

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**SENTIDOS ALEGÓRICOS EM JOSÉ SARAMAGO: A
CAVERNA E A AVENTURA DA MODERNIDADE**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

RONAN SIMIONI

**SANTA MARIA, RS, BRASIL
2014**

SENTIDOS ALEGÓRICOS EM JOSÉ SARAMAGO: A CAVERNA E A AVENTURA DA MODERNIDADE

Ronan Simioni

**Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de
Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos
Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS),
como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras**

Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos

**Santa Maria, RS, Brasil
2014**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Simioni, Ronan
Sentidos Alegóricos em José Saramago: A Caverna e a
aventura da modernidade / Ronan Simioni.-2014.
107 p.; 30cm

Orientador: Pedro Brum Santos
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2014

1. Literatura Portuguesa 2. José Saramago 3. Alegoria
4. Modernidade I. Brum Santos, Pedro II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado**

**SENTIDOS ALEGÓRICOS EM JOSÉ SARAMAGO: A CAVERNA E A
AVENTURA DA MODERNIDADE**

elaborada por
Ronan Simioni

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Pedro Brum Santos, Dr. (presidente/orientador)

Silvia Helena Niederauer, Dr.(examinador)

Vera Elisabeth Prola Farias, Dr. (examinador)

Santa Maria, Março de 2014.

AGRADECIMENTOS:

ao Professor Pedro, pela sabedoria e serenidade na condução desse trabalho de dissertação;

aos meus familiares;

à coordenação e secretários do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM;

à direção e funcionários da biblioteca do Centro Universitário Franciscano;

Colégio Gandhi e Intercâmbio Curso de Idiomas;

Aos professores Maria Eulália Ramicelli, Vera Lúcia Lenz Viana, Fernando Vilarraga Eslava, Inara Oliveira Rodrigues e Silvia Niederauer.

Em especial à Marilu de Ávila Fialho, Vera Elisabeth Prola Farias, Ana Paula Cantarelli e aos colegas Lucas, Carolina, Odirlei, Deivis e Cláudia.

*Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara
(Livro dos Conselhos)*

Que estranha cena descreves e que prisioneiros. São iguais a nós.

(Platão)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

SENTIDOS ALEGÓRICOS EM JOSÉ SARAMAGO: A CAVERNA E A AVENTURA DA MODERNIDADE

AUTOR : Ronan Simioni

ORIENTADOR: Pedro Brum Santos

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 06 março de 2014.

A análise e apresentação teórica aqui desenvolvida buscam a análise de alguns desdobramentos daquilo que Marshall Berman chamou de “aventura da modernidade”. Tendo em vista a difícil delimitação que reveste esse objeto de estudo, fez-se necessária a busca por seu entendimento através de um artefato cultural não rigidamente preso à determinada barreira de tempo e espaço. Sendo assim, é no texto literário, mais especificamente na narrativa *A Caverna* de José Saramago, que partimos rumo a tal objetivo. A forma alegórica ali percebida, cuja natureza permite uma leitura de questões inerentes a diversas temporalidades modernas, contribui para se denotar a condição dessa narrativa enquanto construção discursiva diretamente ligada à realidade. Por meio da descrição dos cenários que compõem o romance e da configuração dos principais personagens da trama, somos capazes de identificar a presença de elementos materiais que podem ser lidos como verdadeiras ruínas de um tempo marcado por constantes transformações nas condições materiais e simbólicas de existência. Dentre as principais categorias ilustrativas do impulso moderno, entendido como programa destinado à busca pelo ordenamento, abordamos mais detidamente as formas pelas quais o mundo, o *habitat* humano e os sujeitos submetidos a tal lógica são representados no universo do texto literário saramaguiano.

Palavras-Chave: Modernidade, Alegoria, José Saramago, *A Caverna*.

ABSTRACT

Masters Dissertation
Postgraduate Programme in Language and Literature
Federal University of Santa Maria

ALLEGORICAL SENSES IN JOSÉ SARAMAGO: A CAVERNA AND THE ADVENTURE OF THE MODERNITY

AUTHOR: Ronan Simioni
ADVISOR: Pedro Brum Santos

The theoretical analysis and presentation developed here seek to analyze some consequences of what Marshall Berman called "modernity adventure." Considering the impossibility in limit this object of study, it was necessary to search for their understanding through a cultural artifact not rigidly attached in terms of space and time. Thus, is in the literary text, specifically in the novel *A Caverna*, by José Saramago, we may found the way to reach our objective. The allegorical form perceived there, whose nature allows a reading of issues inherent in many modern temporalities , contributes to denote the condition of this narrative as a discursive construction directly connected to reality .Through the scenarios description and the main characters configuration , we can identify the presence of material elements that can be read as true ruins of a time marked by constant changes in the material and symbolic conditions of existence . Among the main categories illustrative of the modern impulse, understood as the search for order, was approached more closely the ways in which the world, human habitat and subjects are represented in the plot of Saramago's text.

Keywords : Modernity , Allegory , José Saramago , *A Caverna* .

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 POR UMA LEITURA DA MODERNIDADE	15
1.1 O LOCAL DA LITERATURA	16
1.2 JOSÉ SARAMAGO; ENTRE O NARRADO E O LIDO.....	22
1.3 ALEGORIA: USOS E ORIGENS.....	26
1.4 WALTER BENJAMIN: O PENSADOR EM CENA.....	32
1.4.1 Alegoria como Descaminho.....	36
1.5 EM BUSCA DO SENTIDO LITERAL AUSENTE	42
2 SENTIDOS ALEGÓRICOS EM A CAVERNA	46
2.1 TODOS OS NOMES.....	47
2.2 A LIMITAÇÃO DA VIDA NOS LUGARES DE FORA	51
2.2.1 Os Lugares de Fora como Ruínas.....	56
2.3 A VIDA LIMITADA AOS LUGARES DE DENTRO.....	62
2.3.1 Choque e Declínio da Experiência no Centro.....	68
2.4 DAS RUÍNAS À TEMPESTADE	71
3 A AVENTURA DA MODERNIDADE	74
3.1 A ORDEM COMO TAREFA	75
3.2 DESTRUIÇÃO CRIATIVA OU A TRAGÉDIA DO DESENVOLVIMENTO.....	77
3.2.1 O Lado Oposto ao Gueto	80
3.3 O CENTRO FALA	82
3.4 O CRÍTICO, O NEURÓTICO E O DESSIMBOLIZADO	87
3.5 ENTRE O EXCESSO E O DÉFICIT	92
3.5.1 A Verdade Negativa da Modernidade	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104

INTRODUÇÃO

A tarefa de definir com a exatidão de uma régua o início e um possível fim para aquilo que é – ou foi – a modernidade, resultaria apenas em mera retirada arbitrária dessa “quase totalidade” do fluxo contínuo do ser. Se Zygmunt Bauman (1999) está certo ao afirmar que a ambivalência gerada pelo impulso moderno de “por ordem nas coisas” se apresenta como subproduto inerente ao trabalho permanente de classificação e nomeação altamente empreendido em tal era, é possível afirmar que tal articulação interpretativa hermeticamente fechada se revestiria de um caráter tanto autodestrutivo como autopropulsor, pois na medida em que resolveria um problema, acabaria criando outro.

A ambiguidade que atravessa o conceito de modernidade, fazendo dele “opaco no miolo e puído nas beiradas¹”, é intensificada nas últimas décadas por debates nem um pouco pacíficos entre aqueles que ainda acreditam na validade de seu projeto e outros, partidários entusiastas de seu aparente final. Frente a essa divisão, a escolha de um objeto que sirva de elemento mediador entre nós e as linhas mestras dessa época, profundamente marcada pela ruptura com antigas estruturas e seu culto ao novo, mostra-se ainda mais complicada.

Concordando com a hipótese de Gianni Vattimo (2002), de que a elaboração estética é portadora da experiência do Ser² de sua época, a abordagem literária apresenta-se no horizonte perspectivo da presente proposta investigativa, que credita a essa modalidade de representação das práticas sociais uma possibilidade de aproximação ao seu problemático objeto, a modernidade. Dessa forma, é na produção ficcional de José Saramago que projetamos a busca de nosso principal objetivo, o de situar o campo das produções ficcionais escritas como uma importante esfera de captação da realidade, sendo capaz de manter uma relação de proximidade com outras áreas do conhecimento, tais como a História, a filosofia e a teoria social. Para tal, empreende-se a busca por um estudo eminentemente multidisciplinar, que se afasta de uma abordagem imanente e/ou meramente formal do texto literário. Nesse intuito, a primeira parte de nosso estudo busca em autores como Fredric Jameson e Terry Eagleton, pensadores declaradamente próximos

¹ Metáfora utilizada por Bauman na abertura de *Modernidade e Ambivalência*.

² Vattimo se refere aqui do sentido de “Ser” Heideggeriano, que trata não somente de uma antropologia baseada na centralidade do homem, mas também na sua relação com o todo.

daquilo que poderíamos chamar de uma crítica marxista da literatura, a evidenciação da presença de um caráter político presente na natureza do texto ficcional.

A atestada dificuldade na delimitação exata da extensão da modernidade implica a escolha de um artefato cultural que a represente de forma não presa a determinações rígidas de tempo e espaço. Por isso, a ambiência alegórica encontrada em uma parcela significativa dos romances do escritor português, estratégia de produção de sentidos que de acordo com Walter Benjamin tem a capacidade de apontar continuamente não só para o passado, mas também para o futuro, justifica a escolha de nosso objeto.

Evidenciar a presença e importância das construções alegóricas na produção do escritor português José Saramago, bem como buscar um entendimento sobre o sentido desse recurso e dos sentidos dele suscitados, mostra-se, então, como segunda etapa a ser desenvolvida na presente leitura. Para isso, foi necessário recorrer a uma série de estudos a respeito do autor, dentre os quais se destacam aqui o levantamento biográfico realizado por Fernando Gómez Aguilera e a compilação de ensaios críticos de Maria Alzira Seixo e Miguel Koleff. Encontra-se na apreciação crítica dessa parcela da extensa gama de comentadores da obra do escritor português, três narrativas ocupantes de uma posição destacada no que tange o uso da alegoria como formas de produção de sentido. Trata-se de *Ensaio Sobre a Cegueira*, *Todos os Nomes* e *A Caverna*.

Esses três textos são reconhecidos pelo próprio Saramago como “trilogia involuntária”, nome dado pelo autor por tratarem-se de suas obras que refletem de forma mais direta seu pensamento acerca do mundo contemporâneo. Por essa razão, esses três romances foram escritos em curtos espaços de tempo, quase que de maneira involuntária. Observa-se também, nessa parcela da obra saramaguiana, o início de um ciclo de sua escrita marcado pela abordagem de temas despidos de circunstâncias sociais e históricas diretas, apoiando-se em recursos alegóricos e situações abstratas. É justamente essa recorrência que vem a operar aquilo que Maria Alzira Seixo denomina como “a multiplicidade de caminhos interpretativos” vista em José Saramago.

Partindo da referência feita ao mito platônico da caverna, a última obra da trilogia involuntária se apresenta como portadora da representação de um conjunto de questões que seguramente podem servir como verdadeiras imagens do mundo moderno. Em um primeiro plano, nos deparamos com a trajetória do oleiro Cipriano

Algor e sua família formada pela filha e o genro, que se depara com o declínio da atividade artesanal de fabricação de utensílios de barro, realizada principalmente pelo patriarca. A presença da produção industrial em massa, fruto do desenvolvimento tecnológico mostrado em *A Caverna*, constitui a principal causa para essa mudança, que obriga Cipriano a abandonar seu antigo local de moradia e trabalho para viver no Centro, uma espécie de autossuficiente shopping-condomínio de mais de quarenta andares.

A vida do personagem no novo ambiente revela a presença, dentro do universo do romance, de questões diretamente relacionadas à existência real em nossa atual fase de experiência moderna. Dentre essas evidências, ganha destaque em nossa análise a marcada presença daquilo que Marc Augé denomina como “não-lugares” na constituição do Centro. Diretamente ligada a essa configuração espacial, identificamos a ocorrência da relação do par experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*), amplamente discutido na produção filosófica de Walter Benjamin. Aos dois termos em questão, foi possível o estabelecimento de outra correlação a um terceiro postulado benjaminiano, mais especificamente o conceito de choque, que dentro dos limites do imenso edifício apresenta-se como um dos principais condicionadores do declínio da experiência coletiva representada no romance.

Se o enfrentamento analítico do interior do Centro nos revelou uma lógica de dessimbolização, vigilância e encurtamento da liberdade dos indivíduos seduzidos pelos confortos do grande aparato tecnológico daquele local, a análise da configuração da parte externa ao condomínio mostra outra face das consequências do impulso moderno apreendidos na trama do escritor português. Dessa forma, os lugares de fora retratados no texto expõem a destruição do espaço natural e a ascensão de um mundo em aberto processo de industrialização. Aliado a essa ocorrência, vemos também a representação do destino dos sujeitos não mais úteis à lógica econômica posta, que encontram seu lugar em um espaço à margem dos grandes avanços materiais, processo este entendido como “guetificação”.

A identificação de grande parte das questões acerca dos cenários componentes de *A Caverna* é possibilitada principalmente pela forma na qual Saramago estrutura sua narrativa. Em diversos momentos da trama podemos perceber o uso da descrição amplamente utilizado, dotando o romance de uma verdadeira escrita por imagens. E é justamente por meio de tal evidência que

podemos começar a aproximá-lo da visão de Benjamin acerca da arte alegórica, também detentora dessa característica.

O filósofo alemão em seu estudo sobre o barroco redimensiona o *status* da alegoria a considerando como conceito chave para a interpretação da arte moderna, principalmente pelo fato desta conter em si uma natureza dialética, por isso em constante processo de significação, e ser capaz de representar sempre o outro daquilo dito em sentido literal imediato. No horizonte da leitura de Benjamin o conceito de ruína, que é no plano das coisas o correspondente da alegoria no plano das ideias, ganha importância central. Por meio desse recurso, a dimensão histórica concebida sob a forma alegórica é sempre a da *via crucis* do mundo.

Saramago, da mesma forma, nos descreve um mundo também em ruínas, acumuladas ao longo do progresso da marcha moderna. As imagens vistas em sua obra, nesse sentido, também podem assumir uma significação bem mais abrangente da percebida em um plano estritamente textual, capacidade que permite entendê-las até mesmo como legendas explicativas de fases históricas cujos contornos apresentam-se como de difícil delimitação.

Como última etapa de análise, nos lançamos à identificação das causas condicionantes da lógica socioeconômica encontrada via ficção, ou seja, dos movimentos formadores das ruínas descritas em *A Caverna*. Nessa direção, o entendimento de que o programa moderno direciona-se, sobretudo à “busca pela ordem” constitui o principal elemento norteador da análise aqui conduzida. O argumento de Zygmunt Bauman, baseado em sua interpretação da dialética do esclarecimento de Theodor Adorno e Max Horkheimer, mostra a existência de três principais esferas nas quais podemos sentir esse movimento: mundo, *habitat* humano e sujeito.

No que tange à narrativa de Saramago, o primeiro parâmetro cuja formatação guarda características da época a que nos propusemos abarcar, pode ser melhor compreendido por meio da proposta teórica de Boaventura Sousa Santos, mais especificamente em sua bem elaborada ideia de que a modernidade baseia-se em pilares de duas ordens, emancipação e regulação, bem como as respectivas lógicas de racionalidade de cada um deles. O segundo item da busca moderna pela ordem, que relaciona-se ao *habitat* humano, elucida-se na última narrativa da trilogia involuntária principalmente quando articulado sob o conceito de “destruição criativa”,

debatido por David Harvey e Marshall Berman, teórico que também nos fornece o modelo arquetípico moderno dessa ocorrência, o personagem goethiano Fausto.

Compreender o ordenamento individual moderno, último ponto da identificação da organização operada na era fáustica, passa pela apropriação de outros modelos também arquetípicos, tais como o do sujeito crítico, de raiz kantiana, e o sujeito neurótico freudiano. Entretanto, a resultante mais evidente originada na aventura moderna a respeito desse aspecto, e visto com certa amplitude no romance de Saramago, é encontrado no *A Arte de Reduzir as Cabeças* de Dany-Robert Dufour. Sua concepção de sujeito dessimbolizado parece ser a categoria analítica mais apropriada para definirmos a real situação da grande maioria dos habitantes do Centro, com exceção do ex-fabricante de utensílios de barro, que ao final da narrativa recusa o modo de vida celebrado por seus novos vizinhos.

Não de forma equivocada, a grande maioria dos estudos críticos que tratam de *A Caverna* aponta nessa narrativa a exposição de uma problemática referente ao momento por nós conhecido como pós-moderno. Partindo das aqui citadas análises de Graciela Castañeda ou Biaggio D'Ángelo, por exemplo, podemos constatar, no primeiro, a recorrência de tópicos que indagam a respeito de formulações acerca das identidades individuais na fase global do capitalismo e, no segundo estudo lembrado, profundas reflexões sobre a sociedade de consumo erigida nessa mesma época, questões essas definitivamente pós-modernas.

O que visivelmente passa sem o enfrentamento necessário em elaborações como esta é a identificação das principais possibilidades de posicionamento frente ao polêmico debate a respeito do momento que parece suceder o auge da modernidade, e em qual destes podemos situar o escritor português. Problema este que procuramos amenizar apropriando-se da bem articulada formulação teórica de Fredric Jameson, vista em ensaios como *Teorias do Pós-moderno* e *Pós-modernismo: a lógica cultural do Capitalismo Tardio*.

A julgar pelo desfecho da trajetória de Cipriano Algor, e do forte sentido de reflexão extraído da ação do personagem, seguramente somos levados a compreender o caráter crítico e, acima de tudo, negativo assumido por Saramago frente à boa parte das circunstâncias inseridas pela virada pós-moderna. Ocorrência que exclui a possibilidade de vermos a exposição feita pelo autor sob um caráter celebratório ou otimista em relação a tal fase, diferenciando-se, assim, ao observado em algumas linhas teóricas presentes no debate cultural contemporâneo.

CAPÍTULO 1
POR UMA LEITURA DA MODERNIDADE

1.1 O LOCAL DA LITERATURA

Não sem certa ironia, José Saramago observa, na abertura de um dos capítulos iniciais de *A Caverna* como pode ser complicada, paralisadora e elíptica a interpretação de uma frase de efeito, considerada pelo autor como uma das piores pragas que tem assolado a humanidade:

Dizemos aos confusos: Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação das aritméticas humanas. Dizemos aos abúlicos: Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter, todos os dias a posição relativa dos verbos. Dizemos aos indecisos: Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até se chegar a 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 sem desenredar estrangulamentos (2000, p.71)³.

O escritor português, entretanto, não recorre a tal citação apenas para formular uma espécie de adorno linguístico, mas sim para ilustrar de forma figurada a situação na qual o protagonista da narrativa, o oleiro Cipriano Algor, se encontra. Exposto a uma nova realidade econômica, o ex-fabricante de utensílios de barro se vê agora obrigado a buscar novas formas de trabalho, tendo em vista que os produtos por ele antes fabricados quase que artesanalmente se veem agora substituídos por outros vindos das imensas fábricas que circundam a cidade em que vive o personagem.

Curiosamente, a mesma dificuldade de “começar pelo começo”, encontrada nesse exemplo da ficção, se apresenta no horizonte de análise de qualquer estudo que busca a leitura de um dos períodos históricos no qual a humanidade assiste a um conjunto de transformações ocorridas em escala talvez nunca antes vista, característica marcante da era moderna. O primeiro ponto complicador que ilustra essa afirmação pode ser encontrado ao tentarmos mapear o início e, principalmente, o fim da modernidade, debate este ainda distante de um final conciliador se atentarmos para a dissonância entre diferentes linhas teóricas analíticas da concepção filosófica do que é - ou foi - essa era.

³ Todas as citações referentes à principal obra aqui abordada serão retiradas da 1ª edição publicada no Brasil pela Companhia das Letras, no ano 2000.

Como bem nos lembra Heloísa Buarque de Holanda (1992), já no prefácio de *Pós-modernismo e Política*, testemunhamos principalmente desde a segunda metade do século XX uma crescente polarização entre partidários de uma condição pós-moderna e defensores de um resgate do projeto emancipador moderno. Ironizando tal relação de certa forma polêmica, a autora divide essas duas linhas principais do pensamento contemporâneo, uma alemã e outra francesa, com os sugestivos nomes de “Frankfurters” e “French Fries”, cujos representantes mais eminentes são respectivamente Jürgen Habermas e François Lyotard. Se por um lado os primeiros se empenham na busca por um resgate do poder de emancipação da razão iluminista, identificando nos pressupostos pós-modernos matizes políticas e culturais neoconservadoras, por outro, seus adversários vislumbram com certo otimismo a queda das narrativas mestras do pensamento humano, como o Marxismo e o Liberalismo, juntamente com a liquidação do projeto iluminista moderno.

Talvez menos conflituosas sejam as coordenadas temporais que abarcam, ou ao menos tentam, os limites da modernidade. A leitura de Marshall Berman, nesse sentido, pode facilitar nossa compreensão a respeito dessa extensa fase da existência humana. Como ele aponta, uma primeira fase da história da modernidade seria compreendida entre o início do século XVI e o final do século XVIII, quando as pessoas, como nos sugere o autor “estão apenas começando a experimentar a vida moderna e mal fazem ideia daquilo que os atingiu” (BERMAN, 1992,p.16).

Um segundo momento delinea-se a partir das revoluções de 1790 – como, por exemplo, a francesa e a estadunidense – movimentos que propagaram marcantes mudanças nos níveis de vida social, política e pessoal, próprio de um público moderno que vive em uma era revolucionária, embora ainda imerso em um mundo não inteiramente moderno. É no século XX, que Berman situa a terceira fase da modernidade: o projeto de modernização se expande a ponto de alcançar praticamente todo o mundo e a cultura dele originada toca profundamente a arte e o pensamento humano. Entretanto, ao passo em que o público moderno aumenta, a ideia de modernidade perde a nitidez de seus contornos, chegando a um estendido distanciamento de suas próprias raízes.

A análise do estudioso estadunidense, que não hesita em se posicionar contra os defensores da condição pós-moderna, mesmo sendo um tanto rápida, permite a comprovação de duas importantes constatações. Primeiro que a modernidade abrange um período temporal extenso e repleto de conflitos e

mudanças constantes na paisagem sociocultural, difíceis de serem colocados dentro de um esquema simplista de estudo que não considere a extensa e complexa lista de desdobramentos ocorridos nessa faixa de tempo. Segundo, a perda de um contorno definido observado principalmente nas últimas décadas, fatores ao mesmo tempo complicadores e desafiadores de uma leitura da modernidade. Frente a isso, cabe indagar quais construções discursivas, inseridas dentro das práticas culturais da humanidade, conseguem abarcar nos limites de suas formulações registros documentais que nos fornecem visões mais amplas possíveis dos aspectos históricos e filosóficos da era moderna.

Observando as palavras de Roberto Vecchi , cujo estudo a respeito do século XX a partir de um conjunto de narrativas ficcionais aponta este como sendo o período mais destruidor da experiência humana, bem como de seus modos de ser dita e escrita, observamos no discurso literário-ficcional uma alta capacidade de decifração daquilo que foi perdido em outras modalidades de representação do real. Sendo assim, completa o teórico:

Não é em virtude de uma reivindicação setorial, mas a história das ideias e da cultura do século XX, quando for escrita, quando o século tiver terminado, talvez possa coincidir como em nenhuma outra época com a história literária. Porque a literatura tem sido o lugar do moderno onde o pensamento contemporâneo se articulou com maior audácia chegando nas proximidades do que – como diz Walter Benjamin – nunca foi escrito, nunca foi representado (VECCHI, 2001, p.73).

Em uma perspectiva de certa forma semelhante, enfocando porém um questionamento que vai em direção ao campo do estudo da literatura, Terry Eagleton nos lembra que “a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época”(2006, p.294). Logo, tal referência a teoria poderia ser perfeitamente aplicável a seu objeto de estudo, o texto literário, pois como vemos por meio do viés de Vecchi, este carrega consigo o arcabouço das experiências individuais e coletivas dos sujeitos que o produzem.

Tal visão, entretanto, contribui para a impossibilidade do estabelecimento de um domínio específico, com fronteiras e limites precisamente delimitados em relação à literatura. Dessa forma, é notório no posicionamento de Eagleton certo distanciamento em relação à validade de estudos que a consideram como uma entidade estável e bem definida, contrariando uma abordagem imanentista, privilegiada por linhas teóricas baseadas apenas na especificidade linguística dos textos literários.

O que não pode ser perdido de vista em relação à visão de Eagleton é que tal posicionamento exclui a possibilidade de existência daquilo que o autor denomina “crítica literária pura”, ou seja, se a investigação acerca da literatura necessariamente envolve considerações a respeito de sentimentos e experiências humanas relacionadas com suas histórias passada e futura, ela inevitavelmente se reveste de um caráter político⁴. Da mesma forma, é inegável reconhecer que tal caráter representativo das formas nas quais as condições materiais de nossa existência são organizadas estejam manifestadas no âmbito da representação ficcional.

