao sonhador, é a presença de um banco de pedra lá dentro, um banco exatamente igual ao das meditações, e de que Cipriano Algor só pode ver a parte de trás do recosto, porquanto, insolitamente, este banco está virado para a parede dos fundos, a não mais que cinco palmos dela. (p. 194)

... o que ele estava era atado ao recosto do banco, atado sem cordas nem cadeias, mas atado... sou como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra. (p. 195-196)

No sonho, Cipriano Algor visualiza não apenas a caverna de Platão no forno da olaria, mas ainda se vê como prisioneiro dessa caverna. Cipriano não consegue sair, está aprisionado no forno que é, ao mesmo tempo, seu instrumento de trabalho e chance de inserção no mundo, mas ainda lugar de um trabalho artesanal que reproduz imagens que seriam, na alegoria de Platão, simulacros.

De início, parecia haver uma oposição entre espaço da simulação – Centro – e da verdade – Ollaria. Agora se percebe que também a Ollaria é um espaço de simulação, de recriação do real, mas no sentido ficcional – deleuziano – potência do simulacro. Há aí uma metalinguagem da constituição do romance – é na possibilidade de recriação – ficcionalizar o real – que há uma saída para Algor e para a voz autoral. Tudo é sim representação, e é nessa simulação que se revela que reside a possibilidade de humanidade.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago

Os homens mortos encontrados na última Caverna sugerem que estamos todos presos ao mundo/simulacro; a representação é afinal única possibilidade de vida humana. Lembrando a fala de Cipriano: “eles são como nós”. Paráfrase da fala do diálogo de Sócrates em Platão (*República*, Livro VII), mas recontextualizado para significar algo novo no romance de Saramago. Em Platão, o esforço da *República* deveria ser para retirar todos os homens dessa condição, conduzindo-os à essência. Em Saramago, aponta-se para uma impossibilidade de ascender à essência, já que o mundo é pura representação e estamos presos a esse grande simulacro. Daí o final redentor dos personagens, que não querem viver no Centro e não podem viver na Olaria. Escapam para outro lugar, desconhecido, nem aparência, nem essência. Outro lugar. Lugar que se configura no romance como espaço de resistência, representando a possibilidade de se dizer “não”.⁴

O fato de a caverna de Platão ser descoberta no subsolo do Centro é a última das estratégias textuais para ilustrar o conceito de simulacro e sua potência de morte para as personagens centrais no romance.

Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que ele dizia, perguntou, Não temos ideias, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ SUA ENTRADA (p. 350)

A caverna, símbolo platônico da clausura no mundo das aparências, é transformada em mercadoria, perde sua aura e vulgariza-se. A alegoria que tinha um sentido nobre em Platão adquire sentido vil, objeto do mercado, mero entretenimento para pessoas que estão presas nas aparências e não conseguem ascender ao mundo das essências. Até porque será possível um dia atingir essa essência? Existirá essência? Ou estarão todos os homens eternamente presos em um mundo-simulacro, de pura representação?

Dentro do espaço ficcional do romance, o autor dá realidade a outra ficção. A caverna da alegoria platônica transforma-se em espaço real a serviço da voz autoral, que denuncia a lógica de mercado opressora do Centro e questiona a existência de essência e verdade na contemporaneidade. Ficção que vira real dentro da ficção, a Caverna ganha corpo e substância para o propósito de crítica do reinado dos objetos e das imagens sobre o homem.

Assim é que o Centro e a Olaria adquirem importância maior do que a de espaços cenográficos. Ganham carnalidade, vida e corpo de personagens, com características de sujeitos, mais do que de simples objetos, assumindo papel fundamental na narrativa que

⁴ Contribuição da Profa. Dra. Teresa Cristina Cerdeira da Silva, durante sessão de dissertação de Mestrado na PUC Minas, em 1º de abril de 2005.

Entre a literatura e a filosofia: o saber alegórico nos espaços de “A caverna”, de José Saramago problematiza a existência do mundo das essências e do mundo das aparências na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BERRINI, Beatriz. **Ler Saramago: o romance**. Lisboa: Caminho, 1998.
- COSTA, Horácio. **José Saramago – o período formativo**. Lisboa: Ed. Caminho, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini e Homero de Freitas Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- NIETZSCHE, F. Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral. In: **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 53 -60.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **Entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Rio de Janeiro, 1987. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- SOJA, Edward W. **Geografias Pós-modernas – a reafirmação do espaço na teoria social crítica**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- WALTY. Ivete Lara Camargos. **O que é ficção?** São Paulo: Brasiliense, 1999.