Essa aproximação política do texto literário situa um dos pontos centrais da argumentação de Fredric Jameson, que, logo na abertura de *O Inconsciente Político*, coloca essa perspectiva não como auxiliar de outros métodos, mas sim como “horizonte absoluto de toda leitura e toda interpretação”(1992,p.15). Ancorado na formulação de Marx e Engels apresentada no manifesto comunista, Jameson, ao explicar aquilo que poderíamos chamar de uma doutrina do “inconsciente político”, julga como necessário o reconhecimento da ininterrupta narrativa que envolve a dialética da luta de classes, presente na história de todas as sociedades que já existiram. É nesse ponto, relacionado à conflituosa relação de poder que reúne em lados opostos opressores e oprimidos, que o autor demarca a função e necessidade dessa doutrina, que pode ser inerentemente reconhecida nas representações simbólicas das sociedades.

Nessa direção, completa Jameson, a distinção entre textos marcadamente culturais e políticos e os que não o são representa um erro grave. Logo, há um claro reconhecimento de que nada existe sem ser social e histórico, ou mesmo, em última instância, político. Sendo assim “a defesa de um inconsciente político propõe que empreendamos justamente essa análise final e exploremos os múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos” (JAMESON, 1992, p.18).

Considerando a literatura como um desses artefatos culturais e, partilhando do mesmo posicionamento de Roberto Vecchi, de defesa da capacidade de representação da história das ideias por parte do texto literário, e de Eagleton e Jameson, da possibilidade de uma leitura política das construções discursivas

⁴ De acordo com Eagleton: “por política, entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social e as relações de poder que isso implica”(2006, p.294).

inseridas nesse campo das práticas sociais, podemos creditar à literatura um local privilegiado em relação aquilo que se refere ao registro dos movimentos definidores dos contornos característicos das mais diferentes fases da condição humana. No amplo conjunto desses momentos, o da era moderna não se apresenta como exceção.

Mesmo que a leitura, embora breve, das linhas gerais do pensamento de determinados autores nos traz a compreensão de que atribuir um limite específico ao campo literário se apresenta como uma questão problemática, tendo em vista que é no entrecruzamento de diversas áreas da atividade humana que este se forma, um ponto específico, mais uma vez extraído do pensamento de Terry Eagleton, pode servir como elemento norteador de um possível caminho de análise. Na tentativa de, como o próprio autor nos diz, resgatar o estudo da literatura de modos de pensamento que o colocam como elemento privilegiado, cujo aspecto estético se apresenta como instância separada das práticas sociais, Eagleton aponta para a retomada de um caminho analítico que se preocupe com os efeitos produzidos por construções discursivas dessa natureza, bem como tais efeitos são elaborados⁵.

Dessa forma, conclui o teórico inglês, o traço distintivo de uma abordagem acerca da construção discursiva localizada no texto literário não é nem ontológico ou metodológico, mas sim estratégico. Sendo assim: “Isso não significa que devemos perguntar primeiramente *qual* é o objetivo ou *como* devemos abordá-lo, mas sim, e sobretudo, *por que* devemos abordá-lo” (2006,p.317).

A referência feita a um breve fragmento narrativo extraído de uma das obras de José Saramago, encontrada na abertura da presente reflexão, nos fornece de forma rápida o quão variada pode ser a atribuição de significados dada a seus textos, pois se observa nessa passagem uma construção textual cujo sentido literal apenas escamoteia um outro sentido literal ausente à superfície da forma narrativa. Nessa mesma direção, uma das mais reconhecidas estudiosas da obra do escritor português, Maria Alzira Seixo, em seu também reconhecido texto *O essencial sobre José Saramago*, chega a reconhecer que esse processo metafórico presente na obra do autor abre possibilidade para a existência daquilo que ela chama de

⁵ Na conclusão de *Teoria da Literatura: uma introdução* Eagleton defende uma releitura de alguns elementos da retórica estudados desde a sociedade antiga até o século XVIII para que, dessa forma, ainda possa ser possível delimitarmos um ponto de especificidade em relação ao estudo da literatura.

“indecisão de caminhos interpretativos”(SEIXO, 1999. p.52). Voltando à constatação de Eagleton, a estratégia de abordagem aqui seguida tenta primeiramente responder *por que* estudar algumas das narrativas que compõem o universo ficcional de José Saramago, para, em um segundo plano, situá-las dentro da era moderna, servindo assim como formas de representação desse extenso período de nossa história.

O atestado caráter de representação das práticas sociais, próprio dos artefatos culturais – entre eles a literatura – identificado por Jameson, bem como a possibilidade de uma leitura política, termo aqui utilizado de acordo com a concepção de Eagleton, do texto e da teoria da literatura encaminham a resposta para a questão lançada. A multissignificação propiciada por constantes encadeamentos metafóricos, comuns em boa parte dos romances de Saramago, conferem a essas narrativas a possibilidade de constantes releituras, fazendo com que estas abarquem amplas compreensões da problemática social presente no real retratado na ficção. Fator também colaborativo para justificar a escolha do autor e de suas obras como chaves de leitura do mundo moderno.

Esse posicionamento nos coloca, entretanto, frente a um impasse mantido principalmente no campo da teoria da literatura, entre tipologias de análise que privilegiam o texto literário sob o ponto de vista *contextual* – que predomina na leitura de Jameson e Eagleton - e outras, que partem de pressupostos estritamente textuais. É Antoine Compagnon, logo na abertura de *O Demônio da Teoria*, quem nos fornece um panorama coerente de tal relação de certa forma conflituosa.

Na identificação feita pelo teórico francês, nos deparamos com o fato de que a literatura e o campo dos estudos literários se veem sempre imprensados entre essas duas linhas interpretativas. De um lado, identifica a presença de estudos que transitam em esferas de cunho histórico, sociológico e psicológico, sendo que o marxismo, a psicanálise e a sociologia da literatura representam seus mais destacados modelos. No lado oposto, vemos a existência de aproximações mais limitadas a um caráter textual, onde o texto literário se apresenta principalmente como fato linguístico. A leitura feita por Compagnon, conduzida com certa dose de relativismo, institui ambas as correntes como possíveis e aceitáveis, mesmo que cada uma delas apresente sérias limitações.

Embora mantendo uma posição mais inclinada a trilhar o caminho da abordagem histórico-documental-contextual, no que tange o enfrentamento do texto literário, a presente análise não se situará contra à análise formal de seu objeto de

estudo. Isso se deve ao fato de que é impossível chegarmos à elaboração de um conjunto de sentidos acerca de determinada obra sem antes passarmos pelo elemento mediador de seus significados, a forma. É acreditando na existência de uma condição “tropológica” encontrada em José Saramago, considerada aqui no âmbito de sua produção romanesca, que se observa a potencialidade de representação do real de seu projeto ficcional. Ou seja, no entrelugar da forma e dos sentidos dela suscitados, entre o narrado e o lido, encontramos importantes marcas daquilo que Marshall Berman sabiamente definiu como a aventura da modernidade.

1.2 JOSÉ SARAMAGO: ENTRE O NARRADO E O LIDO

Em uma curiosa declaração ao biógrafo Fernando Gómez Aguilera, José Saramago, ao examinar o conjunto de sua própria produção ficcional, chega a seguinte conclusão; “é possível que eu não seja um romancista, porque no fundo não me interessa tanto contar histórias. O que na verdade sou é um ensaísta, escrevo ensaios com personagens” (2010, p.15). Embora a grande maioria dos estudos que tratam das narrativas do escritor português pareça não apontar para a mesma perspectiva, é inegável a presença de questões que ultrapassam problemas meramente formais no âmbito de seu universo narrativo. Mais uma vez recorrendo à Maria Alzira Seixo, é possível nos assegurarmos de que:

O autor de *Levantado do Chão* constrói os textos em redor de problemas concretos do homem e do mundo, insere-os na comunidade humana respectiva e dá-lhes o segmento ficcional que o processo de uma dinâmica existencial e histórica pode fundamentar; mas quanto a essa dinâmica é que a fábula adquire matizes específicos, particularidades que dão conta de um universo mental e estético próprio (SEIXO, 1999, p.127).

Ao falar sobre a presença de problemas concretos da condição humana inseridos dentro do campo narrativo de Saramago, atrelados ao método formal próprio do escritor português, poderíamos afirmar que a leitura de Maria Alzira Seixo nos conduz a uma interpretação que se concentra na percepção da coexistência de duas ordens, captadas no conjunto das narrativas do autor. De um lado, observamos a representação de quadros que nos mostram personagens imersos em situações tipicamente corriqueiras – como a do redator Raimundo Silva, protagonista de *História do Cerco de Lisboa*, que, para parecer mais atraente nervosamente pinta os cabelos, visando o encontro com Maria Sara – e de outro, encontramos

passagens que desacomodam o ato de recepção do texto e desencadeiam aquilo que Seixo chama de “reação específica de leitura”, fazendo o leitor ir da perplexidade ao terror e do assombro à sedução. Momentos como o desprendimento da península Ibérica do resto do território europeu ou mesmo a epidemia de cegueira branca, vistos respectivamente em *A Jangada de Pedra* e *Ensaio Sobre a Cegueira* bem exemplificam tal presença do elemento que a estudiosa portuguesa corretamente denomina como “insólito”⁶.

Percebe-se então, a presença de mundos naturais e sobrenaturais, transitando entre o racional e o irracional, que se materializam na peculiar construção sintática característica da forma escrita de Saramago. É nessa constatação que também observamos, novamente citando Maria Alzira Seixo, a existência de uma aliança entre discurso e abstração, que tem a capacidade de elevar uma determinada significação de um dado contexto à condições que transcendem suas especificidades de tempo e lugar.

Em *Saramago e o Tempo da Ficção*, Seixo relaciona essas marcas do escritor português com linhas gerais próprias do período pós-moderno, que se fazem presentes nas principais correntes temáticas observadas ao longo de sua obra. Ela destaca, primeiramente, o gosto pela reescrita – histórica ou literária – citando romances como *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e *História do Cerco de Lisboa*. Em segundo, identifica em Saramago o gosto pela correção ou alteração do passado, apontando esse posicionamento em narrativas como *História do cerco de Lisboa*, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Memorial do Convento*. Podemos ainda acrescentar nesse grupo o romance *Caim*, último livro lançado em vida por José Saramago.

Outro traço marcante na temática saramaguiana mencionado situa-se na adoção da narrativa sob o ponto de vista do outro, ou seja, o esquecido pela história oficial, o perdedor. Exemplos como a trajetória dos soldados e operários, também encontrado em *Memorial do Convento*, dos árabes da *História do Cerco de Lisboa*, e dos cidadãos anônimos – considerados por Seixo como os principais realizadores das alterações sociais – contido em *A Jangada de Pedra* e, arriscamo-nos a

⁶ Em relação ao termo insólito, Maria Alzira Seixo, ao estudar elementos da narrativa fantástica em José Saramago, associa tal ocorrência a acontecimentos que desorganizam um sistema previamente estabelecido pela *doxa*, termo este que designa uma opinião ou pensamento comum a respeito de determinada estrutura.

acrescentar, nas *Intermitências da Morte* e *O Homem Duplicado*, podem claramente nos mostrar essa perspectiva.

A autora desse estudo, entretanto, formula uma importante constatação que impossibilita de forma definitiva a colocação de Saramago dentro dos rótulos da pós-modernidade. Assim, por meio de suas palavras vemos que:

No entanto, a mais comum tendência do pós-modernismo, expressa no apagamento das axiologias e dos sistemas de valores, e voltada para a indiferenciação político-social, a conhecida corrente do '*nothing matters, anything goes*' não se verifica no romance sempre enganado de José Saramago. A marca da modernidade em Saramago, a meu ver, continua intacta, sobretudo na capacidade interventiva de sua escrita e na construção modelarmente elaborada e reflectida dos seus textos (SEIXO,1999, p.126).

Ao passo em que a modernidade começa a se tornar antiga, e as fronteiras do pós-moderno acumulam cada vez mais seus vários "pós"⁷, Maria Alzira vê como altamente necessária a intervenção social por parte das representações textuais, a exemplo da encontrada nas narrativas de escritor portugueses.

Tal ideia nos faz mais uma vez recorrer a uma das declarações feitas pelo próprio autor ao aqui já citado biógrafo Fernando Aguilera, mais especificamente quando Saramago alega que: "Não sou pessimista, o mundo que é péssimo. Os pessimistas são os únicos que querem mudar o mundo. Deveria fazer-se profissão e militância do pessimismo" (2010, p.161). Considerando essa visão como defensora de uma mudança, para melhor, na formatação do mundo, a proposição muito bem lembrada por Seixo, e bem ao estilo dos "french fries", do nada importa (*nothing matters*) é superada na composição narrativa preocupada de Saramago pelo *something matters*, ou seja, ainda há um projeto de melhora, de certo aspecto utópico, a ser perseguido pelo homem.

Ao publicar, no início dos anos 2000 o romance *A Caverna*, José Saramago finaliza aquilo que ele mesmo chamaria alguns anos depois de a "trilogia involuntária" formada também por *Todos os Nomes*, lançado em 1997 e *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995. Essas obras receberam tal designação não por terem sido pensadas dessa forma, mas por exprimirem retoricamente a visão do autor do

⁷ Fredric Jameson em seu ensaio *Pós-modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio* desenvolve, entre outros pontos, a ideia de que as fronteiras do pós-moderno avançam temporalmente para trás.

mundo em que se vive na contemporaneidade⁸. Em cada um deles podemos ver diferentes traços dessa condição, como reflexões sobre o mercado, a mundialização neoliberal e o esvaziamento da democracia (*A Caverna*), ou um ensaio sobre a existência e indagação a respeito da identidade e uma procura pelo outro (*Todos os Nomes*), e a emblemática cegueira da razão, que começa quando esta não se comporta mais racionalmente (*Ensaio Sobre A Cegueira*).

A partir da última narrativa citada, central na produção do escritor português, inaugura-se um novo desdobramento no projeto ficcional de Saramago, marcado por linhas temáticas renovadas. A esse respeito, o próprio autor reconhece que: “Passei a tratar de assuntos sérios de uma forma abstrata: considerar um determinado tema, mas despindo-me de toda a circunstância social, imediata, histórica e local” (SARAMAGO, apud AGUILERA, 2010, p.118).

Aqui observamos de forma mais pungente o uso de recursos narrativos que fazem aparecer a já atestada multiplicidade de caminhos interpretativos, provando assim a existência de um modo de narrar que suscita uma larga possibilidade de leituras possíveis, tendo em vista que o substrato ideológico presente nesses romances é manifestado a partir de ações cotidianas - como a do funcionário público que coleciona fotos de pessoas famosas ou a do oleiro que fabrica peças de barro - que se chocam com elementos insólitos, como uma epidemia de cegueira e um luxuoso edifício de mais de quarenta andares rodeado de cinturões de miséria e espaços naturais devastados, ou mesmo a “conservadoria nacional”, local onde encontramos as fichas cadastrais de todas as pessoas de um país hipotético, sendo elas mortas ou vivas. Vemos assim uma espécie de aliança entre as ordens dos dois mundos possíveis, entre discurso e abstração, já identificados no escopo das narrativas de Saramago por Maria Alzira Seixo, que, ao contrário de esconder as preocupações políticas do escritor, as potencializam através de uma proposta ficcional “em jeito de alegoria”.

Tal expressão, formulada pela estudiosa portuguesa, ecoa em com amplitude nos estudos que tratam das obras de Saramago, principalmente das que fazem parte da trilogia involuntária. Mesmo assim, parece que o termo é empregado de acordo com o uso de seu sentido mais amplo, e nessa direção até mesmo o brilhantismo da análise de Seixo não se apresenta como exceção. A contribuição

⁸ Trecho também extraído da Cronobiografia *A Consistência dos Sonhos*, de Fernando Aguilera.

dos estudos analisados, que apresentam importantes marcos teóricos e bibliográficos de Saramago, nos confirmam a presença de uma problemática social diversa no conteúdo de suas narrativas, justificando assim o posicionamento político do escritor que se autointitula um “ensaísta que usa personagens”, porém sem destituir-lhe da condição de ficcionista. Se por esta constatação nos aproximamos daquilo *que é* dito na obra saramaguiana, nossa próxima etapa de análise se deterá mais especificamente na tentativa de identificar *como* são transmitidas as visões de mundo do escritor. Nisso, o componente alegórico desempenha um papel importante.

1.3 Alegoria: usos e origens

Ainda falando sobre a “trilogia involuntária”, um ponto parece comum entre a extensa gama de comentadores dessa parcela da produção escrita de José Saramago: a multiplicidade de sentidos atribuídos à linha hermenêutica que compõe a interpretação dessas obras. A contribuição crítica de alguns estudiosos pode servir aqui como atestado de veracidade para tal afirmação.

Partindo da trajetória de um homem comum, cujo nome José reforça essa característica e confere a ele uma conotação típica do herói médio, a exemplo de outros personagens encontrados dentro e fora do universo narrativo de Saramago, *Todos os Nomes* nos apresenta um quadro representativo de questões que seguramente ultrapassam as paredes da Conservatória Nacional, um dos principais cenários desse romance. A bem engendrada relação de poder e controle traçada por Saramago nessa narrativa, por exemplo, poderia muito bem ser lida à luz do modelo de vigilância formulado pelo filósofo Jeremy Bentham, ainda no século XVIII, e que é retomada nos estudos de Michel Foucault (2012).

Tal é o ambiente psicológico no qual vive o protagonista, submetido ao rigor hierárquico vivido no dia a dia de sua profissão. Somado a isso, deparamo-nos com uma atmosfera difusa, a julgar principalmente pela vastidão da repartição pública que mantém arquivados os nomes dos cidadãos vivos e mortos, elemento que confere ao romance aquilo que a aqui já citada Maria Alzira Seixo chamaria de uma “ambiência alegórica”.

Dentro desse universo, o escrivão José desafia essa relação de controle e submissão pelo simples ato de colecionar fotos de pessoas famosas e procurar

incansavelmente, nem que para isso seja necessário praticar algumas ações que vão contra a ordem estabelecida, o nome de uma mulher misteriosa. É justamente na identificação desse ato de rebeldia, ou mais especificamente em sua consequência final, que Maria Elena Legaz (2005) lê *Todos os Nomes* como a jornada de um indivíduo em busca da resolução de um mistério, e que ao final de seu percurso acaba descobrindo-se a si mesmo. A mesma autora compara ainda o protagonista a uma das figuras mais expressivas da literatura mundial no momento em que, considerando sua atitude frente à estrutura de poder vigente, o caracteriza como um Don Quixote contemporâneo.

É novamente em Maria Alzira Seixo (1999) que encontramos outra importante contribuição interpretativa sobre esse romance. Diz-nos a autora de *O Caso da Mulher Desconhecida*, ensaio crítico sobre essa narrativa de Saramago, que tal obra fala preponderantemente sobre a vida, onde a própria natureza da existência se confunde com a ficção. Relação esta mostrada em meio a uma atmosfera na qual predomina uma indiferenciação entre realidades virtuais, oníricas e fantásticas. Em síntese, Seixo conclui dessa forma sua análise:

Em resumo: mortos, vivos, buscas, ilusões, iminências, perdas, a ficção a naturalizar isto num paranatural alegórico aberto a várias interpretações, uma linguagem laboriosamente articulada a significar a relação possível dessa ficção com qualquer existência humana (SEIXO, 1999,p.138).

Esse mesmo elemento paranatural alegórico encontrado em *Todos os Nomes* seguramente pode ser identificado no romance que o precede em ordem de publicação no conjunto da obra de Saramago. A julgar pelos títulos de alguns dos vários textos críticos que atribuem uma significação alegórica a *Ensaio Sobre a Cegueira* - como, por exemplo, o belo ensaio de Horácio Costa *Alegorias da desconstrução Humana*, ou o também bem estruturado *De Cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago*, de Teresa Cristina Cerdeira – essa constatação se fortalece.

No primeiro, vemos o apontamento de como o sentido alegórico é construído novamente pela presença de personagens praticamente não nomeados – a Mulher do Médico, o Primeiro Cego o Homem da Venda Preta – que somados ao inverossímil e ao uso do fantástico, materializados na epidemia de cegueira e suas consequências, formulam um verdadeiro quadro imagético da condição humana. Logo, a situação de destruição da cidade e da putrefação do ambiente, mostrados ao leitor pelo alto teor descritivo dessa narrativa, funcionam como imagens que

possuem uma elevada carga significativa. Horácio Costa salienta principalmente o papel da Mulher do Médico como única capaz de ver, o que simbolizaria uma resposta a um mundo predominante mediado pelo *logos* masculino e a cegueira geral dos habitantes daquela cidade também sem nome, que pode ser tomada tanto literalmente, dada a formulação do romance, quanto alegoricamente, tendo em vista a situação urbana e metropolitana da contemporaneidade. Essa linha interpretativa sugere, então, que os lugares representam o estilo de vida daqueles que o habitam.

A presença da multiplicidade de sentidos dada pela forma alegórica de *Ensaio Sobre a Cegueira* é trazida por Teresa Cerdeira, que considera o romance-ensaio de Saramago como uma representação da própria condição humana na virada do século XX para o XXI. Nessa direção, a cegueira representaria uma crise moral, ética e política posta nesse momento histórico, algo já ensaiado há algum tempo, embora não sendo percebida por nós. Nessa narrativa de “cegos que veem, Cegos que vendo, não veem”, entretanto, a leitura de Cerdeira nos mostra que acima de tudo predomina o caráter de engajamento político percebido ao longo do projeto ficcional saramaguiano, indicativo de necessidade de não aceitarmos passivamente a lógica material representada nesse texto.

Mesmo que essas leituras apresentem discussões comprometidas com o rigor teórico que demanda o enfrentamento da produção escrita de Saramago, e apontem instigantes caminhos interpretativos para as obras do escritor português, um ponto em relação às construções desses romances parece ser de certa forma pouco discutido. Trata-se, mais especificamente, de uma definição mais detida sobre a extensa gama de conceitos que dão conta da também diversa definição a respeito da construção de sentido alegórica. Nesse sentido, o trabalho de João Adolfo Hansen (2006) com sua bem elaborada revisão histórica, filosófica e linguística dessa figura de linguagem, mesmo com uma ênfase não tão direcionada ao texto narrativo-ficcional, se apresenta como um ponto de partida altamente apropriado para o aprofundamento de tal questão.

Hansen toma como ponto de partida uma definição, talvez a mais ampla possível, que define a alegoria como um tropo de pensamento, que diz *b* para significar *a*, em um processo que envolve necessariamente uma substituição de um pensamento em causa por outro, ligado a este em uma relação de semelhança. Essa maneira de apropriação do alegórico possui suas raízes no pensamento da

antiguidade greco-latina, sendo que mais tarde, na idade média viria a ser denominada como “alegoria dos poetas”.

Representando então um método construtivo, visto que a alegoria dos poetas seria um tropo de salto contínuo mantido pela transposição do sentido próprio pelo figurado, ou do inteligível pelo sensível, esta representa uma forma de expressão tecida principalmente nas obras de ficção, constituindo, por esse modo, um arranjo linguístico que a caracteriza como um tipo de “semântica de palavras”. Aplicando essa visão a textos antigos que apresentam em suas estruturas procedimentos alegorizantes, Hansen constata a presença de um pressuposto e um efeito perseguidos por tais obras que aludem diretamente função da alegoria, nesse caso vista como mimética.

Em oposição à alegoria dos poetas, Hansen chama a atenção para a ocorrência da forma alegórica em um uso de natureza diversa àquela utilizada na antiguidade clássica. Trata-se da “alegoria dos teólogos”, que, ao longo da idade média também recebeu a denominação de *figura*, *figural*, *tipo* e *antitipo*, servindo principalmente para a interpretação religiosa de textos do antigo testamento. Logo, se aquela representa uma semântica de palavras, esta indica uma semântica de realidades pois não se prende à interpretação de palavras de um texto, mas sim os acontecimentos, as coisas e os seres historicamente nomeadas por elas.

Com isso, é necessário manter a visão de que não é possível falar de apenas um tipo de alegoria, tendo em vista que esta possui uma natureza que a coloca entre seu uso construtivo-retórico, de um lado, e interpretativo-hermenêutico de outro. A relação envolvendo essas duas ramificações fica então demarcada da seguinte forma:

Elas são complementares, podendo-se dizer simetricamente inversas: como *expressão*, a alegoria dos poetas é uma maneira de falar e escrever; como *interpretação*, a alegoria dos teólogos é um modo de entender e decifrar (HANSEN, 2006,p.18).

Nessa bifurcação entre as possibilidades de enfrentamento de um texto supostamente alegórico, completa Hansen, o leitor pode lançar mão de dois caminhos distintos. Primeiro, seguir um rumo analítico preocupado com os procedimentos formais produtores da significação figurada, posicionamento que consideraria esta apenas como convenção linguística que serve de ornamentação a

um discurso. Segundo, se ater à análise das significações figuradas, preexistentes nas coisas, homens e em acontecimentos revelados pela alegoria.

Já no movimento romântico do século XVIII, Hansen observa que a alegoria recebe uma definição analítica parecida com aquela dada pela retórica antiga. No entanto, essa designação foi usada intencionalmente para se criar uma espécie de generalização do termo, ou seja, pensá-lo apenas como um ato do discurso e assim classificá-lo meramente como estrutura ou fato da língua. Por esse caminho, a ênfase nesse caráter de convenção retórica, articulada no discurso, tinha como principal intenção descartar a alegoria em detrimento do símbolo, pois seu conceito representacional que vai “do particular para o universal” passa nesse momento a ser teorizado como artificial, mecânico e frio. Isso se deve principalmente ao fato de, no romantismo, as regras da retórica serem transferidas eminentemente para o sujeito, que as apagando transforma-as naquilo que o próprio Hansen, ao se apropriar de um conceito de Schlegel, diz ser uma não-retórica natural.

Indo em frente nessa linha diacrônica da interpretação alegórica enquanto conceito de avaliação estética, encontramos nos escritos de Georg Lukács, após este ter enverado por caminhos teóricos mais próximos ao marxismo, a retomada de um posicionamento contrário à alegoria. Diz-nos o autor de *O Realismo Crítico Hoje* (1983), que a alegoria se apresenta, na virada do século XIX para o XX, como um modo inferior e ultrapassado de representação, tendo em vista a propriedade artística transcendente dessa modalidade cujo sentido é dado externamente. Hansen, ao comentar a visão Lukacsiana da alegoria, a interpreta como defensora do princípio de que todo artista que se vale de recursos alegorizantes é, de fato, um formalista, constatação esta que bem ilustra o posicionamento historicista do teórico húngaro.

Curiosamente, é em outro reconhecido e amplamente discutido pensador, e que também apresenta em determinado período de sua produção filosófica uma afiliação marxista preocupada com o fator histórico, que a apropriação da alegoria enquanto categoria de interpretação artística vem a assumir um papel central. Em *A Origem do Drama Trágico Alemão*, Walter Benjamin, além de mostrar o que ele define como alguns equívocos em relação à comparação símbolo-alegoria sustentada pelos românticos, considera esta como “a máquina-ferramenta da

modernidade⁹ que funciona como antídoto à concepção mítica daqueles. Além disso, Benjamin aplica um modo de escrita alegórico à estrutura formal de seus textos e como principal veículo de seu posicionamento crítico, vendo nele a capacidade de representação do outro esquecido pela história.

Voltando ao posicionamento mantido por Lukács em relação à alegoria, no qual se observa o caráter transcendente como o principal fator que anula a validade da arte alegórica, podemos observar em sua postura uma espécie de generalização para todo tipo de alegoria a definição seguida pelos hermeneutas medievais. Nas palavras do próprio Lukács, este recurso aplica uma concepção estética a certas concepções de mundo que criam um abismo entre o homem e a realidade. Por isso “a alegorização, enquanto orientação de estilo é esteticamente tão problemática por que implica no artista uma concepção de mundo que recusa, por princípio, o mundo terreno (LUKÁCS, 1983, p. 83).

O mesmo, entretanto, não ocorre em Benjamin, que se vale da alegoria como veículo de verdade desprendido de intenção. Esse argumento é apontado por José Guilherme Merquior (1969), que justifica o desencanto com o mundo real presente na alegoria como sendo apenas uma das duas faces de relação ambígua que esta mantém com a realidade concreta. Merquior constrói seu argumento a favor da interpretação alegórica da história tecida por Benjamin por meio da aproximação ao conceito de figura elaborado por Auerbach, que segundo o autor serve para afastar a análise benjaminiana do abstracionismo alegórico encontrado na época medieval. Isso graças ao caráter histórico-sensível da representação figural, que compartilha com a alegoria a capacidade de uma abertura polissêmica de seus caminhos interpretativos.

Ao nos atermos de maneira mais preocupada à época na qual Walter Benjamin viveu e produziu grande parte de sua obra, período marcado por turbulentas transformações nas condições materiais da existência, seria ainda mais difícil não considerá-lo como um pensador diretamente comprometido com a leitura crítica de seu mundo. É por essa razão que aquele abstracionismo atribuído à alegoria por seus detratores jamais poderá ser percebido nos escritos do autor alemão, cuja constituição nos remete à forma alegórica pelo fato desta ser ali

⁹ Termo também sugerido por João Adolfo Hansen

utilizada como elemento de interpretação e representação de um mundo que começava a ficar em ruínas.

1.4 WALTER BENJAMIN: O PENSADOR EM CENA

Em uma de suas conhecidas teses sobre o conceito da história, Walter Benjamin evoca a imagem de um anjo retratado em uma pintura de Paul Klee, chamado de *Angelus Novus*. De acordo com a descrição do teórico alemão, a figura é representada como se quisesse fugir de algo para que olha fixamente, com os olhos e a boca escancarados e com as asas abertas. Seguindo a leitura de Benjamin, percebemos nessa obra o arquétipo do que o autor supõe ser o anjo da história, com a face dirigida ao passado e com a certeza de enxergar - onde nós apenas vemos um conjunto de acontecimentos – uma série de catástrofes que culminam em ruínas que se acumulam formando uma imensa montanha. O texto ainda nos revela a vontade que o anjo tem de parar e juntar os fragmentos deixados para trás, que é aniquilada tendo em vista a existência de uma poderosa tempestade vinda do paraíso, que prende suas asas e o impede de fechá-las. Nas palavras do próprio autor: “Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Esse fragmento do teórico alemão coloca-nos à frente das linhas mestras de seu projeto intelectual, isso graças à maneira como a construção da imagem que representa o devir histórico é representado. Primeiramente, torna-se difícil não pensarmos a estreita relação existente entre a história e a trajetória pessoal do autor que, partindo da bem formulada análise de Katia Muricy, se mostra atravessada por acontecimentos definidores dos principais desdobramentos ocorridos ao longo da primeira metade do século XX. Dessa forma:

Sobressaltos formam a matéria-prima da vida de Benjamin. Nascido em uma família judaica berlinense, abastada e cultivada, Benjamin pertence a uma geração que viveu duas guerras mundiais, que assistiu, perplexa mas esperançosa, a liquidação dos valores burgueses, que apostou em uma nova cultura, anunciada nas artes e na revolução bolchevique, para depois submergir nos tempos sombrios da Europa nazista (MURICY,1999,p.12).

Diante dessa problemática, a perspectiva temporal formulada por Benjamin, mais especificamente no que diz respeito ao diálogo entre passado, presente e futuro conduzido pelo autor, se apresenta como peça chave para a compreensão de

seu pensamento. Nesse ponto, recorreremos mais uma vez à análise de Muricy (1999), que estipula uma instigante comparação entre a compreensão do tempo vista na obra do filósofo e a noção proustiana, encontrada ao longo dos romances de um dos escritores mais admirados por Walter Benjamin.

Se em Proust, nos diz a autora, a busca do passado em sua coincidência com o presente procura suprimir o futuro e a inevitável chegada da morte, o mesmo não ocorre com o autor das teses sobre o conceito da história. Neste, há uma afirmação da temporalidade e a procura, no passado, pelo futuro. Logo: “se Proust procura no presente os ecos do passado, Benjamin ouviria no passado os primeiros acordes do futuro” (MURICY, 1999, p.15). Avançando na leitura da estudiosa, observamos a percepção de Benjamin como portadora de uma espécie de interrupção daquilo que seria o ritmo contínuo da história, captada não nas imagens grandiosas de sua época, mas sim nos menores traços da vida cotidiana, como o barulho dos carros nas ruas e os estalos de uma lâmpada de gás ao se apagar, peças vistas por ele como insignificâncias desprezadas pela ordenação progressiva da história.

Nessa perspectiva, se o futuro ao invés de ser a projeção grandiosa do tempo na linha evolutiva histórica é, antes disso, um desvio em relação ao passado, a história apresenta-se como

[...] a tarefa nunca concluída, que toda geração precisa assumir, de libertar o futuro do passado, isto é, de retomar as possibilidades malogradas do passado, daquilo que poderia ter ganhado vida, mas que foi soterrado nas ruínas do *continuum* da história. O compromisso de libertar o futuro, contido como apelo e promessa no passado, é a possibilidade de modificação do presente, subtraído do jugo da continuidade histórica (MURICY, 1999, p.21).

Na posição do autor em reivindicar a necessidade de se mudar o presente, cabe aqui indagarmos qual é o tempo presente a que ele se refere, não somente como mero espectador, mas, sobretudo como sujeito testemunha da história. Em relação a essa questão, a localização temporal de textos como *Experiência e Pobreza*, *O Narrador* e mesmo as teses sobre o conceito de história, todos estes datados nos anos trinta do século XX, nos auxiliam na identificação do entrelaçamento entre vida e obra manifestados no projeto filosófico benjaminiano.

Tais trabalhos refletem um momento no qual a morte e a destruição, impulsionadas por aparentes avanços tecnológicos, espalhavam-se com força nunca antes vista pela humanidade, atrelados ao fortalecimento dos regimes totalitários que ao final daquela década desencadeariam o mais devastador conflito já

testemunhado pela humanidade. Provavelmente é daí que surge a preocupação de Benjamin de estabelecer uma reflexão crítica sobre este mundo em ruínas, ou seja, fazer história a partir dos restos da história deixados para trás pelo progresso, marca capital da modernidade e seu culto ao novo. É justamente esse projeto de libertar o futuro do passado, construído pelo filósofo alemão a partir de sua experiência enquanto figura cuja existência é determinada pelas forças de seu tempo, que faz de Benjamin um legítimo “pensador em cena”¹⁰.

Os três ensaios aqui citados, que seguramente podemos colocar entre aqueles que compõem o conjunto das produções benjaminianas mais debatidas entre seus críticos, não por acaso trazem consigo formulações essenciais da análise do autor a respeito da modernidade. Nisso, concordamos novamente com Katia Muricy quanto esta nos diz que o declínio da “experiência” testemunhado por Benjamin em sua época é definitivo. Curiosamente, é no mais curto desses três textos que se observa de forma mais intensa a postura crítica do pensador em cena ao definir essa categoria basilar usada na interpretação do mundo moderno de seu tempo.

Apesar da abertura proverbial de *Experiência e Pobreza*, ensaio escrito em 1930, o problema do declínio daquilo que Benjamin entende como a matéria de tradição da vida privada e coletiva, ou seja, a experiência é abordado pela citação de uma passagem que lembra um evento histórico traumático. Diz-nos Benjamin, após expor seu pessimismo em relação a respostas para perguntas que indagam se alguém ainda é capaz de ser influenciado por histórias contadas pelos mais velhos, se é que tais contadores de histórias ainda existam ou estejam dispostos a lidar com os jovens invocando sua experiência:

[...] está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos dos campos de batalha. Mais pobres em experiência comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1985,p.115).

¹⁰ Peter Sloterdijk, no artigo *Hope in the past and Walter Benjamin's city portraits*, recorre a essa expressão formulada por Friederich Nietzsche para designar um determinado tipo de filósofo capaz de criar aquilo que seria uma reflexão dramatizada de sua época. Nesse caso, vida e obra se envolvem de forma a constituírem-se mutuamente.

A geração de Benjamin, como ele mesmo afirma, não aspiraria novas experiências, mas sim, libertar-se de todas elas e transitar em um mundo no qual poderiam “ostentar tão pura e claramente sua pobreza interna e externa, que algo de decente poderia resultar disso” (BENJAMIN, 1985,p.118).E essa geração é a mesma que:

[...] ainda fora a escola num bonde puxado por cavalos e viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e de explosões destruidoras estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1985,p.115).

Ao considerar a crise da experiência vivida em seu tempo, cuja forma cultural não se mostra mais ligada à transmissão da matéria da tradição, Benjamin analisa um novo tipo de experiência, esta estreitamente ligada à modernidade e moldada principalmente pela incomunicabilidade e isolamento. Essa geração é aquela que Benjamin, ao se referir à definição de sua própria geração, chama de “muda de espanto”. Frente a tal quadro, a “rememoração”, que é a forma própria da memória moderna não mais constituída de maneira espontânea da experiência transmissível. Por isso, é necessária uma atitude para ser possível sua reformulação, e é a escrita – romance, historiografia ou mesmo uma nova lírica – que se apresenta como resposta a essa necessidade.

A contribuição tirada do estudo de Muricy a essa breve leitura das linhas gerais do pensamento de Walter Benjamin aponta ainda para outro ponto de elevada relevância na compreensão de suas obras, que é o papel da linguagem dentro do construto filosófico do autor. Se para ele a filosofia é uma forma prosaica que dispensa a coerência dedutiva da ciência, e é no ensaio¹¹ que vemos expressa sua intenção de “ler o real como texto¹²”, a linguagem surge no horizonte benjaminiano enquanto movimento unificador de todas as coisas. Logo, é na escrita que essa possibilidade se torna efetivamente concreta.

Tal afirmação nos força a recorrer mais uma vez ao exemplo do anjo pintado por Paul Klee, pois este nos apresenta de forma marcante aquilo que poderíamos chamar de uma relação entre pensamento, escrita e imagem, tão preciosa para Benjamin. Se tal passagem caracteriza a abertura polissêmica própria do conceito

¹¹ Na abertura de sua obra sobre o barroco alemão, Walter Benjamin expõe com certa clareza sua preferência pelo “tratado” – ou mesmo ensaio – como forma textual mais apropriada para seu método filosófico, isso porque tal gênero não apresenta a fixidez inerente à dedução científica.

¹² Expressão usada por Benjamin no ensaio *Paris: a capital do século XIX*.

de alegoria, capaz de indicar a perspectiva temporal (de progresso) e os objetos que servem de ponto de partida para a leitura benjaminiana da história (os fragmentos deixados para trás) podemos concordar que o método alegórico coroaria a concepção de linguagem de Walter Benjamin. Isso se deve ao fato de que por meio desse uso a questão da escrita ganharia um elevado grau de relevância, pois é na escrita por imagens e de seus fragmentos formadores onde vemos a necessidade de se lançar mão não somente de uma gama de conhecimentos imediatos mas, sobretudo, ativarmos o mais profundo limite interpretativo de nosso horizonte inteligível.

1.4.1 A alegoria como *descaminho*

A definição do método benjaminiano de interpretação da arte moderna se apresenta, não por acaso, em estreita relação com a perspectiva de trabalho filosófico do autor. O capítulo introdutório de sua obra na qual o conceito de alegoria é discutido com maior profundidade defende a tese de que o método não consiste em ser um caminho de acesso direto a determinado objeto, mas sim seu “descaminho”. Essa ideia inicial é defendida por Flávio Kothe (1976), no momento em que este nos chama a atenção para forma como *A Origem do Drama Barroco Alemão* é estruturado.

Escrito em 1925 como tese de livre-docência de Benjamin, e posteriormente recusado como tal, veio a ser publicado em 1928 e seguramente representa, dentro dos escritos do filósofo alemão, um dos seus textos mais complexos. O mesmo Kothe salienta que já nessa época Benjamin aplicava processos posteriormente conhecidos como “colagem” e “montagem”, recorrentemente utilizados por nomes importantes dentro do campo dos estudos literários, tais como Julia Kristeva, Bakhtin e Jacques Derrida, que curiosamente ao longo de suas produções nem sequer citam o seu predecessor alemão. Portanto, a leitura de Kothe aponta para o fato de que:

A construção do referido livro se baseia no princípio do mosaico: assim como este é constituído por centenas e centenas de pastilhas díspares, cada qual com uma coloração que dará sentido a uma totalidade, a qual, por sua vez, mostrará o porquê da coloração de cada uma, assim também este ensaio é constituído por centenas e centenas de citações. Estas são filtradas e posicionadas no sentido de sugerir a alegoria como a figura básica necessária ao entendimento do drama barroco (KOTHE, 1976, p.26).

Sendo fruto da absorção e transformação de outros textos, esse trabalho conta com uma espécie de jogo de diferenças mútuas entre as citações, capazes de sugerir uma dinâmica na qual nenhuma delas se mostra como definitiva ou plenamente aceita. Nesse sentido, e ainda de acordo com o posicionamento de Flávio Kothe, cada parte do estudo trabalha para elucidar outra em uma dinâmica de conexões sempre renovadas entre as partes e que apontam para uma totalidade não rígida ou ditatorialmente exclusiva. É justamente contra a rigidez formal de outro conceito utilizado recorrentemente pela crítica de arte que Benjamin abre a segunda parte de seu estudo sobre o barroco, na qual aborda de forma detida as origens e a ocorrência da alegoria nessa fase do teatro alemão.

Diz Benjamin em seu ensaio que há mais de um século a filosofia da arte é dominada por aquilo que ele chama de “um usurpador que chegou ao poder pelo caos gerado pelo romantismo” (BENJAMIN, 2011, p.169). Observa-se aqui uma crítica que alude diretamente a uma distorção feita pela estética romântica do conceito de símbolo, que motivada por suas pretensões ao saber absoluto teria espalhado o que Benjamin afirmou ser uma “penumbra sentimental”. O filósofo elabora várias definições para se referir a esse uso equivocado, tais como “conceito distorcido”, “uso vulgar do termo” e “extravagância romântica”.

Nessa direção, Goethe e Schopenhauer se apresentam como principais figuras que defendiam essa superioridade romântica do símbolo em relação à alegoria, que via na indissociabilidade presente na relação forma e conteúdo a marca inerente do caráter simbólico superior. Tal linha de pensamento é introduzida no estudo de Benjamin com a citação de um trecho da conhecida carta escrita por Goethe e endereçada a Schiller, que mostra de maneira evidente a preferência do escritor:

Há uma grande diferença entre o poeta procurar o particular para chegar ao geral e contemplar o geral no particular. No primeiro procedimento temos uma alegoria e o particular serve apenas como exemplo, como caso exemplar do geral. Mas na segunda situação estamos de fato perante a natureza da poesia; ela dá a expressão a um particular sem pensar no geral e sem apontar diretamente para ele. Quem for capaz de apreender esse particular como coisa viva dispõe ao mesmo tempo do geral, mesmo sem disso ter consciência, ou só chegando a tê-la mais tarde (GOETHE, apud BENJAMIN, 2011, p.171).

Continuando seu mosaico de citações, Benjamin apresenta a visão de Schopenhauer, que aponta para o mesmo rumo ao não considerar a alegoria como objeto digno de reflexão. Assim:

Se o objetivo de toda a arte é a comunicação da ideia apreendida; se para além disso, é condenável em arte tomar o conceito como ponto de partida, então não podemos aceitar que se faça de uma obra de arte, deliberada e declaradamente, expressão de um conceito, mas é esse o caso da alegoria (SCHOPENHAUER, apud BENJAMIN, 2011, p.172).

O principal ponto de discordância em relação a Benjamin e seus “opositores”, partidários do símbolo, reside no fato de que estes insistem no pressuposto no qual a alegoria é vista como uma mera relação convencional entre uma imagem significativa e seu significado. Ele chega a essa conclusão considerando como muito vago o conhecimento de tais autores a respeito dos autênticos documentos dos modos de ver alegóricos modernos contidos nos emblemas gráfico-literários do barroco, sendo esse desconhecimento atribuído ao preconceituoso veredicto classicista que recaiu sobre tais obras.

Nesse ponto, encontramos uma das razões determinantes para a preocupação benjaminiana em dar um tratamento em separado para a definição da alegoria, tendo em vista que esse conceito também sofreu uma deformação operada pela concepção estética clássica. Esse tratamento distorcido atribuído ao alegórico visto na leitura do classicismo de Benjamin mostra que um dos principais objetos do estudo de sua principal obra foi gerado nesse período como mera contraposição negativa do símbolo, ou, utilizando as palavras do próprio autor, como “fundo escuro contra o qual o mundo simbólico pudesse realçar-se” (BENJAMIN, 2011, p.185).

Essa constatação pode ser posta em diálogo com a identificação feita no aqui já referido estudo de Kátia Muricy (1999), mais especificamente quando a autora mostra que um dos principais objetivos perseguido por Benjamin era de demonstrar que a alegoria não era apenas uma “frívola técnica de ilustração por imagens” mas sim uma forma de expressão tão legítima como a escrita e a linguagem. Ela chama a atenção para a relação que Benjamin faz com o conceito, de natureza teológica, de “revelação”. Nessa perspectiva, que se articula baseada na ideia de não separação no âmbito da representação artística das esferas do “sensível” e do “suprassensível”, toda obra de arte seria uma “revelação” daquilo que o próprio Walter Benjamin chamou de fenômeno e ideias, que correspondem respectivamente aos dois objetos contidos na revelação. A compreensão da alegoria como forma de expressão, completa Muricy, na perspectiva benjaminiana não acarretaria na separação das esferas do sensível (ou fenômeno) e do suprassensível (ideias), sendo assim também uma via de revelação.

Outro ponto marcante da análise sobre a validade da representação alegórica encontrado no estudo sobre o drama alemão, diz respeito à condição temporal que demarca a atribuição significativa da alegoria. Para mostrar essa característica, Benjamin mais uma vez recorre à comparação com o símbolo.

Concordando com a hipótese formulada por Joseph Görres, não credora do entendimento de que o símbolo “é” e a alegoria “significa”, Benjamin, por meio de mais uma citação salienta a condição do primeiro como autárquico, compacto e fechado em si mesmo, diferente da alegoria, apreendida em progressão contínua e sempre acompanhando o fluxo torrencial e vivo do tempo. Dessa forma, sua teoria da alegoria visa mais do que compreender esta como categoria chave para o entendimento do barroco literário entendendo-a como capaz de dar conta, enquanto categoria estética, da sua contemporaneidade. Ou seja, Benjamin quer propor a alegoria como categoria crítica indispensável para a compreensão da condição estética de sua época, momento no qual o conceito de símbolo já não ofereceria mais uma grande pertinência teórica. Nessa relação com o tempo, é extremamente valiosa a passagem na qual o autor expõe a relação entre história e figuração alegórica extraída do drama barroco:

[...] na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo” (BENJAMIN, 2011, p.177).

A alusão à imagem da caveira trabalha aqui como mecanismo tropológico que nos remete ao entendimento da exposição barroca e mundana da história, que por esse recurso alegórico é vista como a *via crucis* do mundo, vendo a vida a partir da morte. E é justamente essa a perspectiva que guiará alguns dos escritos benjaminianos posteriores, nos quais seu autor irá procurar mostrar o movimento histórico como narrativa do sofrimento dos homens. De certa forma, em tal constatação encontramos também implícita a capacidade de “dizer o outro” característico da alegoria, pois, se o preconceito classicista apagou a importância dada ao alegórico pelo barroco, aquele outro expresso pela alegoria acaba sendo o reprimido pela História, que jamais poderia ser expresso pelo símbolo.

Essa capacidade de “dizer o outro” encontrada na forma alegórica constitui um ponto de semelhança entre esta forma de representação e a definição de outro conceito também amplamente discutido nos escritos de Walter Benjamin, cerca de uma década após seu estudo sobre o barroco, no conhecido ensaio *A obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Essa observação, feita por Flavio Kothe, se refere mais especificamente à definição de aura apresentada nesse texto. Na passagem lembrada pelo estudioso brasileiro, podemos observar a definição de Aura como “aparição única de algo longínquo” através da explicação formulada pelo próprio Benjamin, que cita iridescência que se forma de maneira tênue ao redor de um ramo ou de uma cordilheira quando olhados contra o sol e que assim projetam sua sombra no espectador. Além de retomar esse exemplo, Kothe argumenta que o ramo e a cordilheira indicam o “próximo”, cuja fonte se encontra em um ponto longínquo, o próprio sol, apresentado como metáfora para algo divino.

Ao passo em que identifica a natureza aurática como advinda de uma esfera religiosa, inicia a demarcação da principal diferença em relação ao conceito de alegoria. Logo:

Alegoria e aura guardam o traço comum de serem representações do outro, mas se distinguem fundamentalmente na medida em que o outro da alegoria é o outro reprimido, enquanto o outro da aura é a representação de uma superioridade sacralizadora sob a aparência de proximidade. A aura insiste no privilégio de seu caráter único e é, portanto, centrípeta. A alegoria tende ao centrífugo, ao não definitivo, às possibilidades em aberto, à totalidade apenas sugerida, mas não repressiva (KOTHE, 1976, p.38).

Se a aura apresenta-se, então, mais propensa a um uso de caráter repressivo, o oposto manifestado pela arte alegórica se torna possível principalmente pela correspondência que Benjamin aponta entre esta e o que ele chama de “ruína”. Quando este nos diz que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que as ruínas são no reino das coisas” (2011, p.189), novamente percebemos a apreensão do movimento histórico visto por Benjamin não como processo em direção a uma vida eterna, mas sim como progressão rumo a um declínio inevitável. Nesse caso, vemos a ruína como representação de um mundo que já encontrou seu fim, e capaz de fornecer, embora de maneira involuntária, um testemunho direto desse passado.

Portanto, se os restos da história constituem aquilo que é descartado pelo impulso do progresso, tais resquícios seriam a materialização da visão histórica daqueles que são oprimidos por esse movimento operado por forças dominantes.

Implicada a essa interpretação, observa-se novamente a importância dada por Benjamin ao estudo do passado, e não apenas pelo motivo deste trazer consigo as marcas do presente. Tal importância se dá também pelo fato de que a reconstrução do passado no presente pode ser capaz de trazer junto de si as marcas das infelicidades de gerações anteriores, sendo que por meio deste sentimento de frustração e não-realização, a geração do presente pode ter clara noção da dimensão daquilo que seria uma felicidade possível. Flávio Kothe, que interpreta essa tomada de consciência das frustrações como percepção das “potencialidades não construídas na História”, alude para a possibilidade de o texto literário funcionar como registro dessa lógica, sendo, portanto, uma ruína do não acontecido.

A análise teórica de Kothe, entretanto, chama a atenção para um ponto crucial que não deve ser perdido de vista em relação à diferenciação das formas nas quais o passado se torna acessível no presente. Mais especificamente, o autor elabora um quadro comparativo que esclarece a diferença entre o texto literário enquanto ruína e duas outras categorias muito próximas: “monumento” e “documento”.

O monumento indica intencionalmente o passado e pode tornar-se artístico quando tem uma validade estética em si, além do mero testemunho histórico que o origina e que é a sua finalidade e no qual a canonização estética é um mero reforço e adorno. O documento, que se aproxima do texto literário por ser tendencialmente escrito, indica o passado de modo não proposital (KOTHE, 1976, p. 44).

Em comum com a obra de arte, quando esta rompe com as barreiras de tempo e lugar nos quais foi gerada, observamos uma remissão tanto por parte do documento quanto do monumento a épocas e lugares distantes. Porém, naquilo que tange mais especificamente o enfrentamento do texto literário, e isso nos alerta Kothe, entender a obra literária apenas como ruína seria reduzi-la a mero documento para a reconstituição do passado. Tal observação é reforçada se nos atermos também à clássica observação feita por Aristóteles, que atualmente ainda pode oferecer certo valor teórico, que define a “arte escrita que usa verso ou prosa” como portadora não do que foi, mas sim do que poderia ter sido, podendo assim transformar a literatura em um tipo de ruína do não-acontecido.

Tendo em vista o caráter não repressivo da representação na arte alegórica, fator que a distancia da aurática, e pelo fato de a leitura dos escritos benjaminianos nos revelarem que tal perspectiva favorece a apresentação daquilo que é suprimido

pela marcha progressiva da história, cabe a presente análise propor uma nova hipótese em relação à abordagem das linhas mestras da crítica estética elaborada pelo autor aplicada ao nosso objeto de estudo. A apreciação de alguns dos estudos críticos, como os de Flávio Kothe e Kátia Muricy, cujas bem formuladas análises nos indicam a perspectiva histórica como algo bem presente no projeto filosófico de Walter Benjamin, nos permitem lançar mão de uma abordagem sobre as narrativas aqui estudadas que as considerem não somente como ruínas ou documentos referentes ao passado, tanto o ocorrido como o não acontecido. Essas obras se apresentam, também, como representações daquilo que poderá ser o futuro, ou mesmo aquilo já está acontecendo no presente. É justamente a estrutura significativa dos romances de José Saramago aqui apontados, preocupados com o estabelecimento de perspectivas narrativas elaboradas sob o ponto de vista dos ocupantes dos extratos mais inferiores de determinados quadros sociais, e que por ser alegórica consegue acompanhar o fluxo contínuo do tempo, que nos possibilita a perseguir a concretização de tal hipótese.

1.5 EM BUSCA DO SENTIDO LITERAL AUSENTE

Distante de um uso meramente formal, que provavelmente acarretaria em um abstracionismo vazio, a alegoria na perspectiva benjaminiana apresenta uma função dupla. Serve como chave de interpretação para a estética moderna, mantendo assim uma perspectiva hermenêutica, e como modo de exposição de seu pensamento. Logo, podemos observar em Walter Benjamin a clara preocupação com uma leitura crítica da problemática inerente de sua época por via de uma exposição alegórica.

Em um ensaio, também posterior ao estudo sobre o drama alemão e produzido durante o exílio do autor na França percebemos, talvez de maneira mais aberta, essa preocupação de Benjamin. Trata-se de *O Autor como Produtor*, datado de 1934, texto no qual ele chama a atenção para a necessidade do engajamento de artistas e intelectuais no sentido de modificarem os meios de produção. Nessa direção, a introdução de dois conceitos ligados à figura do escritor se apresenta altamente importante para se compreender duas posições distintas assumidas por estes naquele momento. Se de um lado Benjamin identifica a existência daquilo que seria o escritor burguês (*bürgerlicher Schriftsteller*) de outro, aponta para a presença de seu oposto, o escritor progressista (*fortgeschrittener Schriftsteller*). O primeiro, nos

diz Benjamin, pelo fato de apenas produzir obras destinadas à diversão, não reconhece a alternativa de decidir a favor do engajamento de uma causa, diferentemente do segundo, que além de reconhecer tal alternativa, coloca-se sempre a favor do proletariado, assumindo, portanto, uma consciência de classe.

Devemos levar em conta o momento no qual o filósofo alemão publica esse texto, apresentado em uma conferência no Instituto para Estudo do Fascismo, que remete ao momento no qual a esquerda política alemã se vê dividida e sem forças para impedir a ascensão do nazismo. Essa localização temporal, no entanto, não faz com que a ideia defendida ao longo do texto soe como mero anacronismo, pois observa-se que ao longo dos anos posteriores a tal fase essa divisão entre os diferentes tipos de escritores ainda persiste, condicionada, entretanto, por diferentes determinantes materiais.

Provavelmente, se Walter Benjamin tivesse lido os romances de José Saramago, algo impossível tendo em vista o distanciamento cronológico que separa ambos, aproximaria a figura do autor português a Sergei Tretiakov, romancista que segundo Benjamin representa o modelo ideal de escritor progressista. O autor russo recebe tal designação pelo fato de mostrar uma postura combativa não somente em suas produções escritas, mas também em sua trajetória pessoal, revelada ao público de seu tempo por meio dos relatos autobiográficos por ele lançados. Tais textos mostram suas ações junto às organizações populares que tentavam coletar fundos para melhorias na vida da classe camponesa russa, bem como proporcionar a esta um maior acesso a meios culturais. Saramago, de maneira semelhante, também possui uma trajetória de vida repleta de episódios que mostram seu comprometimento com ações de natureza parecida. A aqui já mencionada biografia escrita por Fernando Gómez Aguilera mostra o envolvimento do escritor com o movimento sindical e o partido comunista português, bem como sua participação direta em protestos a favor da democratização de seu país.

A perspectiva encontrada em alguns dos romances de Saramago aqui lembrados nos mostra ainda outra característica que provavelmente aumentaria sua recepção frente a um leitor como Walter Benjamin. Trata-se do fato de que, nesse conjunto de narrativas, encontramos a abordagem de questões vitais para a compreensão do real tecidas a partir dos conflitos de sujeitos na maioria das vezes oprimidos pelas relações de poder a sua volta. Indivíduos estes que poderiam muito bem ser as ruínas de seu tempo.

A atestada ambiência alegórica revelada pela crítica das obras do escritor português é vista, então, nesse contexto de engajamento político, não como mera abstração, mas sobretudo como forma privilegiada de apropriação da verdade mostrada de maneira capaz de acompanhar o fluxo contínuo da temporalidade histórica, podendo tecer nítidas referências daquilo que foi, está sendo e possivelmente será. É na desacomodação no ato de leitura, talvez a mesma vista nos textos teóricos de Benjamin, operada pela construção aberta de significados própria da alegoria, que esta marca se faz presente nas narrativas do autor da trilogia involuntária. Dessa forma, e a exemplo de Benjamin, Saramago também se apresenta como um pensador em cena, cuja forma alegórica utilizada como busca de um efeito retórico no leitor nos mostra como este interpreta e expõe o mundo em que vivemos.

Quando abrimos a discussão acerca das origens e de alguns usos da alegoria durante diferentes épocas, aludimos a apenas dois dos romances que compõem o conjunto da obra de José Saramago na qual esse modo de figuração é utilizado de forma mais exposta. Não por acaso, é em *A Caverna*, o terceiro desses romances, que podemos observar a materialização, embora hipotética, de questões já colocadas por Walter Benjamin ao longo de alguns dos seus mais importantes escritos. Nesse caso, não se trata somente da remissão à forma alegórica, ponto comum entre os dois, mas, sobretudo de uma crítica das consequências do progresso tecnológico e das novas formas de produção por ele engendradas. Fatores estes que influenciam diretamente a existência dos sujeitos a eles expostos, e provoca aquilo que será aqui discutido como uma variação da crise do conceito benjaminiano de experiência.

Esses elementos, que acabam por produzir uma série de ruínas de um mundo em contínuo processo de mudança, pode nos mostrar ainda como essa “destruição criativa” pode ser inserida dentro de um quadro mais amplo, que nos remete, inevitavelmente, a uma leitura do mundo moderno. Situa-se aqui, portanto, o objeto a ser enfrentado rumo a busca de uma compreensão da vasta linha temporal que demarca a modernidade, cuja ambiência alegórica multissignificativa serve de avalista para essa possibilidade.

Mesmo conduzindo à compreensão alegórica em direção bem diferente da de Benjamin e Saramago, Santo Tomás, visto por Hansen como um dos teólogos

bíblicos que teoriza sobre a alegoria, na seguinte passagem pode fornecer algo de valioso à interpretação aqui formulada:

A significação das palavras, pelo intermédio das similitudes imaginárias feitas unicamente para significar alguma coisa, não produz nada a não ser um sentido literal. Segue-se que em nenhum saber humano, em nenhuma atividade que o homem tenha imaginado, encontra-se outra coisa que não seja um sentido literal (SANTO TOMÁS, apud HANSEN, 2006,p.122).

Acreditando nessa existência de um sentido literal para tudo, parte-se agora à leitura de *A Caverna* tendo em vista, entretanto, que esse sentido literal pode não ser apenas um, mas vários, e que dada a forma alegórica dessa narrativa, e isso aprendemos com Benjamin, esses sentidos não se apresentam como estáticos ou determinantes de uma visão totalitária do mundo.

CAPÍTULO 2
SENTIDOS ALEGÓRICOS EM A CAVERNA

2.1 TODOS OS NOMES

“A *Caverna* é uma história de perdedores cuja única vitória é que não se entregam ao triunfador. É a revolta possível, mas sem ela não poderá haver outra”¹³. Essa definição, que parte do próprio criador da narrativa, nos revela talvez o sentido mais amplo a ser atribuído ao romance que encerra a trilogia involuntária. Para se chegar a ele, entretanto, uma série de outras relações significantes que são tecidas ao longo da trama se apresenta como altamente necessária para nos aproximarmos a essa visão, entendida como uma dentre as múltiplas possibilidades interpretativas propiciada pela forma alegórica aqui encontrada. Não por acaso, o primeiro capítulo do romance introduz questões vitais para a compreensão de boa parte delas.

Primeiramente, considerar que *A Caverna* estrutura-se marcadamente por meio da presença de quadros que contrastam entre si parece ser um caminho seguro a ser seguido. Considerando a alegação de Saramago, por exemplo, que menciona ser essa a narrativa de vencidos que não se entregam aos vencedores, há de se salientar, porém, que nela também encontramos alguns desses perdedores que se entregam a esse poder dominante. A relação tecida nas primeiras páginas entre o protagonista, Cipriano Algor e seu genro, Marçal Gacho, representa o primeiro ponto de tal figuração de certa forma dialética, que se dá nesse ponto a partir do significado dos nomes dos personagens.

Como nos afirma o narrador, no momento quando ambos estão em uma camioneta em direção à cidade, o primeiro é oleiro por profissão e tem sessenta e quatro anos, enquanto o segundo, que ainda não chegou aos trinta, veste um fardamento que assemelha-se ao de um militar. Completa o narrador, que de tão “onisciente intruso” é capaz até mesmo de prever e revelar os pensamentos dos personagens:

Como já se terá reparado, tanto um como o outro levam colados ao nome próprio uns apelidos insólitos cuja origem, significado e motivo desconhecem. O mais provável será sentirem-se desgostosos se alguma vez vierem a saber se aquele algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre, e que o guacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga (2000, p.11).

Mesmo que de maneira sutil, e considerando a condição multissignificativa que podemos atribuir aos nomes dos personagens, essa curta passagem nos

¹³ Citação do próprio escritor, extraída de AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos, cronobiografia**. Lanzarote: Editorial Caminho, 2008, p.131.

permite antever como as ações que estão prestes a transcorrer na narrativa são por eles sentidas, ou simplesmente não percebidas. Diferentemente de Marçal, nomeado com a parte do boi que sustenta a canga, que vê como inevitável e até mesmo normal uma mudança do povoado situado em uma região afastada da cidade em direção ao Centro¹⁴, Cipriano, a exemplo de seu sobrenome, já parece sentir o mal estar originado das condições que o forçarão a viver esse deslocamento.

Sabe-se que a busca para se viver naquele espaço, que oferece uma sensação de segurança e bem estar aos que conseguem tal privilégio, se apresenta como projeto de vida para boa parte dos indivíduos presentes nessa narrativa. Esse objetivo, entretanto, cobra um elevado preço a esses sujeitos, que acabam tendo suas liberdades limitadas às paredes do imenso shopping-condomínio. É justamente nessa questão que poderíamos aprofundar a interpretação sugerida por Saramago que trata da presença dos derrotados no romance, mais especificamente ao afirmarmos ser a derrota um deixar-se dominar pela lógica do encurtamento da liberdade operada pela vida no Centro, sem ao menos perceber esse movimento. Nesse caso, o guarda do Centro cujo sentido literal do nome faz alusão a um tipo de trabalho pesado feito por animais, se enquadra na condição de representante do grupo de pessoas que de forma indiferente rumam a um futuro de rígido controle de suas existências. De maneira inversa, seu sogro sente com todo o torpor próprio de seu nome o mal-estar inerente a esse destino, e esse sentimento de inadequação serve de propulsor a um dos problemas centrais dessa narrativa.

Podemos afirmar que os acontecimentos estruturantes da trajetória de Cipriano Algor demarcam a presença de questões que indagam a respeito de novas formas de produção e trabalho, bem como os reflexos destas na construção do ordenamento econômico, espacial e subjetivo vividos não somente em um universo ficcional. O fato do fabricante artesanal de utensílios de barro ver sua modalidade de trabalho ser substituída pela produção industrial massificada, elemento este que o irá forçar a abandonar seu antigo lar junto com a filha e o genro, não apenas nos mostra as consequências trágicas que o progresso pode operar, como nos põe frente a uma segunda relação de oposição: a contraposição entre o velho e o novo.

¹⁴ Grafado aqui em letra maiúscula por se tratar do nome do imenso condomínio, que, ao mesmo tempo, é um grande centro comercial, representado no romance.

Percebendo claramente nessa relação a vantagem do segundo em detrimento do primeiro, algo justificado pela valoração do novo visto no mundo moderno, é também na descrição dos lugares formadores do espaço geográfico da narrativa que se observam outras marcas da alteração do universo habitado pelo oleiro. Não por acaso, é por meio da movimentação desse personagem que somos apresentados a esses lugares por sua vez submetidos a um tipo perverso de “redução ao *novum*”¹⁵.

Fica exposto, por meio das descrições bem detalhadas fornecidas pelo narrador, um já avançado estado de artificialização do espaço natural, que a cada dia é engolido pelo crescimento interminável da zona urbana. Essa ação é percebida na medida em que, juntamente com o protagonista, testemunhamos o aparecimento da paisagem que separa a localidade onde se situa sua pequena fábrica de louças de barro e a região do Centro, território no qual até mesmo a assim chamada “Cintura Verde”, a exemplo da “Zona Industrial” e “Região das Barracas”, é descrita sob tons de cinza, poluição e condições precárias de vida e trabalho.

Imerso nessa lógica de avassalador crescimento de um mundo industrializado, a passagem na qual Cipriano Algor ouve do subchefe do setor de compras do Centro a má notícia da drástica queda das vendas de seus produtos, pela razão de que “o aparecimento de umas louças aí de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas”(2000, p.23) nos coloca frente a uma terceira relação opositiva possível, ou seja, o contraste entre o natural e o artificial. Esta, no entanto, se apresenta diretamente relacionada com a problemática questão do novo/velho servindo talvez como seu principal suporte material, tendo em vista que o progresso aqui percebido vem atrelado à destruição e ocupação de lugares naturais antes não tocados pela mão do homem.

Nessa vitória do novo-artificial, sobre seu oposto velho-natural, encontramos como principal instância propulsora de tal movimento o fortalecimento de uma ordem político-econômica calcada em um modo liberal e capitalista. É claro que não se trata aqui de uma referência apenas aos primeiros tempos do surgimento dessa formatação social, que os livros de história demarcam entre os séculos XVII e XVIII, mas, sobretudo, ao momento no qual já podemos identificar algumas mudanças

¹⁵ Essa expressão é utilizada por Gianni Vattimo em sua obra *Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura* para sustentar seu argumento de que a modernidade se sustenta principalmente por seu “culto ao novo”.

nesse sistema. É Eric Hobsbawm, em seu *A Era do Capital*, quem seguramente pode esclarecer de maneira mais precisa essa afirmação.

Segundo o historiador britânico, já no final do século XIX a economia capitalista apresentou uma de suas mudanças mais profundas ao entrar em uma nova era tecnológica, agora não mais determinada apenas pelas invenções e métodos da primeira revolução industrial. Sendo assim, outras fontes de poder como a eletricidade e o petróleo se somaram a também novas maquinarias feitas de ferro e ligas metálicas para formarem indústrias baseadas em novas ciências, principalmente na química orgânica.

Mesmo que esse período posterior às últimas décadas do século XIX venha a desaguar no conturbado momento da “Grande Depressão”, Hobsbawm nos lembra que nem do ponto de vista econômico ou político a estrutura desse mundo capitalista entra em colapso. Passa, sim, a viver uma fase de um liberalismo “vagarosamente modificado”, mas ainda com um campo de ação bastante amplo e dominado por uma burguesia, embora bastante sólida já não tão confiante a respeito de seu futuro. Entretanto:

O ‘progresso’ continuou indubitavelmente sob a forma de sociedades burguesas, capitalistas e num sentido geral liberais. A ‘Grande Depressão’ era apenas um interlúdio. Não havia afinal crescimento econômico, avanço científico e técnico, melhorias e paz? Não seria o século XX uma versão mais gloriosa e bem-sucedida do século XIX?
Nós sabemos que não iria ser(HOBSBAWM, 2012, p.460).

A resposta para a questão formulada pelo próprio Hobsbawm é encontrada nas últimas linhas de seu estudo sobre a era do capital, por ele temporalmente localizada entre os anos de 1848 e 1875. O declarado pessimismo do autor aponta, entretanto, para aquilo que viria a ser a fase posterior a esse momento histórico e que possivelmente pode ser aproximado à existência dos sujeitos que partilham o mesmo cenário do oleiro Cipriano Algor. Nesse espaço, também não podemos observar o progresso como sinônimo de melhores condições de vida e garantia de paz para toda uma coletividade de seres humanos, principalmente a aqueles que não conseguem realizar o sonho de viver no Centro.

Essa afirmação pode sugerir ainda mais uma relação opositiva, a exemplo das aqui anteriormente propostas, encontradas em *A Caverna*. Trata-se da exposição das condições materiais encontradas por sujeitos que vivem “dentro” e “fora” dos bem protegidos muros do imenso condomínio, descrições que podem

tanto reforçar a presença dos quadros contrastantes acima mencionados, como nos mostrar que existem muitos sentidos possíveis para se explicar a presença de zonas denominadas como “Cintura Verde”, “Cintura Industrial” e a “Região das Barracas”. Definições estas bem mais amplas do que os nomes desses lugares podem sugerir.

2.2 A LIMITAÇÃO DA VIDA NOS LUGARES DE FORA

A afirmação de Graciela Castañeda feita ao analisar a relação entre identidade, globalização e o momento atual do capitalismo em *A Caverna* nos faz lembrar uma questão altamente necessária à compreensão da temática saramaguiana também presente nessa narrativa. Dessa forma:

Como lectores de Saramago sabemos que él siempre se ha manifestado sobre temas da actualidade. Lo comprovamos no sólo al leer sus ficciones sino también al examinar sus numerosos escritos y las entrevistas que brinda em forma permanente (CASTAÑEDA, 2004, p. 60).

Nessa direção, as leituras dessa mesma obra elaboradas por D’Angelo (2011) e Brandão (2006) parecem confirmar tal constatação, ao passo em que ambas mostram a presença de um profundo questionamento do lugar ocupado pelo homem na sociedade contemporânea encontrado no romance. No caso do primeiro estudo, a trama de *A Caverna* é entendida como um manifesto contra a indústria cultural e a fragmentação e redução do sujeito contemporâneo, fator este que reforça o posicionamento politicamente engajado do escritor português. Para tal, e isso nos lembra Brandão na segunda análise mencionada, a literatura é usada ali como um lugar de reflexão frente ao mundo dos objetos, imagens e simulações que cada vez ganham mais importância em relação à humanidade.

Há de se levar em conta, entretanto, que tal problemática vista nesses três estudos aqui mencionados – provavelmente encontrada também na absoluta maioria de outras análises sobre esse romance – não se caracterizam como elementos vindos à tona de forma instantânea nas últimas décadas. São, ao invés disso, fatores que foram gestados gradualmente ao longo das várias mudanças ocorridas durante todo um trajeto de alterações em nossas paisagens social, filosófica e, principalmente, econômica. É justamente a construção alegórica observada em *A Caverna*, reveladora dos antagonismos anteriormente mostrados, que nos possibilita a fazer uma espécie de desvio e perseguir, ao longo do texto de Saramago, a

construção de uma reflexão de questões inerentes não somente ao nosso presente, como a defendida pelos autores aqui lembrados, mas também determinantes da formulação de nosso passado.

Contudo, para tornar possível uma elucidação dessa ocorrência, é imprescindível lançarmos um olhar mais detido acerca da maneira pela qual se estrutura a composição discursiva nessa obra, isto é, como a articulação da escrita aqui vista aponta para o caráter polissêmico próprio da forma alegórica. Para tal, retomar o posicionamento de Kátia Muricy a respeito do conceito benjaminiano de “alegoria enquanto escrita por imagens”, mais especificamente o ponto no qual a autora lembra que é a imagem o “ponto fixo” originário da autonomia expressiva da alegoria, se mostra como marco importante tanto para a busca da compreensão das ideias de Benjamin como para se lançar mão da interpretação de *A Caverna*.

Pela visão de Muricy, a leitura das imagens do barroco empreendida por Benjamin fez mais do que apenas “desvendar” elementos sensoriais na medida em que, de fato, os “desnudou”. Por isso, ao invés de se “vestir” a essência de uma imagem “trata-se, ao contrário, de fazê-la comparecer como imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, legenda que nos livros com propósitos emblemáticos é parte da imagem representada”.

Não por acaso, as descrições feitas com riquezas de detalhes encontradas no texto de Saramago podem efetivamente servir como pequenos retalhos que, ao se juntarem, formam claras visualizações do cenário retratado. E são nessas construções que deparamo-nos com as imagens denotativas das condições materiais as quais os personagens encontram-se submetidos, e onde se percebe de maneira mais latente o retrato de sofrimento e destruição operados pelo progresso motivado, sobretudo, por questões de ordem econômica.

É pelo olhar do narrador ao relatar o percurso de Cipriano Algor nas diversas vezes em que este percorre as zonas que separam seu lar do Centro, que deparamo-nos com as descrições nítidas desses “lugares de fora”. A Cintura Agrícola, o primeiro deles se seguirmos a mesma trajetória feita pelo oleiro, é assim apresentada:

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, rectangulares, feitas de

plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo(2000, p.12).

Essa visualização espacial é completada mais adiante, no romance, quando o mesmo narrador nos revela como é de fato o local de trabalho encontrado na Cintura Verde. Assim: “Lá dentro não há frio, pelo contrário, os homens que ali habitam asfixiam-se no calor, cozem-se no seu próprio suor, desfalecem, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas” (2000,p.89).

A considerar o próprio juízo de valor emitido pela voz do narrador, cuja visão não resiste a uma segunda olhada para o cenário de sujeira e falta de cores vivas, observamos que não é sem certa dubiedade de sentidos que tal região é denominada de cintura verde. Isso fica claro pela total falta de presença dessa cor, que seguramente caracterizaria a presença de vida em um local no qual realmente encontraríamos algum tipo de produção agrícola. Vemos por meio dessa imagem, entretanto, apenas a opacidade de uma paisagem reduzida ao cinza e a tons pardos, que constroem uma significação imagética bem diversa daquela esperada em uma plantação.

Essa sensação de se estar em um ambiente inóspito é novamente transmitida pelo olhar do narrador do romance na medida em que acompanhamos Cipriano Algor avançar a uma região mais aproximada do Centro. Trata-se agora da descrição feita da Cintura Industrial, também tecida textualmente, na qual a presença da poluição e de tonalidades escuras só aumenta, se comparada à zona anterior:

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada agora, mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, atividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações elétricas, redes de canalização, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos outros pretos, chaminés lançando para atmosfera rolos de fumos tóxicos, guias de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando, uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali (2000, p.13).

O recurso à descrição como forma de construção de imagem, nesse trecho, não se limita apenas à enumeração de objetos que compõem a materialidade da cena, ali feita de maneira exaustiva. O narrador vai além disso ao recorrer à citação de elementos que remetem a outros sentidos de nossa percepção, como por exemplo a menção da presença de ruídos estridentes e a de cheiros fétidos. Essa

recorrência atua como ferramenta intensificadora da aproximação entre a recepção do texto e o objeto nele retratado, fazendo com que o leitor seja praticamente jogado dentro da narrativa no momento em que chega perto de compartilhar as mesmas sensações experimentadas pelos personagens.

Nessa mesma direção, a primeira vez na qual é percebida a chegada de Cipriano Algor aos arredores da região urbana, onde se localiza o Centro, também simula essa aproximação de experiência leitor-personagem. A exemplo do oleiro e seu genro que o acompanha, somos postos frente a um verdadeiro labirinto que impossibilita uma clara localização dentro do espaço retratado, operando assim uma vertiginosa visualização da cidade:

Marçal Guacho olhou outra vez o relógio e respirou. Chegaria a tempo. Já estavam na periferia da cidade, haveria ainda que percorrer umas quantas ruas de traçado confuso, virar à esquerda, virar à direita, outra vez à esquerda, outra vez à direita, agora à direita, à direita, esquerda, esquerda, direita, em frente, desembocariam em uma praça na qual acabariam as dificuldades, uma avenida em linha recta levava-os aos seus destinos, ali onde era esperado o guarda interno Marçal Guacho (2000, p.17).

A considerar a relação que pode ser formulada entre as três imagens aqui destacadas – Cintura verde, industrial e dos arredores da região urbana – a lembrança que surge, inicialmente, é a do modelo de “cidade-fábrica” encontrado no já citado estudo de Eric Hobsbawm. Baseado na análise de uma figura talvez não muito conhecida no campo da pesquisa histórica, o professor alemão Ferdinand Toennies, o historiador inglês constrói sua diferenciação entre as sociedades tradicionais e modernas não pela comparação entre as localidades urbana e camponesa, mas sim pela contrastante relação percebida entre a cidade antiquada e a cidade capitalista. Esta, por sua vez, apresenta-se como essencialmente comercial e, na medida em que essa atividade domina o trabalho produtivo, logo se transforma em “cidade-fábrica”. Dessa forma, como nos diz Hobsbawm “ a cidade era sem dúvida o mais impressionante símbolo exterior do mundo industrial”(HOBBSAWM, 2012, p. 319).

Mesmo que o posicionamento do autor citado em *A Era do Capital* origine-se da análise das últimas décadas do século XIX, mais especificamente 1887, salvo alguns desdobramentos, este se mostra como uma formulação conceitual extremamente válida ao enfrentamento do texto de Saramago. Isso prova também que as imagens apresentadas no romance, e isso já citamos anteriormente,

assumem a capacidade de serem entendidas como as “legendas explicativas” das consequências operadas pela ação progressiva da marcha moderna e sua “destruição criativa”¹⁶. Nesse ponto, as relações antitéticas que elucidam a preponderância do novo em relação ao velho e do artificial em substituição ao natural, expressões captadas em um outro nível significativo que não o literal no âmbito desses quadros imagéticos, nos mostram como essa escrita por imagens pode compreender a representação de extensos períodos de nossa história. Nesse sentido, retornar à leitura de Hobsbawm no ponto em que esta se distancia daquilo representado em *A Caverna* ao invés de enfraquecer nosso argumento, o fortalece.

Ainda no que tange a conceptualização da paisagem submetida ao impulso industrial do capitalismo moderno em fins do século XIX, o principal choque identificado pelo Historiador britânico se refere ao grande contraste existente entre as “habitações escuras e repletas de gente” vistas nos arredores das regiões urbanas e o “verde” das fazendas que as rodeavam. Essa proximidade geográfica, acrescenta o autor, permitia que grandes camadas de trabalhadores que viviam em áreas em processo de industrialização pudessem – em tempos de crise, greve ou até mesmo durante períodos de férias - voltar às suas antigas atividades nesses locais ainda não engolidos pelo espaço da fábrica. Mesmo que a grande maioria desses trabalhadores estivesse envolvida com atividades ligadas à agricultura, os assim chamados “meio-operários”, também retomavam em tais momentos pequenos trabalhos relacionados à tecelagem e artesanato.

Essa, entretanto, não é a época de Cipriano Algor. A realidade por ele experimentada não apresenta mais as alternativas encontradas no mundo do capitalismo industrializado em sua fase embrionária. Isto entendido pelo fato de que até mesmo os pequenos comerciantes vizinhos do local de trabalho do oleiro, situado em uma dessas que poderíamos chamar de área verde externa à região industrial, encontram-se em situações adversas. Nesse ponto, a visão de Marta, filha do protagonista, bem exemplifica o estado de declínio visto nessa parte dos lugares de fora, mais especificamente quando esta diz ao pai que “Sabe melhor do que eu que os comerciantes da cidade lutam com grande dificuldade para manter a cabeça

¹⁶ Esse termo foi popularizado pelo economista austríaco Joseph Schumpeter em seu livro *Capitalismo, Socialismo e Democracia* para definir o caráter de rompimento com velhas formas econômicas introduzido pelo capitalismo. Em *Condição Pós-Moderna* David Harvey (1993) utiliza esse conceito como peça chave para a compreensão da modernidade. Essa perspectiva será aqui analisada mais detidamente no próximo capítulo.

fora de água, toda a gente vai comprar no Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro”(2000, p.34).

Essa fala é proferida no momento no qual as primeiras angústias em relação ao futuro começam a se fazer presente no pensamento do oleiro, que se depara com a eminente suspensão do fornecimento de suas mercadorias ao Centro. Paralelamente, o personagem descobre a falta de alternativas para manter sua atividade, passada de pai para filho, e torna-se ciente de que o destino dos outros moradores que abandonaram a localidade onde também viviam possivelmente será por ele partilhado. Esse êxodo, de certa forma, já é percebido por Marta quando esta nos revela o também eminente declínio do comércio da região, reflexo do abandono sem volta que sua família passa a testemunhar. Tal abandono, entretanto, deixa para trás alguns vestígios que ajudam a compreender a mudança nos tempos, servindo assim de verdadeiras ruínas do passado.

2.2.1 Os Lugares de Fora como Ruínas

Pode-se observar que o recurso à descrição de cenários componentes do espaço percorrido pelos personagens ocupa um espaço importante na composição de *A Caverna*. Por meio dessas visualizações podemos compreender como a paisagem representada mantém, em primeiro plano, traços da configuração socioeconômica que a determina, e como as relações de oposição que guiam parte das ações da trama marcam sua presença em um segundo plano de significações. Algo parecido ocorre no momento em que pela primeira vez temos acesso, novamente junto com o protagonista da narrativa, ao local que circunda seu lar e local de trabalho:

Depois da Cintura Verde o oleiro tomou por uma estreada secundária, havia uns restos esqueléticos de bosque, uns campos mal amanhados, uma ribeira de águas escuras e fétidas, depois apareceram numa curva as ruínas de três casas já sem janelas nem portas, com os telhados meio caídos e os espaços interiores quase devorados pela vegetação que sempre irrompe dos escombros [...]. A povoação começava a uns cem metros além, era pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado com sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois plátanos(2000,p.28).

No plano exclusivamente textual, a descrição do cenário nos apresenta uma povoação que sente de maneira direta as consequências do crescimento, tanto

econômico quanto geográfico, da zona urbana. Nesse caso, os traços do abandono vistos na situação das moradias, o mau estado dos campos e bosques, bem como a condição suja e fétida da água se apresentam literalmente como ruínas desse espaço em avançado estado de declínio. Em outro sentido, tais indícios podem ser lidos como aquilo que Walter Benjamin definiu como o traço de representação do outro oprimido pelo progresso, nesse caso os trabalhadores de regiões afastadas do grande centro econômico e os antigos habitantes desses lugares periféricos, representados através da figura do oleiro. Esse conjunto de seres e objetos caracteriza, portanto, não apenas a ruína material, mas também a ruína da história na concepção benjaminiana.

Essa forma de representação da realidade se aproxima ainda a mais um ponto que nos remete à análise histórica percebida em Benjamin, o de representá-la como uma narrativa feita sob o ponto de vista do sofrimento e declínio humano. A respeito desse ponto de convergência, mesmo as descrições dos lugares “favorecidos” pelo progresso podem ilustrar exemplos marcantes dessa lógica, a visualização do opressor e inóspito ambiente das Cinturas Agrícola e Industrial, por exemplo, servem muito bem para que não nos esqueçamos disto.

Ainda sob o aspecto da estrutura textual, podemos identificar também a recorrência a outro recurso narrativo utilizado por Saramago, estratégia que por sua vez também pode nos fornecer, no mínimo, dois níveis de interpretação. Trata-se da sobreposição de planos narrativos, manifestada na intercalação entre a descrição das ações e lugares e as próprias divagações e exposição dos pensamentos do narrador. A reflexão a respeito da relação mãos/ mente, mostrada no momento em que Cipriano começa a produção de bonecos de barro, a última tentativa de manter viva sua atividade de oleiro, nos mostra como se articula esse princípio narrativo:

Na verdade, são poucos 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 outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais, difusas e sobretudo pouco variadas acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer [...] 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 seus pequenos cérebros que lho ensinaram (2000, p.82).

Chama a atenção o fato de que é nessa parte da narrativa que o oleiro se vê obrigado a mudar o tipo de produto por ele fabricado para tentar, dessa forma,

superar o definitivo cancelamento da compra de suas louças por parte do Centro, cujos moradores e clientes agora preferem aquelas produzidas com o plástico originado das fábricas da Cintura Industrial. Ocorre ainda nessa passagem uma clara valorização do trabalho manual, que contrasta com a produção massificada das grandes indústrias e é tido como algo até mesmo mais elevado do que a capacidade de produção de conhecimento por parte da mente.

Coincidentemente, os momentos do processo de criação dos bonecos de barro são relatados pela ótica do narrador quase como boa parte da tradição religiosa concebe a criação humana. Cipriano Algor, nesse sentido, pode ser visto como a entidade demiúrgica que, com o uso das mãos, dá forma à vida e às coisas materiais a partir do barro. O momento da criação do primeiro boneco por ele fabricado bem alude a tal condição: "Então, como se estivesse a ajudar a um nascimento, segurou entre o polegar e os dedos indicador e médio a cabeça ainda oculta de um boneco e a puxou para cima" (2000, p.202).

Em outro plano interpretativo, isso se considerarmos o encadeamento alegórico aqui encontrado, a capacidade criativa do oleiro atua como polo oposto aos objetos oriundos da fabricação em série da grande fábrica. As dificuldades por ele encontradas durante todo o caminho de produção de seus novos produtos, e mesmo as imperfeições vistas nos bonecos, conferem a estes uma peculiaridade reveladora da natureza do trabalho realizado pela mão humana, que diferente das máquinas, encontra-se sujeito a uma série de limitações. Ao afirmar isso, conseqüentemente somos mais uma vez levados a lembrar da vitória do novo/artificial, marcada na narrativa pela presença do ambiente opressivo das "Cinturas" e o contínuo processo de destruição criativa visto nos arredores da região urbana, bem como a aniquilação quase total do ato de criação por parte das mãos humanas que representam o polo opositivo velho/natural. Assim, podemos colocar aquela forma de produção, o trabalho manual, na mesma "montanha de ruínas" vista pelo anjo da história imaginado por Benjamin, juntamente com boa parte dos objetos encontrados nas visualizações construídas por Saramago.

Tal condição, ou mais especificamente as conseqüências desta, operam na vida dos sujeitos a ela expostos profundas mudanças. A julgar pela família Algor, o declínio de sua atividade de trabalho faz com que estes, sem outra opção, partam para a vida cerceada pelas paredes envidraçadas e artificialmente climatizadas do Centro, isso graças à promoção de Maçal Guacho à guarda residente daquele local.

Além disso, essa marcha migratória remete também a outra significativa questão, central à compreensão evolutiva da ordem econômica posta.

Zygmunt Bauman, seguramente um dos mais debatidos críticos da atual fase do mundo moderno, ao analisar o declínio das antigas organizações comunitárias pré-capitalismo industrial retoma um célebre argumento de Max Weber para nos dizer que: “o ato constitutivo do capitalismo moderno foi a separação entre os negócios e o lar – o que significou ao mesmo tempo a separação entre produtores e as fontes de sobrevivência”(BAUMAN, 2003, p. 32). Tal movimento resultou no aparecimento da necessidade de uma reinserção desses sujeitos desenraizados em um outro local de vida e trabalho, no caso, o ambiente “frio” e “impessoal”¹⁷ da fábrica. Mas isso só se tornou possível, completa Bauman, graças ao “despimento” da antiga roupagem que caracterizava os antigos hábitos desses sujeitos, agora transformados em uma massa de trabalho quase homogênea.

Em termos daquilo representado em *A Caverna*, o posicionamento do sociólogo polonês acima mencionado talvez diga mais respeito à situação de Marçal Guacho do que propriamente a de Cipriano Algor. Ao contrário do genro, o ex-oleiro após viver de forma próxima o declínio da região de sua antiga casa e local de trabalho, não parte para a vida no Centro em busca de novas formas de emprego, mas sim somente para ter um lugar para morar. Isso faz do personagem um tipo de sujeito não reinserido na nova formatação socioeconômica a qual se depara.

Há ainda a presença na narrativa de um diferente grupo de indivíduos, também não reinseridos nessa nova ordem, e é justamente por meio das descrições do narrador que podemos ter uma privilegiada visão da imagem construída em torno destes. A parcela territorial que completa a ambiência dos lugares de fora das bem protegidas entradas do Centro e seus arredores, que abriga esses sujeitos, assim é descrita pelo olhar detalhado do narrador:

Depois da Cintura Industrial principia a cidade, enfim, não a cidade propriamente dita, esta avista-se lá adiante, tocada como uma carícia pela primeira e rosada luz do sol, o que aqui se vê são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus mal abrigados moradores. É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador. De tempos a tempos, por estas paragens, e em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um camião carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a conta-lo (2000, p. 14).

¹⁷ Reproduz-se aqui a mesma adjetivação dada pelo autor.

A identificação da precariedade das habitações e sua desordenada organização, que se somam ao ambiente de violência caracterizado pelos assaltos frequentes aos caminhões que cruzam a região, nos fazem entender porque os habitantes da cidade qualificam a “Região das Barracas” como um lugar assustador. É surpreendente ainda o fato de que a questão da concentração desses grupos de indivíduos em verdadeiros cinturões de miséria não é algo relativamente novo.

Retomando a análise de Eric Hobsbawm acerca da fase capitalista-industrial em fins do século XIX, mais especificamente quando é por ele debatida a importância do espaço urbano em tal momento, podemos reconhecer que naquela época a questão de como lidar com as camadas populacionais à margem dos benefícios gerados pelo desenvolvimento já se mostrava problemática. Dessa forma, reconhece o historiador inglês:

Para os planejadores de cidades, os pobres eram uma ameaça pública, suas concentrações potencialmente capazes de se desenvolver em distúrbios deveriam ser cortadas por avenidas e bulevares, que levariam os pobres dos bairros populosos a procurar habitações em lugares não especificados, mas presumidamente mais sanitizados e certamente menos perigosos (HOBSBAWM, 2012, p. 322).

Mesmo guardando a semelhança de ser “atravessada” por uma imensa via, muitas vezes transitada pelos membros da família Algor, parece que a solução pensada ainda no século XIX para “dispersar” os pobres aparentemente não teve sucesso se pensarmos na região das barracas. Também não há nesse espaço nem vestígio daquilo que seria o tipo de habitação criada para receber aqueles que eram dispersos dos antigos bairros pobres. Esses locais “sanitarizados” e “menos perigosos” ao qual Hobsbawm se refere, eram conhecidos na época, principalmente na Alemanha e Inglaterra, como “barracões de aluguel”. Esses tipos de moradias eram construídas em determinadas regiões por grandes construtores e especuladores imobiliários para, assim, explorar o máximo possível essa parcela da sociedade.

Sendo assim, a presença da região das barracas pode ser entendida em uma relação de correspondência ao bairro dos pobres do século XIX, com a grande ressalva de que os pobres retratados na narrativa de Saramago, impossibilitados de habitar os agora não mais existentes “barracões de aluguel”, deixam de ser um “mal

necessário”¹⁸. Tal afirmação também contribui para reforçar outro ponto da análise de Zygmunt Bauman, mais especificamente quando este, ao reconhecer que gradativamente o sistema capitalista passou da “exploração” para a “exclusão”, identifica aquilo que podemos definir como a conseqüente transformação do antigo bairro dos pobres, desdobramento por ele chamado de guetificação:

Numa palavra, a guetificação é parte orgânica do mecanismo de disposição do lixo ativado à medida que os pobres não são mais úteis como exército de reserva da produção e se tornam consumidores incapazes, e portanto inúteis. O gueto não serve como reservatório de trabalho industrial disponível, mas como um mero depósito daqueles para os quais a sociedade circundante não faz uso econômico ou político (BAUMAN,2003,p.108).

Bauman utiliza-se aqui da metáfora do lixo para descrever a situação daqueles que, como os moradores da região das barracas vistos em *A Caverna*, não mais se mostram úteis à estrutura social posta, esta influenciada pela constante mudança nos meios de produção e geração de capital.

Este mesmo grupo de indivíduos, por sua vez, vem a se juntar à destruição do trabalho manual realizado em ambientes localizados fora do ambiente das grandes fábricas, representado na narrativa por meio do drama vivido por Cipriano Algor. Esses dois artefatos, somados à destruição e artificialização do espaço natural, que embora sendo frutos de um aparente avanço material se apresentam mais fortemente como imagens de sofrimento e declínio, seguramente representam outros dos escombros empilhados na montanha de ruínas do progresso visualizada pelo anjo da história de Benjamin /Klee .

A construção imagética posta na trama de Saramago nos permite atribuir essa interpretação dos lugares de fora enquanto ruínas de um cenário marcadamente moderno, ao passo em que também abre a possibilidade de relacionarmos a formação destes com fenômenos historicamente localizados. A contribuição da leitura de Hobsbawm e Bauman, por exemplo, bem esclarecem esse posicionamento. Ainda em relação a essa recorrência a uma escrita por imagens, que em alguns momentos se intercala com a apresentação do pensamento do narrador do romance, podemos observar que ambas as formas podem funcionar como estratégias discursivas que aproximam a experiência vivida pelos

¹⁸ A ideia de que os pobres residentes nos barracões de aluguel eram vistos como um “mal necessário”, pois mesmo vivendo em condições precárias de vida e ameaçando a “paz” nas cidades, ainda eram capazes de gerar algum lucro a quem explorava a atividade imobiliária, é também discutida por Hobsbawm em *A Era do Capital*.

personagens àquilo sentido pelo receptor do texto. Nesse sentido, a exposição dos cheiros e ruídos da Cintura Industrial e da forma labiríntica dos arredores da cidade talvez sejam os exemplos mais claros de tal relação.

Nessa experiência partilhada, surge como outro ponto comum o choque operado pela visualização desses lugares, de certa forma também sentido pelo narrador e parte dos sujeitos que povoam a narrativa. Dentre eles, provavelmente Cipriano Algor é quem mais sofre com o cenário de declínio exposto, sentimento este que se fortalece na medida em que, juntamente com o protagonista, penetramos no interior do Centro.

2.3 A VIDA LIMITADA AOS LUGARES DE DENTRO

A alegação de que o nome Algor significa o prenúncio de alguma coisa prestes a acontecer é reforçada no momento quando o oleiro sonha com um curioso acontecimento. “Não vale a pena acenderes o fogo”, diz Marçal Guacho ao sogro logo ao saber do anúncio de sua promoção à guarda residente do Centro, fato que selaria o destino da família rumo à vida dentro dos limites do imenso condomínio, deixando para trás a casa e a olaria agora desativada. O grande problema dessa visão atingida em sonho é ela em seguida tornar-se realidade.

Por mais que as descrições dos lugares de fora nos causem certa dose de espanto, curiosamente é o espaço interno do Centro que talvez suscite uma maior sensação de desconforto. A julgar pelo olhar de Cipriano Algor, ainda em relação à parte externa do imenso shopping-condomínio, ao se enxergar de fora é nítida a impressão de que o prédio a cada dia que passa aumenta de tamanho chegando ao ponto de praticamente ser “maior do que a própria cidade” (2000, p.259). A inquietação de Cipriano, e consequentemente a do leitor, aumenta exponencialmente quando fica sabendo serem apenas duas, das inúmeras janelas sempre fechadas dos mais de 48 andares da construção, a ponte de ligação da família com o mundo exterior.

Frente a essa questão, a fala do protagonista ao descobrir a localização de sua nova casa, um pequeno apartamento no trigésimo quarto andar, mais especificamente quando este nos diz “Um pássaro numa gaiola pendurada à janela poderá imaginar que está em liberdade” (2000, p.276) se reveste de um significado

bem mais profundo do que apenas indicar a elevada altura do prédio. Nesse caso, é o próprio personagem que está prestes a viver em um local no qual uma aparente sensação de segurança é conseguida ao preço do encurtamento da liberdade, expressa na narrativa não somente pela formatação física do espaço, mas também pela vigilância e controle constante dos mecanismos de segurança do Centro em relação aos habitantes do local.

Não por acaso, a existência das inúmeras câmeras de segurança são seguidamente mencionadas ao longo da narrativa, presença que somada ao rígido ordenamento da numeração e disposição das moradias bem representa o fator de constante vigilância imposto aos sujeitos que lá transitam ou residem. A passagem na qual um dos mais novos moradores do Centro, no caso o agora ex-oleiro, apenas por mera curiosidade resolve se aproximar a uma simples porta fechada pode nos indicar a maneira pela qual se dá tal ação:

O guarda pediu-lhe o cartão oficial de identidade, o cartão que o acreditava como residente, comparou a cara ao retrato incorporado em cada um, examinou à lupa as impressões digitais apostas nos documentos, e, para terminar, recolheu uma impressão do mesmo dedo, que Cipriano Algor, após ter sido devidamente industriado, premiu contra o que seria um leitor do computador portátil que o extraía de uma bolsa que levava a tiracolo ao mesmo tempo que ia dizendo. Não se preocupe, são formalidades, em todo caso, aceite-me um conselho, não torne a aparecer por aqui, poderia arranjar complicações para a sua vida (2000, p.310).

Essa cena, embora curta, é capaz de mostrar como se estrutura a vigilância exercida de maneira próxima aos habitantes do Centro, que sempre devem andar com seus cartões de identificação em mãos para ser apresentado, quando necessário, ao aparato tecnológico usado para tal fim. Outros aparelhos, como as já mencionadas câmeras de vídeo, funcionam em prol da manutenção desse “sentir-se vigiado” mesmo quando não se observa a presença física dos homens fardados que mantêm a ordem, fator que transmite aos personagens uma sensação de sempre se estar sendo observado pela olhar atento do Centro. O medo de Marçal Guacho, por exemplo, que logo após sua promoção teme voltar à antiga casa em seu dia de folga por receio que isso possa gerar complicações em seu trabalho, bem como sua preocupação com o comportamento e as frequentes caminhadas do sogro dentro do condomínio, em parte refletem tal sentimento, que perpassa os locais públicos e atinge até mesmo o âmbito privado.

Tanto de modo visível como inverificável, a indução desse estado de consciente e permanente visibilidade ao qual os personagens se deparam, fator que

assegura o funcionamento de uma determinada estrutura de poder por meio de sua natureza coercitiva, mantém uma relação de semelhança muito próxima aos meios de vigilância e controle empregados por diferentes sociedades ao longo da história. É em Michel Foucault, mais especificamente em sua releitura do Panóptico de Jeremy Bentham, que podemos identificar essa evidência e aprofundar essa aproximação.

Foucault, ao retomar o ponto que talvez ocupe a maior parte dos estudos do filósofo inglês, parte inicialmente da recorrência ao conjunto das medidas que se faziam necessárias em cidades assoladas por pestes durante o século XVII. De acordo com os documentos históricos analisados pelo autor, esses lugares eram submetidos primeiramente a um policiamento espacial altamente restrito, onde eram feitas bem delimitadas divisões das cidades em quarteirões e estabelecida a pena de morte para quem ousasse sair desses limites:

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde o poder é exercido sem divisão segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (FOUCAULT, 2012, p.187).

O esquema disciplinar da cidade submetida à peste é contraposto por Foucault a outro modelo também baseado em uma patologia humana, o da cidade leprosa. Esta difere daquela principalmente por conter no cerne de seu princípio de ação o impulso da separação, ou seja, manter o portador de tal doença exilado do convívio das pessoas saudáveis¹⁹. Diferente é a cidade pestilenta, que visa, sobretudo controlar as ações dos homens, submetendo-os a um controle profundo de suas relações. Na medida em que essas ações se materializam, completa o teórico francês, forma-se aquilo que ele define como sendo a “utopia da cidade perfeitamente governada”, atravessada pela hierarquia, documentação e vigilância que agem de maneira diversa sobre todos os corpos individuais.

O estágio posterior da forma coercitiva da cidade pestilenta encontra sua representação na arquitetura panoptílica, cujo dispositivo organizado em unidades espaciais permite aos vigilantes verem sem serem vistos, logo, aquilo que realmente importa nessa modalidade é que os sujeitos a ela submetidos sintam-se vigiados.

¹⁹ Essa afirmação seguramente pode fornecer uma analogia aos moradores da região das barracas representados em *A Caverna*.

Nesse sentido, Foucault retoma os dois princípios de poder elaborados por Bentham ao analisar as prisões do século XIX: o do visível e do inverificável: “Visível: sem cessar, o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se está sendo observado, mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo” (FOUCAULT, 2012, p.191). Sendo assim, diferentemente do programa disciplinar operado pelo modelo da cidade pestilenta, que se aplica a uma situação de exceção para combater uma espécie de mal “extraordinário”, o Panóptico visa à inserção na convivência cotidiana dos homens. A generalidade de suas aplicações indicadas por Foucault bem esclarece essa compreensão: “serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários e fazer trabalhar os mendigos e ociosos” (FOUCAULT, 2012, p. 195).

É notório que nenhum dos modelos, tanto de Foucault como de Bentham, atingem a magnitude de uma estrutura que serve de *shopping center* ou condomínio, como a do Centro. Mesmo assim, a julgar primeiramente pela presença de indícios que lembram tanto o modo de vigilância da cidade pestilenta (documentação, divisão rígida dos locais de moradia e a própria presença dos guardas), quanto o do Panóptico (sensação constante de “estar sendo visto”) a possibilidade dessa aproximação se torna visível. Isso se reforça quando percebemos na ambiência do interior daquele espaço, mais especificamente naquilo que tange a relação entre os indivíduos que o ocupam, a principal resultante da aplicação dos dois métodos de vigilância vistos na leitura de Foucault: o isolamento individual de cada sujeito.

Paradoxalmente, a maior parte dos locais vistos dentro do espaço interno do Centro, destinados à convivência comum, contribuem para que essa lógica se fortaleça. Nenhuma outra visão desses lugares é mais privilegiada do que a de Cipriano Algor em sua primeira “viagem” de elevador ao longo dos mais de quarenta andares do prédio:

O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrado sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos electrónicos, os balões os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas [...] , a entrada para a praia, um bingo, um casino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis, eléctricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente

ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso (2000, p. 277).

A descrição, um tanto exaustiva, do cenário predominante do espaço interno do Centro, nos apresenta a marcada presença de lugares de rápida ou apenas provisória circulação, cuja principal experiência de convívio propiciada é o encontro de indivíduos submetidos a uma espécie de movimento contínuo, intercalado apenas por rápidas paradas. Entendendo que esses sujeitos podem, por tal motivo, serem equiparados à figura de um típico viajante, os lugares por eles percorridos de certa forma equiparam-se àquilo definido por Marc Augé como o “não-lugar”. Não por coincidência, Augé se utiliza do espaço experimentado pelo viajante como a definição arquetípica do “não-lugar”, apresentado como o outro do “lugar”. Assim: “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2005, p.73). Tal diferenciação parece altamente pertinente para entender-se o distanciamento, não só geográfico, existente entre o novo e o antigo lar de Cipriano Algor.

Seguindo a proposição de Augé, a olaria muito bem pode representar o “lugar” antropologicamente dotado de sentido no qual sua própria história é entrelaçada à identidade daqueles que o habitavam. Diferentes são os “espaço-lazeres” ou “espaço-jogos” (para repetir as palavras do antropólogo francês) que se fazem presente na narrativa por meio do olhar do protagonista, que no percurso diário dentro de seu novo habitat visualiza principalmente imagens de lugares esvaziados de memória. Essa percepção do personagem é ainda reforçada pela presença dos sinais operantes da vinculação entre os sujeitos e esses não-lugares, que de acordo com Augé é estabelecida principalmente por palavras, imagens e textos. Frases como “Experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à descrição”, “Traga seus amigos, desde que comprem” ou “Você é nosso melhor cliente, mas não diga a seu vizinho”, embora não encontradas no estudo de Augé, demarcam uma forte presença no cotidiano dos moradores do Centro e seguramente poderiam ilustrar de maneira concreta como se forma essa relação.

O usuário do não-lugar, completa Augé, está quase sempre sozinho, embora compartilhando o mesmo espaço com outros em igual situação mediados entre si por aquilo que o autor chama de relação contratual. Objetos como passagens, cartões de pedágio e mesmo carrinhos de compra empurrados no interior de

supermercados se apresentam como a porta de entrada a tais espaços, isso pelo fato de trazerem consigo algum vestígio da identidade de seu portador, assegurando a este o direito ao ingresso nessas zonas públicas, porém não compartilhadas.

Mesmo com a ressalva de que Augé situe sua obra em um tempo por ele denominado como “supermodernidade”, é conveniente a lembrança de que o autor credita aos assim chamados “representantes mais reconhecidos da modernidade de ontem” o esclarecimento de algumas questões relacionadas às noções de lugar e espaço diretamente relacionadas à modernidade de hoje. Nesse horizonte perspectivo, surge a figura de Walter Benjamin, cujo “interesse pelas ‘passagens’ parisienses e, de modo geral pela arquitetura em ferro e vidro diz respeito de que ele pode aí prefigurar o que será a arquitetura do século seguinte” (AUGÉ, 2005, p.87).

O escrito lembrado por Augé, elaborado por volta de maio de 1935 e pensado primeiramente para abrir o trabalho sobre as passagens, *Paris, Capital do século XIX*, é um dos primeiros trabalhos benjaminianos no qual podemos observar o lugar ocupado pela figura de Baudelaire na análise da modernidade feita pelo filósofo alemão. Nesse ensaio, Benjamin vê no poeta o primeiro tratamento lírico da cidade grande, no caso a Paris do século XIX. A natureza alegórica baudelairiana, identificada pelo autor, nutre-se de um sentimento de melancolia e por isso “Essa poesia não é nenhuma arte nacional e familiar; pelo contrário, o olhar do alegórico a perpassar a cidade é o olhar do estranhamento” (BENJAMIN, 1991, p.39).

Algo parecido é visto na postura de Cipriano Algor, cujo estranhamento frente ao superpovoado Centro opera-se principalmente através de seu contato com as formas de cerceamento da conduta dos moradores do local, mantidos pelos atentos mecanismos de vigilância, e sua vivência daquilo que seria a “condição de solidão” do não-lugar. Vistos dessa forma, esses dois dispositivos apontam para o fortalecimento de um determinado tipo de atomização dos sujeitos, que lhes rouba a possibilidade de um convívio partilhado. Esse mesmo problema, embora com um fator causal diverso, é também visto na geração “muda de espanto” de Benjamin, ocupante de uma época na qual o próprio filósofo considera como aquela em que assistimos um acentuado declínio da “experiência”.

2.3.1 Choque e Declínio da Experiência no Centro

O par conceitual experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*) se mostra como um tema recorrente na análise da modernidade encontrada em boa parte dos escritos benjaminianos. Na medida em que o primeiro conceito se relaciona à questão da memória individual, coletiva, ao inconsciente e à tradição, o segundo é definido por Benjamin como diretamente ligado à existência privada e à solidão. Partindo do cenário de guerra da Europa nas primeiras décadas do século XX, entendido pelo autor como exemplo extremo da ruptura moderna com a transmissão da tradição, é por meio da figura do narrador silenciado pela técnica que o autor nos chama a atenção para o fato de sermos, nesse momento, subtraídos da até então inalienável “faculdade de intercambiar experiências²⁰”.

Esse efeito de perda dessas experiências comunicáveis, de acordo com outra bem formulada hipótese de Kátia Muricy, tem como resultante o eminente “divórcio entre os interesses do homem e os de sua vida coletiva (1999, p.188). Frente a tal condição, o mundo da experiência em declínio é, ao mesmo tempo, o da intensificação da vivência, cuja marca capital dos sujeitos que nele vivem é a da perda daquilo que poderíamos chamar de um princípio de comunicabilidade.

O olhar mais detido em relação à descrição da composição espacial do Centro em *A Caverna*, repleto da presença dos não-lugares altamente controlados pelos mecanismos de vigilância, pode fornecer mais exemplos de “imagens-legendas”- como as percebidas nos lugares de fora - indicativas de uma realidade também presa ao declínio de uma experiência coletiva. Em mais uma das frequentes passagens do romance na qual observamos a intrusão da voz do narrador para apresentar o pensamento dos personagens, nos deparamos com a reação de Cipriano Algor e sua filha perante uma das regiões que claramente nos remete a manutenção da sensação de isolamento também por eles experimentada:

Ao contrário do que Marta e o pai teriam esperado encontrar, não havia apenas um corredor a separar os blocos de apartamentos com vista para fora daqueles que tinham vista para dentro. Havia, sim, dois corredores, e, entre eles, um outro bloco de apartamentos, mas este com o dobro da largura dos restantes, o que, trocada a explicação em miúdos, quer dizer que a parte habitada do Centro é constituída por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, disposta como placas de baterias ou colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens (2000, p.278).

²⁰ Ideia apresentada em : BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. **Obras Escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.198.

Após tal visão, é praticamente automático o pensamento de Marta Algor ao concluir que os moradores da galeria interior “não veem a luz do dia quando estão em casa”(2000, p.271). A claridade inerente à luz solar, mais especificamente a supressão desta, pode ser lida aqui não somente em um plano literal, algo que por si só já reforçaria o efeito de isolamento e falta de contato entre as pessoas também gerado pelos vigiados não-lugares, mas também o apagamento da troca de experiências entre esses sujeitos não mais inseridos em uma existência coletiva. A aflição da personagem e seu pai aumentam ainda mais quando esta é informada pelo marido da preferência dos habitantes por essa vida enclausurada, cujo conforto propiciado por aparelhos de “raios ultravioleta” e “regeneradores atmosféricos”, capazes de simular qualquer condição climática, se apresenta como uma das grandes preciosidades de se viver no Centro. Na busca de um entendimento mais profundo desse sentido literal ausente à superfície do narrado em *A Caverna*, torna-se necessário a retomada de outro conceito explorado por Benjamin, ligado ao caráter privado-individual da vivência em sua relação com a percepção da experiência do choque.

Uma das mais importantes constatações benjaminianas acerca do mundo moderno diz respeito ao fato de que essa idade histórica é amplamente demarcada pela onipresença, dentro da vida social, de estímulos das mais variadas naturezas. Nesse sentido, e com base no aporte psicanalítico-freudiano extraído da interpretação que Benjamin faz de *Para Além do Princípio de Prazer*, é possível afirmar que o aparelho psíquico humano serve-se de seus sistemas perceptivos conscientes como uma espécie de proteção, ou mesmo um dispositivo de defesa, frente a tais excitações externas. Logo, os estímulos que conseguem romper essa barreira se transformariam em choques traumáticos. Como nos diz Benjamin:

Quanto maior é a participação do fator de choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência (BENJAMIN, 1989, p. 111).

Na mesma medida em que observamos o aumento de estímulos externos, deparamo-nos também com o gradativo crescimento do estado de alerta da consciência, fator que impõe à mente uma proporcional diminuição no acúmulo dos

traços mnemônicos, essenciais para a construção da experiência. Frente a esse problema, resta aos sujeitos do mundo moderno apenas a captação da vivência.

Se é na vida cotidiana que ocorre o contato com a realidade do choque, percebida no trânsito de pessoas em meio às massas anônimas das grandes cidades – como a Paris de Baudelaire, autor central na elaboração de Benjamin – algo parecido parece ocorrer no Centro. Assim como o *flanêur* que perpassa os lugares da imensa metrópole, o protagonista de *A Caverna* também se encontra exposto à vasta amplitude de elementos que possivelmente poderiam desencadear esse tipo de vivência, como por exemplo:

Um carrossel com cavalos, um carrossel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso [...] uma muralha da China, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de Karnak, um aqueduto de águas livres, um convento de Mafra[...] um himalaia com seu evereste, um rio Amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado (2000, p.308).

Mais do que não-lugares, a presença dessa longa enumeração de locais que tentam atrair quem passa mostra como configuram-se alguns dos elementos operadores de estímulos a serem combatidos pela consciência para não se transformarem em choque. A consequência mais devastadora suscitada da resistência contínua das excitações desse simulacro, ou seja, a não apreensão de elementos mnemônicos, pode ser sentida na relação estabelecida entre alguns dos moradores e Cipriano Algor, em um dos poucos momentos de diálogo do personagem com seus novos vizinhos após visitar uma das imensas câmaras de imitação dos fenômenos naturais, como neve, chuva e vento, disponíveis no Centro.

O ex-oleiro manifesta seu espanto perante a reação de excitação de seus “companheiros” ao dizer a simples frase “Não é nada que não se veja todos os dias lá fora”. Isso basta para gerar o arrependimento do personagem, logo em seguida interpelado por um dos usuários que “olhou para mim com desdém e disse: Tenho pena de si, nunca poderá compreender” (2000, p.314).

A julgar pelo pensamento dessas pessoas, há o indicativo de que suas memórias encontram-se já formatadas de modo a apagar aquilo que seria o conhecimento das sensações próprias do mundo real, sufocadas aqui pela artificialidade da vida limitada apenas às sombras da verdade concreta. Esse fato ilustra exatamente algo contrário ao efeito de atenuação ao choque também

lembrado por Benjamin, cujo sonho e a lembrança representam os principais mecanismos conscientes de proteção contra tal impulso.

A investigação psicanalítica benjaminiana encontrada no texto sobre os temas de Baudelaire nos mostra que a natureza dessa abordagem aponta para o fato de que, ao ocorrer o rompimento da proteção contra o estímulo, tem-se a origem do choque traumático, sendo a “falta de predisposição para a angústia” a principal resultante dessa falha. Se na esmagadora maioria dos moradores e visitantes do Centro a excitação constante operada pelos estímulos da paisagem material os converte em seres pouco atentos em relação à limitação de suas existências, alijadas de “experiência” e determinadas pela “vivência”, o mesmo não é visto em Cipriano Algor. Nele a predisposição para aquele estado de angústia que Benjamin observa em Baudelaire apresenta-se de maneira muito forte, e é esse sentimento o principal operador da decisão tomada pelo protagonista ao final da narrativa, ato que o liberta da vida de sombras não escuras do imenso condomínio.

2.4 DAS RUÍNAS À TEMPESTADE

Ao considerar Cipriano Algor como um sujeito marcadamente perpassado por aquilo que Benjamin, partindo de sua leitura do estudo de Freud define como o estar “predisposto à angústia”, é possível vermos a figura do protagonista como um dos poucos indivíduos habitantes do universo narrativo de *A Caverna* repositário de algo semelhante aquilo entendido, no sentido benjaminiano do termo, como “experiência”. Tal condição poderia ser lida, a exemplo da situação dos lugares de fora, também como marca das consequências impostas por uma série de mudanças, tanto de ordem infra como superestrutural, própria do avanço da marcha do progresso.

O mesmo Benjamin, em sua obra sobre o barroco alemão, mais especificamente quando se detém à análise da importância do papel exercido pelas ruínas na constituição cênica de tais textos, as enquadra como “a última herança de uma antiguidade que, em solo moderno, pode ser vista, como uma pitoresca montanha” (BENJAMIN, 2011, p. 189). Somente com esses indícios de decadência, completa o autor, que o devir histórico contrai-se e entra em cena. Logo, a “fisionomia alegórica” da história no drama barroco só é possível graças a sua forma de ruína.

Essa mesma linha interpretativa pode ser estendida aquilo encontrado na narrativa de Saramago ao entendermos que a descrição do declínio de modos de produção antigos e a destruição do espaço natural, a exemplo do observado nos arredores do antigo lar da família Algor, na região das barracas e na Cintura Verde somam-se ao rígido controle e encurtamento da liberdade vividos no interior do Centro para constituírem-se como elementos indicadores da “via crucis” de um mundo em acentuado declínio. Tal mundo, na presente perspectiva, é lido como consequência de um impulso preponderantemente moderno.

A grande amplitude, em termos dessa relação entre narrativa e um dado referente, é fortalecida ao passo em que lemos os vestígios apresentados por Saramago dentro de uma concepção temporal semelhante àquela em que Benjamin situa a expressão alegórica, correspondente direto das ruínas no plano das ideias. Nesse caminho, a retomada da oposição desta com o símbolo feita pelo filósofo alemão mais uma vez se mostra de vital importância.

Ao considerar que no símbolo um determinado conceito “desce e integra-se ao mundo corpóreo”, observamos aqui uma espécie de totalidade momentânea não encontrada na alegoria. Diferentemente de seu oposto, nesta há a representação dialética de uma ideia ou conceito geral, estruturada em uma sequência de momentos na qual não encontramos a autossuficiência característica do símbolo. Nesse ponto, a referência feita por Benjamin a Friederich Creuzer bem esclarece a perspectiva temporal da alegoria. Logo: “símbolo e alegoria estão um para o outro como o grande, mudo e poderoso mundo natural da montanha e das plantas para a história humana, viva e em contínua progressão” (CREUZER, apud BENJAMIN, 2011, p.176).

Em progressão também encontramos as forças que operam a configuração das condições materiais de vida vistas em *A Caverna*. Além do aparentemente interminável crescimento do Centro, o gradual aumento da região que abriga os excluídos desse novo ordenamento social, percebido por Cipriano Algor que nota “o alinhamento visível dos bairros das barracas que estava agora muito mais perto da estrada” (2000, p.254), podem nos indicar que tais movimentos ainda estão longe de encontrar seus respectivos pontos finais.

Por essa via interpretativa, vemos a perspectiva temporal do romance como instância relacionada a momentos não rigidamente delimitados por determinado período cronológico, mas sim como fenômeno alusivo tanto ao nosso passado como

futuro. Com essa condição, fica estabelecida mais uma aproximação da escrita de Saramago com a concepção alegórica benjaminiana, o que nos permite ler a escrita por imagens empreendida pelo autor português como legenda explicativa de vários dos sentidos da modernidade.

Entretanto, se tais vestígios materiais, e no caso da experiência do protagonista, subjetivo, apresentam-se como fenômenos do mundo moderno, é necessário à busca pela essência que permeia a formulação desses indícios. Ou seja, após localizarmos as ruínas do progresso – e aqui mais uma vez lembramos a imagem do anjo de Paul Klee - faz-se necessária a investigação acerca da tempestade que provoca seu movimento.

CAPÍTULO 3
A AVENTURA DA MODERNIDADE

3.1 A ORDEM COMO TAREFA

“A terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal” (2006, p.17). Tal é a advertência feita por Adorno e Horkheimer já na introdução de *A Dialética do Esclarecimento*. Apesar do tom pessimista de suas análises, o texto dos dois mais debatidos filósofos da escola de Frankfurt apresenta as linhas mestras daquilo que foi o projeto do iluminismo, por eles denominado como “programa do esclarecimento”. Tendo como principal meta a dissolução dos mitos de uma era pré-moderna por meio da substituição da imaginação pelo saber, seu principal objetivo residia na libertação do medo por parte dos homens, que tornar-se-iam os senhores de suas existências.

Antes de chegarmos ao impedimento daquilo que os autores denominaram de “casamento feliz entre o conhecimento humano e a natureza das coisas”, as bases filosóficas de grande parcela do pensamento moderno encontraram na emergência do Estado uma relação de complementariedade, algo que dotou essa aproximação de uma força nunca antes vista em termos da organização social humana. Essa mesma força, mais tarde, veio a gerar a calamidade acima mencionada e, seguramente, possibilitou o acontecimento de eventos que posteriormente viriam a colocar em dúvida a validade de tal projeto²¹.

A união entre filosofia e Estado ocupa lugar central na análise feita por Zygmunt Bauman em seu *Modernidade e Ambivalência*, obra assumidamente escrita sob a influência do estudo dos dois pensadores acima mencionados. As ambições planificadoras dos governantes e filósofos modernos, destaca Bauman, assentaram-se principalmente em projetos do interesse de leis que requeriam apenas o endosso racional, deslegitimando tudo aquilo que se opusesse a tal condição. Por isso “os governantes e filósofos modernos foram primeiro e antes de mais nada legisladores; eles descobriram o caos e se puseram a domá-lo e substituí-lo pela ordem” (BAUMAN, 1999, p.32).

O sociólogo polonês é categórico ao afirmar que, no conjunto nas tarefas impossíveis que a modernidade se propôs a cumprir, a da “ordem como tarefa” seguramente se apresenta como a menos possível das impossíveis ou, se

²¹ Há aqui um, entre vários, ponto em comum entre a análise de Zygmunt Bauman e Adorno e Horkheimer, mais especificamente no apontamento do holocausto como símbolo de uma catástrofe operada sob o signo da racionalidade moderna e sua busca de “pôr ordem nas coisas”.

utilizarmos as palavras do próprio autor “como arquétipo de todas as outras tarefas, uma tarefa que torna todas as demais meras metáforas de si mesmas” (1991, p.12). Partindo dessa consideração, é pertinente o argumento do autor em relação ao modo de pensarmos a época definida por Adorno e Horkheimer como a da busca pelo esclarecimento:

Podemos pensar a modernidade como um tempo em que se *reflete* a ordem – a ordem do mundo, do habitat humano, do eu humano e da conexão entre os três: um objeto de pensamento, de preocupação, de uma prática ciente de si mesma, cônica de ser uma prática consciente e preocupada com o vazio que deixaria se parasse ou meramente relaxasse (BAUMAN, 1999, p. 23).

Hipoteticamente, se o impulso da busca pela ordem fosse interrompido o vazio que tomaria conta da existência das civilizações seria preenchido pelos tropos formadores daquilo que Bauman chama de “outro da ordem”, ou seja, a irracionalidade, ambiguidade, confusão, incapacidade de decidir e toda uma gama de itens relacionados ao conceito de ambivalência. Nesse ponto, tal termo funciona na análise do autor como vocábulo chave para a compreensão de uma lógica, de certa forma paradoxal, alimentada pela ordenação moderna. Mesmo que o caos represente o polo negativo da ordem, ele não deixa de ser um produto ou efeito colateral de seu oposto, exercendo o papel de pressuposto *sine qua non* para a busca por organização. Provavelmente resida nesse fato a maior das ambivalências identificadas pelos críticos da modernidade aqui revisitados.

Essa percepção, entretanto, já podia ser sentida em leituras que antecedem as preocupações desses autores, cujo século XX serve de principal faixa temporal analítica. Marx, falando a respeito do tempo que ele chama de “nosso século XIX”, chama atenção para o caráter contraditório de uma importante questão inserida na base da vida moderna de sua época:

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário. O maquinário, dotado do maravilhoso poder de amenizar e aperfeiçoar o trabalho humano, só faz, como se observa, sacrificá-lo e sobrecarregá-lo. As mais avançadas fontes de saúde, graças a uma misteriosa distorção, tornaram-se fontes de penúria. Na mesma instância em que a humanidade domina a natureza, o homem parece escravizar-se a outros homens ou à sua própria infâmia (MARX apud BERMAN, 1992, p.19).

É muito provável que a causa dos problemas identificados por Marx também seja fruto da busca moderna pela ordem. Basta pensarmos, por exemplo, que o

maquinário introduzido nas novas formas de produção em série do capitalismo industrial representa um tipo de organização diretamente relacionado a essa lógica, assim como o ímpeto humano em busca da dominação da natureza se mostra como claro indicativo da tentativa de se organizar o lugar que habitamos. As ambivalências desses atos, que o autor prefere chamar de contradições, não deixam de ser também efeitos colaterais do projeto científico-racional da época, que inevitavelmente nos conduzem ao sério questionamento de como o progresso pode gerar também tanto retrocesso.

Da mesma forma, questiona-se também como uma civilização, mesmo em um âmbito ficcional, socialmente organizada e tecnologicamente avançada é capaz de erguer um quase autossuficiente shopping-condomínio para um grande grupo de pessoas e submeter à miséria e condições brutais de trabalho outra considerável parcela dos sujeitos que nela vivem. Temos nesse impasse, provavelmente, a grande contradição-ambivalência da narrativa de Saramago motivada em muito de seus aspectos pelo mesmo senso de busca pela ordem. Das três esferas demarcatórias desse aspecto nitidamente moderno: *mundo*, *habitat* e *sujeito*, a segunda delas provavelmente ocupou na presente análise uma ênfase maior, e é justamente por meio de tal aspecto que começaremos a busca de um maior entendimento do mundo moderno para, após isso, chegarmos ao enfrentamento do último conceito apresentado.

3.2 DESTRUIÇÃO CRIATIVA OU A TRAGÉDIA DO DESENVOLVIMENTO

A característica atemporal e não rigidamente delimitada espacialmente da escrita alegórica vista em Saramago permite-nos a interpretação dos fenômenos delineados no âmbito textual como processos de difícil, ou praticamente impossível, identificação de seus inícios e finais. Em dado trecho de *A Caverna*, essa mesma sensação é partilhada entre narrador e leitor, mais especificamente quando, juntamente com os protagonistas, temos acesso à visualização de uma peculiar parte dos arredores da região urbana que abriga o Centro:

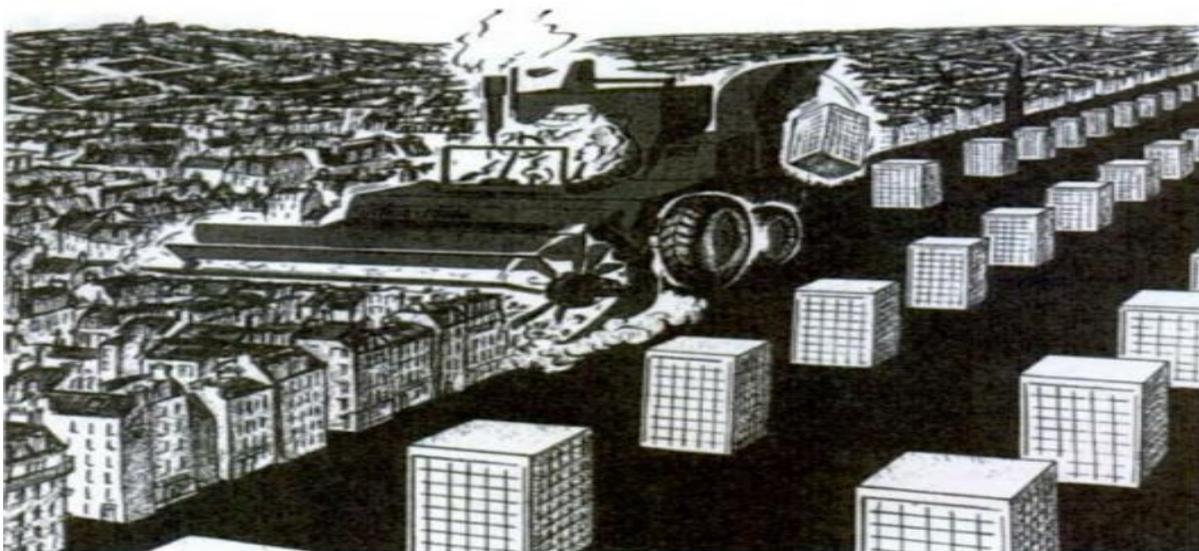
Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra de ninguém separando duas facções enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando com um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastos de tratores, certos alisamentos que só podem ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo

por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, lugar de uma sombra que nunca voltará a estar (2000, p.16).

É, entretanto, nos destroços deixados para trás que podemos observar o movimento de crescimento da zona urbana, mais especificamente ao sabermos da existência de “fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugo, umas tábuas apodrecidas, mostrando-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros dos excluídos” (2000, p.16). O tom profético do narrador reforça a sensação de contínuo avanço da cidade de ferro e concreto:

Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorar-se do terreno, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas apenas uma faixa estreita, uma nova terra de ninguém, que assim ficará enquanto não chegar a altura de se passar à terceira fase (2000, p.16).

A natureza de tal ação, além de estar diretamente relacionada com a condição moderna de busca por organização do espaço a ser habitado, constitui um dos principais pilares da estrutura capitalista vista no auge desse período de nossa história. David Harvey (1993), além de relacionar a figura arquetípico-literária correspondente ao conceito-chave da “destruição criativa”, relembra uma imagem, desenhado por J.F. Batellier altamente explicativa do “admirável mundo novo” moderno, que ataca o antigo tecido urbano para criar outro. A semelhança com aquilo visto na narrativa de Saramago não é mera coincidência:



BATELLIER, Jean, François. *Sans Retour, Ni Consigne*. In : HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

A “destruição criativa”, coloca Harvey, é de central importância para a compreensão da modernidade, pois esta representa a matriz de muitos dos dilemas práticos enfrentados pela implementação desse projeto, profundamente atravessado pela necessidade de ruptura com velhas estruturas e a inserção de novas. Assim, questiona o autor de *Condição Pós-moderna* “como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer uma omelete sem quebrar os ovos, como observou toda uma linhagem de pensadores modernistas como Goethe e Mao” (HARVEY, 1993, p.26).

Ancorado na análise de Joseph Schumpeter, a leitura de Harvey revela o *status* heroico dado ao destruidor criativo, considerado pelo economista inglês como grande empreendedor capaz de levar a extremos vitais as consequências da inovação técnica e social. Justamente, era por meio desse heroísmo que se poderia garantir o progresso humano, no qual a destruição criativa se apresentava como *leitmotif* do capitalismo moderno. O correspondente “literário” do ideal progressista-destruidor, embora cronologicamente afastado de Harvey e Schumpeter, apresenta muito mais semelhanças do que diferenças com o modelo debatido por ambos.

O personagem Fausto, analisado por Marshall Berman (1992) a partir da obra de Goethe, mostra-se diretamente relacionado ao espírito das transformações modernas. Sua problemática é relacionada, tanto por Berman como Harvey, a uma rede mais ampla de tensões que movimentaram as sociedades europeias nos anos precedentes às revoluções Francesa e Industrial. Dessa forma, é correto afirmar que mesmo estando inserido em uma sociedade fechada e estagnada, como a da Idade Média, o personagem traz consigo um amplo e profundo conjunto de desejos humanos que vão muito além dos limites de sua época. É a partir dessa dissonância entre vida interior e exterior que Fausto joga os outros e a si mesmo em busca do domínio da natureza e criação de um novo ordenamento social, visando a promessa de libertação humana dos desejos e necessidades.

A tragicidade que reveste o herói goethiano é encontrada, por sua vez, no extremo de exaustão, sofrimento e organização que todos aqueles inseridos no projeto fáustico são obrigados a chegar. Extremo que engloba até mesmo a morte do casal de velhos Filemo e Báucia, cuja insistência em não aderir ao fluxo do progresso desperta a ira do protagonista da obra do escritor alemão. Berman assim sintetiza a natureza das ações do personagem:

Tais aspirações são universalmente modernas. Universalmente moderna também é a pressão fáustica para utilizarmos todas as partes que nos formam e a todos os demais a fim de nos impelir para ir o mais longe que pudermos ir. E aqui desponta outra questão universalmente moderna: afinal, para onde será que estamos indo? Até certo ponto, o ponto em que realiza suas negociações, Fausto sente que o essencial é continuar movendo-se; ele sabe que entregará sua alma ao diabo no primeiro minuto de repouso – ainda que de satisfação (BERMAN, 1992, p.51).

De certa forma, essa necessidade de manter-se em movimento, essencial para a destruição criativa e seu correlato literário, justifique o crescimento observado por Cipriano Algor pois, como vemos na fala do personagem “a cada vez que olho cá fora para o Centro ele é maior do que a própria cidade” (2000, p.258). A explicação de Marçal Guacho, nesse sentido, é elucidativa: “provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam [...], provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros” (2000, p.259).

Logo, percebemos a presença daquele mesmo impulso de busca pela ordenação do espaço encontrado na trajetória destruidora-criativa de Fausto representada no romance de Saramago. As consequências dessa tragédia do desenvolvimento, em se tratando do romance do escritor português, sentimos primeiramente na destruição da natureza, vista principalmente na Cintura Verde, onde os trabalhadores da região são vistos como “trapos encharcados torcidos por mãos violentas”. O predomínio do maquinário industrial nos arredores da cidade, que emitem seus cheiros fétidos e adocicados, reforça ainda mais essa ideia. A aniquilação de antigas formas de trabalho e formação de verdadeiros depósitos de pessoas não mais úteis ao novo sistema, a exemplo da Região das Barracas, forma a outra face trágica da narrativa.

Ainda dentro da organização do *habitat* humano moderno, *A Caverna* nos remete também a uma questão altamente recorrente na atual fase de nossa experiência moderna. Essa recorrência nos ajuda a entender ainda mais o grande desejo de muitos dos personagens do romance em viver dentro dos vigiados limites do Centro, a exemplo dos pais de Marçal Guacho e do próprio guarda.

3.2.1 O lado Oposto ao Gueto

Nas várias vezes em que cruza a zona divisória entre a região urbanizada da cidade e o local que abriga sua fábrica/residência, Cipriano Algor se depara com um imenso cartaz branco e retangular, ostentando o slogan “Viva em Segurança, Viva

no Centro”. Junto com os dizeres do anúncio, o *outdoor* traz uma série de imagens de famílias felizes, sorridentes por terem o privilégio de viverem em um ambiente onde a segurança é a grande garantia de uma vida harmoniosa, longe dos perigos do mundo exterior.

A tentativa de se criar um local que propicie a sensação de se estar a salvo das ameaças vindas de fora é lembrada pelo aqui já citado Zygmunt Bauman em *Modernidade Líquida*, mais especificamente na parte destinada à análise da relação entre tempo e espaço na modernidade. Ao abrir a seção do livro destinada a discutir tal assunto, Bauman cita o exemplo do arquiteto inglês George Hazelton, cujo projeto de construir uma cidade autossuficiente na região central da África do Sul, com suas próprias lojas, teatros e *playgrounds*, tornou-se o principal ideal. Essa cidade seria, de acordo com a descrição do próprio Hazelton, fortemente cercada por guardas, cercas elétricas e uma rigorosa vigilância eletrônica, estando assim segura dos perigos da selva circundante, bem como dos estrangeiros que a ocupam (2004, p.107).

Sendo uma espécie de versão *Hig Tech* das antigas aldeias medievais, o *Heritage Park*, nome dado à cidade, mantém na oferta de segurança o principal atrativo para aqueles que possuem alguns milhares de dólares disponíveis para serem investidos em um novo lar. O maior argumento de venda desse empreendimento, entretanto, baseia-se na possibilidade em se recriar o que Bauman ironicamente chama de “última relíquia das utopias da boa sociedade de outrora”, ou seja, o senso de comunidade. A adjetivação que circunda o termo em questão nos remete a uma idealização de um convívio harmonioso partilhado somente com aqueles que apresentem uma série de hábitos e interesses comuns. Assim :

A comunidade é um lugar cálido, um lugar confortável e aconchegante. É como um teto sob o qual nos abrigamos da chuva pesada, com uma lareira que esquentamos as mãos em um dia gelado. Lá fora, na rua, toda sorte de perigos está à espreita; temos de estar alertas quando saímos, prestar atenção com quem falamos e a quem nos fala, estar de prontidão a cada minuto. Aqui, na comunidade, podemos relaxar, estamos seguros, não há perigos ocultos em cantos escuros (com certeza nenhum canto aqui é escuro) (BAUMAN, 2003 p.7).

Já em um estudo posterior ao acima citado, *Comunidade*, o mesmo Bauman, partindo de uma comprometida leitura de *O Mal-estar na Civilização*, apresenta a mais grave consequência emergida a partir dos “benefícios” de se viver em locais

como aquele imaginado por Hazeldon e, nos arriscamos a dizer, o próprio Centro de *A Caverna*:

Há um preço a pagar pelo privilégio de “viver em comunidade”, e ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada autonomia, direito a auto afirmação e à identidade. Qualquer que seja a escolha, ganha-se uma e perde-se outra (BAUMAN, 2003, p.10).

Em ordem crescente de semelhança, podemos observar que a proteção em relação ao inóspito “mundo exterior”, a promessa de formulação de um novo tipo de comunidade e o encurtamento da liberdade dos sujeitos que nela habitam aproximam em grande proporção a constituição do Centro e o modelo real lembrado por Bauman. A lembrança do grande cinturão de miséria representado por meio do Bairro ou Região das Barracas, somado ao ambiente inóspito da Zona Industrial e Cintura Verde, por sua vez, apresentam-se como principais sinais do quão complicado pode ser a vida fora dos limites do grande condomínio.

Paralelamente, todo o aparato tecnológico utilizado para manter as artificiais condições climáticas do condomínio, bem como garantir a ordem e segurança de todos, serve também para limitar a liberdade de ação dos “comunitários”. Basta lembrarmos a presença das câmeras de vigilância e de guardas perseguindo Cipriano Algor quando este resolve caminhar por onde não deveria, ou mesmo a proibição em abrir as janelas imposta aos moradores da parte externa do edifício.

Chama atenção que todas essas consequências sejam fruto principalmente de arranjos espaciais organizados sob o ideal do progresso, típico de uma era fausticamente moderna. Há, porém, uma força motriz localizada no âmago dessas questões tão vital para o sistema econômico posto quanto a farda é para um dos vigilantes do Centro.

3.3 O CENTRO FALA

Comparada à leitura acerca do ordenamento do *habitat* moderno feita acima, a busca pelo entendimento dos principais fatores que regem a vida econômica, política e social dessa época mostra-se como uma tarefa ainda mais complicada. Mesmo tendo em consideração que, na maioria dos casos, toda elaboração esquemática incline-se para um reducionismo vazio, a enorme complexidade que tais esferas assumem em suas modernas existências demanda um método de

análise articulado de forma ao mesmo tempo não dispersiva e também não redutora. Esse equilíbrio representa uma das principais virtudes da leitura de Boaventura Sousa Santos a respeito dos vários momentos que atravessam o programa do esclarecimento. Mesmo reconhecendo que “o paradigma cultural da modernidade constituiu-se antes de o modo de produção capitalista se ter tornado dominante e extinguir-se-á antes de este último deixar de ser dominante” (SANTOS, 2010, p. 76), o sociólogo português consegue demonstrar a partir de sua teoria dos “pilares da modernidade” como, durante muito tempo, a política e a cultura de nosso mundo foram e ainda são quase indissociáveis da lógica econômica que as tangencia.

Um dos argumentos centrais na análise do autor defende a visão na qual o projeto sociocultural da modernidade assenta-se, sobretudo, em dois pilares: da “Regulação” e da “Emancipação”. O primeiro baseia-se em três princípios chaves; o do *Estado*, cuja origem deve ser creditada a Hobbes; o princípio de *Mercado* captado em Locke e o de *Comunidade*²², presente em grande parte dos escritos filosóficos de Rousseau. Da mesma forma, o pilar da emancipação é estruturado sob três aspectos denominados como lógicas de racionalidade. São elas, a racionalidade *estético-expressiva* da arte e da literatura, *moral-prática*, pertencente ao campo da ética e do direito e a *cognitivo-instrumental*, própria da ciência e da técnica.

É necessário lembrarmos ainda de uma importante ressalva feita nessa parte do estudo do sociólogo português, mais especificamente quando este traça um princípio de correspondência entre as ramificações de cada um dos dois pilares. Dessa forma:

A racionalidade estético-expressiva articula-se privilegiadamente com o princípio da comunidade, por que é nela que se condensam as ideias de identidade e de comunhão sem as quais não é possível a contemplação estética. A racionalidade moral-prática liga-se preferencialmente ao princípio do Estado na medida em que a este compete definir e fazer cumprir um mínimo ético para o que é dotado do monopólio de produção e da distribuição do direito. Finalmente, a racionalidade cognitivo-instrumental tem uma correspondência específica com o princípio do mercado, não só porque nele se condensam as ideias da individualidade e da concorrência, centrais ao desenvolvimento da ciência e da técnica, como também porque já no século XVIII são visíveis os sinais da conversão da ciência numa força produtiva (SANTOS, 2010, p.77).

Em uma direção parecida com aquela tomada por Adorno e Horkheimer, Boaventura também elabora uma visão da modernidade como projeto ambicioso e revolucionário, isso graças à riqueza e diversidade de ideias novas nele contidas.

²² Aqui o termo Comunidade é utilizado em uma acepção mais ampla do que aquela observada no estudo de Zygmunt Bauman, relacionada a uma condição de identidade nacional.

Entretanto, se essas possibilidades são quase infinitas, contemplam tanto um excesso de promessas como um déficit em seu comprimento. A vinculação do pilar da Regulação ao pilar da Emancipação, que aumenta gradativamente, observado nos três momentos do capitalismo moderno propostos pelo autor, serve como principal indicativo da virtual falha do projeto moderno.

A tripartição da modernidade proposta por Boaventura segue, diferentemente daquela feita por Marshall Berman, uma hipótese que leva em conta a coincidência com a emergência do novo modo de produção econômica. Assim, um primeiro período cobriria todo o século XIX e, embora perdendo um pouco de seus contornos nas últimas décadas, é reconhecido como a fase do “capitalismo liberal”. Nesse estágio inicial, o convívio harmonioso entre as três esferas da regulação colapsa em detrimento de um desenvolvimento sem precedentes do princípio de Mercado, impulsionado pelo vertiginoso surto de industrialização e formação de cidades comerciais, a exemplo do que aqui já mencionamos através da análise de Eric Hobsbawm. No que tange o pilar da emancipação, ganha destaque principalmente o domínio da racionalidade cognitivo-instrumental, pelo qual vemos a ciência também assumindo um desenvolvimento espetacular, convertendo-se, gradualmente, em força produtiva diretamente ligada ao seu correspondente regulador.

A força expansiva do mercado continua avassaladora no segundo período, definido como “capital organizado”. Nessa fase, compreendida entre o final do século XIX e o pós-guerra da década de sessenta, o capital industrial, financeiro e comercial concentra-se e centraliza-se. Aumenta também, ainda nessa etapa, a luta imperialista pelo controle de mercado e das fontes de matérias-primas. O quadro de mudanças no pilar da Emancipação é igualmente profundo, apresentando tendências altamente convergentes com as ocorridas nas instâncias regulatórias. O grande exemplo é localizado na mudança paradigmática que demarca a passagem de uma cultura moderna para outra modernista. Na opinião de Santos, a natureza do modernismo vem a constituir a tendência para a especialização e diferenciação funcional dos diferentes campos da racionalidade, a exemplo do cognitivo-instrumental, que assiste agora o surgimento das várias epistemologias positivistas e instituição de um campo científico autônomo e arraigado do conhecimento comum. A crescente especialização das disciplinas e áreas do conhecimento bem exemplifica tal impulso.

Após a década de sessenta do século XX, entramos no momento do “capital desorganizado”, que, ao contrário do sugerido pelo termo adotado, apresenta altos índices de organização. Essa classificação é seguida por Boaventura Sousa Santos principalmente pela razão de que, nesse estágio, a esfera regulatória do Mercado rompe as fronteiras nacionais e consegue exercer as mais profundas influências já vistas na Comunidade e no Estado. Este último, que nos momentos anteriores basicamente procurava adequar-se aos movimentos da esfera regulatória que mais se fortalecia - o Mercado - parece agora ter perdido boa parte da capacidade e vontade política para continuar a regular as esferas da produção. O alto índice de privatizações, desregulamentação e transnacionalização econômica característicos do neoliberalismo global, ocorrido de forma mais significativa nas últimas décadas desse período, vem a comprovar esse desdobramento.

De maneira sutil, mas nem por isso insignificante, *A Caverna* inegavelmente capta esse enfraquecimento do Estado perante a força econômica, algo gerado ao longo das três fases do ordenamento moderno. A lembrança da seguinte passagem da narrativa seguramente nos remete a essa interpretação. Nesse momento, Cipriano Algor e Marçal Guacho estão prestes a se deparar com uma barreira policial nos arredores do bairro das barracas. No entanto, a função desempenhada pelo genro do oleiro no Centro apresenta-se como uma espécie de salvo-conduto através da conturbada região:

Não imaginavam um e outro, que fosse precisamente o uniforme de guarda do Centro que Marçal Guacho envergava o motivo da continuada tolerância ou da benévola indiferença da polícia de trânsito, que não era simples resultados de acasos múltiplos ou de teimosa sorte, como provavelmente teria sido sua resposta se lhes perguntassem a razão por que achavam eles que não tinham sido multados até aí (2000, p.14).

Encontramos aqui um forte indício da alta carga de importância dada ao poderio econômico representado pelo Centro. O fato de que até mesmo um dos funcionários dos mais baixos escalões daquela organização consegue se sobrepor aos “indivíduos comuns” e obter certos privilégios por parte da polícia, força supostamente pertencente à esfera pública de poder, mostra que o grande órgão regulador do tecido social já não é mais o estado politicamente instituído.

O mesmo pode ser afirmado ao tomarmos por base os acontecimentos condicionantes das mudanças na vida de Cipriano Algor, arregimentadas, sobretudo, pelo princípio regulatório do mercado. Nesse sentido, a presença do enorme edifício

enquanto elemento representativo da profunda penetração de tal instância na existência das pessoas, ganha destaque ainda maior. A própria fala de alguns dos personagens além de refletir essa lógica, faz com que enxerguemos o Centro quase como uma estrutura viva. Em relação a isso, nem Cipriano se apresenta como exceção, pois até mesmo no momento de preparar sua última encomenda é a “voz” do grande condomínio que é ouvida e serve como resposta à filha Marta quando esta indaga sobre o dia da entrega dos bonecos de barro. Como o próprio oleiro diz: “O Centro sabe, o Centro anunciará quando achar que é a ocasião” (2000, p.262).

Não por acaso, a notícia de que “o Centro que não comprará mais as estatuetas” (p.290), dada por um dos diversos subchefes que negociam com o fabricante de utensílios de barro, também se mostra como indicativo da força impessoal do princípio de mercado. Força também expressa no momento em que o protagonista recebe o último pagamento de seus serviços: “O Centro liquida sempre as suas contas, é uma questão de ética” (p.322).

O enfraquecimento do Estado em detrimento do princípio de Mercado pode ser mais bem compreendido dentro do universo de *A Caverna* ao identificarmos como se dá a absorção das lógicas de racionalidade do pilar da emancipação por parte do pilar da regulação no romance. Seguindo a relação de coincidência apresentado por Boaventura Santos entre essas duas esferas, a única parte desse processo que realmente segue aquilo que o autor aponta é a da racionalidade cognitivo-instrumental, que engloba a ciência e a técnica, ligando-se ao seu correspondente regulatório. A grande industrialização das zonas fabris nos arredores da cidade e a produção em massa de produtos manufaturados, que fazem dos artefatos da olaria Algor objetos obsoletos, bem como todo o aparato tecnológico visto no Centro, que servem como argumento valioso de venda, são vistos, assim, principalmente como instâncias geradoras de lucro.

Os outros dois pares mostram-se praticamente anulados por essa mesma força regulatória de mercado. É o caso da racionalidade moral-prática, que a exemplo de seu correlato, o princípio do Estado, é regida pela força econômica que a condiciona. O mesmo pode ser dito da relação Comunidade, no lado da regulação, e da racionalidade estético-expressiva, no da emancipação. Se aquela também se transforma em argumento de venda, o apelo estético dos *outdoors* e anúncios publicitários, como os vistos por Cipriano Algor nos arredores do Centro, trabalham como principal veículo mediador entre produto e público-alvo.

Assim, e ainda partindo do pressuposto de Boaventura Sousa Santos, podemos propor a partir de nossa leitura da organização socioeconômica do mundo moderno em *A Caverna* um redimensionamento dos pilares apresentados pelo sociólogo português. Nessa nova elaboração, arriscamo-nos a apontar como grande elemento regulador aquele que se liga de maneira mais próxima à força da economia. Embora não perdendo sua natureza também regulatória, os princípios de Comunidade e, bem mais apagado, o de Estado, apresentam-se agora apenas como instâncias intermediárias de uma força superior.

A grande falha do projeto moderno, que provavelmente esteja arraigada no pessimismo dos filósofos de Frankfurt aqui lembrados, é vista no avançado estado de esvaziamento das lógicas de racionalidade. Antes de aprofundarmos essa questão, entretanto, há de se procurar um olhar mais detalhado a respeito da organização do sujeito moderno a partir dos exemplos que se apresentam na narrativa de José Saramago.

3.4 O CRÍTICO, O NEURÓTICO E O DESSIMBOLIZADO

O terceiro aspecto de nossa análise da busca pela ordem operada na modernidade - a exemplo dos dois primeiros, mundo e *habitat* - mostra-se igualmente revestido de uma complexa e extensa gama de interpretações. Dessa forma, recorrer ao menos a dois dos principais arquétipos definidores do sujeito na modernidade e projetá-los, dentro do possível, na narrativa aqui escolhida como objeto de análise parece ser um caminho mantenedor daquele equilíbrio não redutor e também não dispersivo visto na construção teórica de Boaventura Sousa Santos.

A elaboração do primeiro desses conceitos-chaves nos remete ao limiar do século XIX. Trata-se, mais especificamente, do “sujeito crítico kantiano”. Seu criador, influenciado pela corrente empirista que tem em Hume a figura de maior destaque, busca a elaboração de uma metafísica alicerçada nos limites da razão simples e de certa forma, liberada do dogmatismo da transcendência. Em *Crítica da Razão Pura*, Kant (1987), tenta responder a pergunta “o que posso conhecer?”, cuja resposta pode ser sistematizada no condicionamento do conhecimento em relação à percepção sensível que temos dos objetos. Nessa direção, é correto afirmar que o conhecimento começa na experiência, embora não se resumindo a esta, que deve

ser organizada pelo entendimento. Logo, é o mundo fenomênico que está ao alcance do saber do sujeito crítico e, o exemplo mais próximo desse entendimento que agora temos é o de Cipriano Algor.

A angústia e sensação de inadequação com a vida cerceada pelas paredes internas do Centro provavelmente originam-se de sua experiência construída ao longo de toda uma trajetória de contato com a materialidade dos objetos de seu mundo. Sua visão privilegiada em relação a real condição dos moradores do condomínio, analisada a seguir, que o impele a abandonar sua nova moradia pode também ser entendida por meio do postulado kantiano de “dignidade”, este aqui apresentado via a análise de Dany-Robert Dufour. Assim, somos informados de que “tudo tem *ou bem* um preço, *ou bem* uma dignidade. Podemos substituir o que tem um preço por seu equivalente, em contrapartida, o que não tem preço e, pois, não tem equivalente é o que possui uma dignidade (KANT, apud DUFOUR, 2005. p.20). E a dignidade do oleiro, ou seja, sua liberdade dos grilhões do Centro parece também não ter preço.

O segundo modelo arquetípico de sujeito moderno encontra-se em uma distância temporal de aproximadamente um século em relação ao primeiro. Trata-se do “sujeito freudiano”, cuja neurose de se viver em uma sociedade movida pela necessidade de trabalho representa uma das marcas centrais. Esses indícios, embora em intensidade mais baixa, também podem ser vistos em Cipriano Algor, assim como nos outros membros de sua família.

Torna-se oportuno, agora, retomarmos a contribuição de Dufour (2005), exatamente no seu ponto mais polêmico. Cabe ao filósofo francês a identificação de que na época onde se observa a predominância do capitalismo em sua virada neoliberal, momento predominante na narrativa de Saramago, tanto o sujeito kantiano como o freudiano encontram-se em declínio. Lembrando a natureza moderna dessa forma econômica, o autor questiona o que mais ela poderia consumir, além das agora antigas formas de produção e dos corpos dos trabalhadores, já engolidos pela também antiga noção de “corpos produtivos”. Nesse horizonte, é a redução dos espíritos ou, como ele prefere chamar “redução das cabeças” o próximo passo a ser dado pelo capitalismo, no momento de amplo desenvolvimento daquilo convencionalmente chamado de razão instrumental.

Esse movimento, impulsionado pelo déficit da razão pura kantiana e aliado da capacidade de julgar o que é verdadeiro ou falso vem introduzindo um novo tipo de sujeito, o dessimbolizado:

Na tendência à dessimbolização em que presentemente vivemos, não é mais, com efeito, o sujeito crítico, colocando prioritariamente uma deliberação conduzida em nome do imperativo moral da liberdade, que convém, também não é o sujeito neurótico preso numa culpabilidade compulsiva, é um sujeito precário, acrítico e psicotizante que é doravante requerido – entendo por psicotizante um sujeito aberto a todas as flutuações identitárias e, conseqüentemente, prontos para todas as conexões mercadológicas (DUFOUR, 2005, p. 29).

Diferentemente de Cipriano Algor, prontos para todas as flutuações identitárias e conexões mercadológicas encontra-se a maioria dos moradores do Centro. Para isto devemos lembrar o episódio ocorrido nas câmaras simuladoras de condições climáticas, que a exemplo dos não-lugares e de seus “contentes” usuários, podem ser vistos como artefatos esvaziados de identidade e, por isso, dessimbolizados. A aproximação do personagem principal com os modelos subjetivos agora em declínio, além de reforçar sua condição de ruína de um tempo passado, vai ao encontro de outra importante colocação de Dufour. Apesar do imenso alcance da força redutora das cabeças, lembra o autor, nem todos os indivíduos que compartilham a atual temporalidade foram relegados a essa condição, assim como nem todo o mundo encontra-se subtraído da criticidade característica de tempos passados.

Há, entretanto, uma questão de vital importância para compreendermos a ascensão do sujeito dessimbolizado definido por Dufour, esta não tratada diretamente pelo autor, mas que se faz presente em boa parte de sua análise e certamente possibilita a formação dessa nova categoria de indivíduos. Trata-se, mais diretamente, das formulações que englobam a amplamente debatida, mas mesmo assim carregada de complexidade, definição de “ideologia” e sua abrangência quase onipresente no âmbito das relações sociais. Nesse ponto, é Terry Eagleton que pode nos dar, em boa medida, uma visão mais esclarecida sobre o assunto.

Em *Ideologia: uma introdução*, o teórico inglês apresenta uma bem articulada leitura da grande variedade de sentido que o conceito recebe de diferentes pensadores ao longo de toda nossa época moderna. Partindo de Hegel e Marx, passando por Gramsci, Habermas e Schopenhauer, um dos mais fortes argumentos

formulados por Eagleton é aquele que define ideologia como sendo “antes uma questão de ‘discurso’ que de ‘linguagem’ – mais uma questão de certos efeitos discursivos concretos que de significação como tal” (2003, p.194). E esses efeitos, completa o autor, frequentemente podem referir-se aos modos como um conjunto de signos, significados e valores ajuda a reproduzir um poder social dominante.

Frente a tal alegação, e reconhecendo o papel preponderante exercido pelo princípio regulador do mercado visto em *A Caverna* - cuja leitura de Boaventura Sousa Santos apresentou-se como fundamental – temos nítidas indicações de qual é o poder social mais em evidência no cenário do romance. Alguns dos anúncios mais encontrados no interior do Centro, tais como os de promessa de segurança e possibilidade de se vivenciar experiências e sensações de formas inimagináveis fora do grande condomínio, aqui já citadas como uma das principais marcas dos não-lugares, indicam qual o principal uso que a ordem posta impõe aos sujeitos a ela submetidos. Assim, parece apropriado para definirmos a condição da grande maioria dos habitantes, reduzidos quase exclusivamente a consumidores passivos das mercadorias a eles destinadas, o posicionamento de Eagleton naquilo que se refere ao estudo da ideologia enquanto exame das formas pelas quais os sujeitos chegam ao ponto de investir em sua própria infelicidade. Portanto:

A condição de ser oprimido tem algumas pequenas compensações, e é por isso que às vezes estamos dispostos a tolerá-las. O opressor mais eficiente é aquele que persuade seus subalternos a amar, desejar e identificar-se com seu poder; e qualquer prática de emancipação política envolve portanto a mais difícil de todas as formas de libertação, o libertar-se nós mesmos (EAGLETON, 2003, p.13).

A julgar pela atitude de deslumbramento dos vizinhos de Cipriano Algor frente às atrações tecnológicas do condomínio no qual vivem, que apenas os propicia meras simulações do mundo real, e a condição, por exemplo, dos pais de Marçal Guacho que bem representam o pensamento comum da vontade em se viver no Centro, vemos formada uma espécie de dominação criada através da instauração de uma tecnocracia que arregimenta os principais desejos, e investimentos, da grande maioria do seu público. Na medida em que essa forma de organização apresenta-se como a única experiência viável de vida capaz de assegurar a felicidade dos sujeitos, mas de fato garantindo somente a perpetuação de uma determinada estrutura de poder, vemos na criação de uma “falsa consciência” a ação central para a legitimação ideológica posta.

Eagleton faz ainda outra importante observação a respeito dos limites da correlação entre falsa consciência e ideologia. Atento para o postulado aristotélico defensor da “racionalidade moderada dos seres humanos”²³, ele enxerga como muito radical o argumento de que todos estejam inteiramente alijados de suas capacidades de raciocinar de modo inteligente, ou seja, mesmo que sejamos atingidos por toda uma série de mistificações, ainda podemos explicar o mundo de alguma forma relativamente convincente. Mesmo assim, não descarta o papel exercido pela falsa consciência dentro de determinada formação ideológica, apenas demonstra ser tal fator algo articulado diretamente com a experiência vivenciada pelos sujeitos.

Partindo do exemplo da disseminação e permanência das crenças religiosas, o autor aponta tais doutrinas como codificadoras de necessidades e desejos genuínos, mesmo possuindo um acentuado teor de mistificação. Embora sendo verdadeira a proposição de não constituírem-se como absurdas boa parte das ideias pelas quais as pessoas vivem, a tese da ideologia como falsa consciência não deve ser completamente descartada, pois “certos tipos de ilusão expressam necessidades e desejos reais” (2003, p.26), isso com o intuito, ideológico, de se propiciar uma base comum na qual um grupo de indivíduos possa moldar um identidade coerente.

Aplicada à experiência apresentada em *A Caverna*, a busca por um espaço para se viver na sociedade de bem-estar livre dos perigos da selvageria circundante que o Centro representa constitui a grande utopia a ser perseguida. Projeto este alicerçado, a exemplo da falsa consciência, em algumas das necessidades reais daqueles que se identificam com tal busca, transformada agora em mercadoria a ser consumida por cidadãos-clientes subtraídos de suas liberdades individuais e de tudo aquilo que o conceito de experiência, no sentido benjaminiano do termo, pode representar. E se esse preço é cegamente pago, as promessas ostentadas nos *outdoors* do imenso edifício têm um peso preponderante.

É certo que se encontra nessa questão do “cegamento” dos habitantes do Centro um dos principais argumentos elaborados por José Saramago, algo que toca diretamente na problemática que Dufour identifica como sendo um dos mais atrozes desdobramentos do capitalismo em sua forma neoliberal, o efeito de

²³ Eagleton interpreta esse postulado como elemento que desvela a impossibilidade de grandes grupos humanos sustentarem-se por longos períodos históricos baseados apenas em crenças e ideias absurdas.

dessimbolização acima lembrado. Nessa ação, não podemos deixar de citar, há uma latente relação de dominação política, econômica e cultural pela qual certo grupo exerce seu poder sobre outros indivíduos. E se estes últimos têm acesso a alguns bens simbólicos, como a segurança e o conforto oferecidos pelo Centro, por exemplo, isso não é dado por razões filantrópicas ou humanitárias, mas sim para se fortalecer os laços dessa cadeia.

Nessa direção, e ainda de acordo com a elaboração Dufour, parece ter ainda mais lógica a sobreposição do pilar regulador do estado por parte do mercado que identificamos em *A Caverna*. Pois, mais uma vez recorrendo à análise do teórico francês, somos informados de que o novo capitalismo está descobrindo e impondo uma maneira muito menos constrangedora e menos onerosa de garantir sua sorte via a aniquilação das instituições para se criar, com isso “sujeitos dóceis, precários, instáveis e abertos a todos os modos e todas as variações do mercado” (2003, p.197). Com isso, a significação do termo liberal atinge uma amplitude nunca antes vista, definidora de um homem liberto de toda ligação a valores.

A formação desse novo arquétipo de sujeito, substituto dos modelos advindos de outras etapas da modernidade é possibilitada principalmente por dois mecanismos. Um discurso ideológico que, como Terry Eagleton sugere, é verdadeiro em seu significado superficial e falso nas suas suposições subjacentes, e pela extremada potencialização das condições materiais de existência possibilitadas pela própria modernidade, cuja promessa de libertação das incertezas do mundo natural, operou um efeito reverso. Nessa lógica encontramos, ao mesmo tempo, um dos maiores excessos e déficits do programa moderno do esclarecimento.

3.5 ENTRE O EXCESSO E O DÉFICIT

A absorção das lógicas de racionalidade do pilar da emancipação por seus correlatos da regulação identificado por Boaventura Souza Santos, além de caracterizar uma das principais consequências da busca moderna pela ordem também ilustra o fato de que o projeto da modernidade realizou de forma excessiva parte de seus objetivos, ao passo em que, simultaneamente, mostrou-se deficitário na realização de outros.

Considerando nosso objeto textual de análise, entre o primeiro conjunto de realizações modernas cumpridas em excesso, a presença altamente demarcada dos

efeitos da destruição criativa ganha maiores contornos no romance de Saramago. Vemos no âmago dessa questão duas principais forças motrizes, sendo elas a necessidade quase vital da busca pelo exponencial aumento das forças econômicas de produção e a tentativa de se dominar a natureza em prol da emancipação humana. Nesse ponto, a lembrança da cidade industrializada retratada pelo escritor português e todo o aparato tecnológico do Centro, incluindo as consequências projetadas na vida dos indivíduos por esses elementos, seguramente representam os mais latentes exemplos ilustrativos de nossa afirmação. Frente a esse quadro, nos habilitamos a dizer que o ímpeto moderno empregado no intuito de libertar os sujeitos das incertezas de um mundo “desordenado” visto em *A Caverna*, se mostra estreitamente relacionado com as causas operadoras de um efeito reverso.

Sabemos, por meio da lembrança de Marx apresentada por Berman, que a transformação do conhecimento científico em tecnologia aplicada às formas de produção modernas ao invés de amenizar o trabalho da humanidade muitas vezes a sobrecarregou ainda mais. A menção feita aos trabalhadores da Cintura Agrícola, descritos como “trapos encharcados e torcidos por mãos violentas”, não nos deixa esquecer a colocação do filósofo alemão, além de ser um claro indicativo da lógica cognitivo-instrumental emancipatória sendo cooptada pelo princípio regulador do mercado.

Da mesma forma, a promessa de segurança e bem-estar oferecida pelos altamente vigiados limites do Centro tornou-se, efetivamente, uma espécie de prisão para seus usuários. Entretanto, o ponto mais espantoso visto em tal forma de cerceamento é aquele que nos mostra não ser apenas a perda da liberdade o preço pago pelo aparente privilégio de uma vida segura dentro do condomínio de mais de quarenta andares. Soma-se a isso a redução da experiência coletiva a uma, como bem nos explica Fredric Jameson, “série de presentes puros e não relacionados no tempo” cuja amostragem se dá através da vivência tida nos não-lugares do Centro, espaços esvaziados de uma carga histórico-identitária na mesma proporção da maioria de seus usuários.

Parece oportuno, agora, retomar o posicionamento de Adorno e Horkheimer, que bem ilustra a lógica do excesso moderno percebida na narrativa de Saramago em relação ao movimento de dessimbolização dos sujeitos, aqui identificado tendo por base a contribuição de Dufour (2005). Reconhecendo a importância do “pensamento esclarecedor” como vital para o estabelecimento da liberdade na

sociedade, os dois autores reconhecem a existência no conceito desse pensamento, bem como em suas formas históricas e instituições sociais com as quais se entrelaça, o “germe para sua regressão que hoje tem lugar por toda parte” (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p.13).

Refletir sobre esse caráter regressivo do esclarecimento apresenta-se, então, como forma de não selar o destino catastrófico do programa da modernidade que, segundo os pensadores aqui citados, ao deixar-se sobrepor por formas cegamente pragmáticas perde seu caráter superador e o compromisso com a verdade. O exemplo dado pelos filósofos de Frankfurt que trata da existência de uma “disposição enigmática das massas educadas tecnologicamente que se deixam dominar pelo fascínio de um despotismo qualquer” (2006, p.14), surge assim como sintoma da fraqueza presente no poder de compreensão teórica identificado por eles. É justamente contra tais formas de pensamento que os dois teóricos, e provavelmente José Saramago, parecem ir, tendo como ponto de partida o declínio da experiência libertadora propiciada pelo esclarecimento.

Um dos pontos de maior encontro entre a aproximação filosófica Adorno-Horkheimeriana e o discurso ficcional saramaguiano pode ser visto naquilo que podemos definir como a anulação do indivíduo frente o poderio econômico posto. Já no final da década de sessenta do século passado, os autores de *Dialética do Esclarecimento* assim tratavam desse assunto:

A naturalização dos homens hoje não é dissociável do progresso social. O aumento da produtividade econômica, que por um lado produz as condições para um mundo mais justo, confere por outro lado ao aparelho técnico e aos grupos sociais que o controlam uma superioridade imensa sobre o resto da população. O indivíduo se vê completamente anulado em face dos poderes econômicos. Ao mesmo tempo, estes elevam o poder da sociedade sobre a natureza a um nível jamais imaginado. Desaparecendo diante do aparelho a que serve, o indivíduo se vê, ao mesmo tempo, melhor do que nunca provido por ele. Numa situação injusta, a impotência e a dirigibilidade da massa aumentam com a quantidade de bens a ela destinados (ADORNO, HORKHEIMER, 2006, p. 15).

Ao menos uma das passagens de *A Caverna* aqui citada não nos deixa esquecer a precisa colocação feita acima. Primeiramente, é necessário lembrar o episódio vivido pelo protagonista da narrativa nas galerias que imitavam condições naturais, ilustrativa da experiência do choque elaborada nos estudos de Walter Benjamin. No contraste entre Cipriano Algor, que percorre aquele espaço com certo ceticismo, e seus deslumbrados vizinhos seduzidos por meras simulações da realidade, materializa-se uma figurada evidência do aumento da dirigibilidade e

impotência das massas vista na formulação de Adorno e Horkheimer. Fatores estes que aumentam de forma proporcional à quantidade das distrações oferecidas a esse grupo de pessoas, denominadas pelos mesmos autores como sendo uma “enxurrada de informações precisas e diversões assépticas que desperta e idiotiza as pessoas ao mesmo tempo” (2006, p.15).

Há ainda outra vertente identificada no romance de Saramago que faz jus à anulação dos sujeitos frente ao ordenamento econômico vivido e que, de certa forma, também se relaciona com o contraditório retrocesso da liberdade operado por forças que se propunham a fortalecê-la. O sentimento do oleiro recém-chegado ao Centro, descrito pelo narrador, bem reflete essa condição:

Em todo caso, é Cipriano Algor quem se encontra confrontado com a pior das situações, a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada, a de olhar para o relógio e saber que a hora que vem será igual a esta em que está, a de pensar no dia de amanhã e saber que será tão vazio como o de hoje (2000, p. 306).

Diferentemente daquilo ocorrido com o declínio do pensamento esclarecedor, que retrocede principalmente via sedução dos indivíduos pelas formas “assépticas” de lazer e informação, vemos aqui uma origem diferente na força propulsora do encurtamento da liberdade. Trata-se, mais especificamente, da já identificada ruptura com antigas formas de produção, impulso produtor de imensas camadas populacionais socialmente obsoletas, a exemplo do ex-fabricante de utensílios de barro e dos habitantes da região das barracas.

Logo, ao elaborar-se um mapeamento dos excessos da modernidade a partir da narrativa aqui estudada, é possível afirmar-se que essas super-realizações modernas percebidas no âmbito ficcional - tais como a destruição criativa, industrialização desenfreada e preponderância do capitalismo como principal regulador social - apresentam-se como geradores do déficit desse projeto. A transformação das lógicas de racionalidade, de natureza emancipatória, em instâncias a serviço da regulação mostra que a falha em se proporcionar liberdade à humanidade representa a principal marca desse fracasso. Sendo por meio da “redução” do pensamento ou pela força econômica, a leitura de Saramago expõe uma aparente substituição da essência revolucionária da modernidade por um caráter totalizante.

3.5.1 A Verdade Negativa da Modernidade

Ao distanciar-se de suas antigas promessas e virtualmente perder o caráter revolucionário que marcou os primeiros momentos de sua existência, parece ter chegado ao fim o projeto moderno. Partindo principalmente dos que acreditam nessa suposição, tornou-se corrente a adoção de um determinado termo para definir o momento instaurado por essa nova condição. Pós-modernidade, como bem lembra Terry Eagleton, “consiste em uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, identidade, razão e objetividade” (1998, p.17). Diferente do ocorrido no auge da concepção iluminista, o mundo visto sob a ótica pós-moderna se mostra como contingente, diverso e dotado de um profundo teor dispersivo e imprevisível.

A origem da guinada rumo ao declínio moderno, nos situa Eagleton, encontra sua origem na mudança histórica vivenciada principalmente no ocidente, quando novas formas de capitalismo²⁴ direcionadas para difusão tecnológica, a indústria cultural e o consumismo, têm seu triunfo sobre as modalidades tradicionais de produção. Movimento que provoca, segundo o autor, uma significativa perda de espaço por parte das políticas de classes sociais, que agora dão lugar a uma “difusa” política de identidades. Como consequência, a emergência do pós-modernismo representa o reflexo dessas mudanças no campo cultural.

Dentre a extensa gama de analistas desse aspecto do período entendido como pós-moderno, Fredric Jameson talvez seja um dos mais esclarecedores. Considerando a pós-modernidade como a lógica cultural do capitalismo tardio, elabora sua crítica baseado no argumento de que nessa fase de “perda de contornos” – utilizo aqui a expressão de Marshall Berman – ocorre uma profunda substituição na experiência coletiva, agora não mais regida por coordenadas de tempo, mas sim, de espaço. Com isso, vemos provocado um consequente enfraquecimento da historicidade no âmbito de nossas relações público-privadas e a inserção de uma estrutura esquizofrênica nas formas sociais de representação, agora atravessadas por aquilo que o teórico define como “esvaziamento”.

Em *Teorias do Pós-moderno*, Jameson define como sendo um problema ao mesmo tempo estético e político compreender a fase de transição que vive o projeto

²⁴ As novas formas de capitalismo a que Eagleton se refere podem, seguramente, ser relacionadas com o conceito de “capital desorganizado” proposto por Boaventura Sousa Santos.

moderno. Nessa perspectiva, identifica a existência de quatro diferentes posições que visam, de maneiras diversas, posicionar-se contra ou favoravelmente ao novo estágio iniciado entre as décadas de 50 e 60. A primeira, de caráter antimodernista e pró-pós-moderna, parece ver no surgimento da nova etapa o advento de formas mais apropriadas de ser e estar no mundo. Ihab Hassan parece ser o maior expoente de tal corrente, que encontra seu principal oposto em Hilton Kramer, cujos escritos defendem, não sem certo conservadorismo, a responsabilidade moral das obras primas modernas, que contrastam com a superficialidade e irresponsabilidade pós-moderna.

Há, entretanto, uma linha mais progressista afiliada à corrente anti-pós-moderna e a favor do restabelecimento de alguns aspectos modernistas. Aqui, é a figura de Jürgen Habermas que ocupa lugar central. Para o filósofo alemão, como bem lembra Jameson “o vício pós-moderno consiste centralmente em sua função politicamente reacionária, ao passo que a tentativa generalizada de desacreditar o impulso moderno é associada ao iluminismo burguês” (2004, p.35). Salieta-se, sobretudo, o desejo de Habermas e seus partidários em se resgatar o poder essencialmente crítico, negativo e utópico do modernismo clássico apresentando-se, portanto, como portador de um aspecto positivo, diferentemente de Kramer, naquilo que tange a reapropriação moderna. Lyotard situa-se na quarta categoria de Jameson, que contraria Habermas ao considerar o pós-moderno também como movimento atravessado por uma capacidade revolucionária, mesmo que para isso tenha de implodir aquilo que foram as narrativas mestras do passado.

Se atentarmos para a necessidade do resgate do caráter crítico, negativo e mesmo utópico reclamado por Habermas, parece nítida a aproximação de Saramago a um posicionamento muito próximo a este. A afirmação tem respaldo na trajetória do protagonista de *A Caverna*, que bem carrega consigo quase a totalidade desses aspectos. Soma-se a isso, a própria exposição que o escritor faz de algumas das grandes consequências, em sua maioria nem sempre benéficas, do gradativo impulso moderno impulsionado por uma bem definida lógica econômica, algo que nos serve de indicativo para os rumos tomados por essa era.

Eagleton, claramente pessimista em relação ao pós-moderno²⁵, entende que em certa medida esta fase constitui-se basicamente como uma verdade negativa da

²⁵ Devemos lembrar a afirmação de Linda Hutcheon em *Poética do Pós-modernismo* na qual chama Eagleton e Jameson de “inimigos da pós-modernidade”.

modernidade, visando o desmascaramento de suas pretensões míticas. O mesmo pode-se concluir daquilo apreendido pela leitura aqui conduzida do romance de José Saramago, cuja principal referência pode ser encontrada na exposição de várias verdades negativas do impulso moderno, problemas estes que provavelmente serviram de propulsores para a descrença pós-moderna. Entretanto, e mais uma vez recorrendo à figura do principal personagem da narrativa, é possível vermos que tal sentimento de descrédito ainda pode ser negado e, principalmente, combatido, desde que recuperados o sentido crítico e a capacidade em se negar alguns dos excessos cometidos pela aventura moderna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então para esses homens a realidade consistiria somente nas sombras dos objetos” (PLATÃO, 2006, p.226). A frase atribuída a Sócrates, transcrita por Platão no sétimo livro de *A República*, embora não sendo formulada para avaliar a condição dos sujeitos expostos à condição de vida do Centro, parece relacionar-se de maneira muito direta a eles. Da mesma forma, o texto de origem formulado pelo filósofo grego possibilita a adoção de caminhos interpretativos que se interseccionam com a leitura do romance de José Saramago.

Essa parábola retrata a imagem de homens encerrados desde a infância numa caverna dotada de uma abertura que permite a entrada de luz em todas as paredes. Os grilhões, amarrados a suas pernas e pescoços, impedem que estes virem a cabeça, obrigando-os, assim, a manterem-se quase imóveis a observar apenas as sombras dos movimentos que acontecem no lado de fora, imagens estas produzidas por uma chama situada entre os prisioneiros e a entrada em aclave da caverna. Parafraseando Glauco, aluno de Sócrates que compartilha o diálogo no qual é construída essa visualização, deparamo-nos com a “estranha visão de estranhos prisioneiros” que conseguem apenas enxergar as sombras impressas nas paredes, o que, para essas pessoas seria a própria realidade. De fato, Platão vislumbrou nessa metáfora continuada um espelho da condição humana, condenada a ver nas sombras que simulam o real, o próprio real.

A condição dos acorrentados se faz sentir na das centenas de homens e mulheres que vivem nos limites do vigiado condomínio. Nesse local, entretanto, ao invés de correntes a prender as pessoas em um mundo de sombras e simulações, são as sensações oriundas dos mecanismos que escamoteiam a realidade desse tipo de “estar no mundo”, tais como os não-lugares e os mecanismos de vigilância que os prendem a essa caverna com mais de quarenta andares.

O caminho para romper a inércia da ignorância (*agnosis*) demanda, segundo Platão, uma série de sacrifícios, tendo em vista que, para se chegar ao “conhecimento” (*episteme*) é necessário ao indivíduo o atingimento da “opinião” (*doxa*), construída por meio do contato com as novas e imprecisas imagens do mundo externo. Dessa forma, e falando de forma alegórica como escreve Platão, o homem egresso da caverna sentiria, se tivesse que a ela retornar, “uma dor imensa nos olhos provocada pela escuridão”. Essa dor encontra na predisposição para angústia de Cipriano Algor seu correspondente dentro da narrativa de Saramago.

Quando Walter Benjamin escreve que, em uma representação alegórica, “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar outra” (2011, p.186), vemos aberta a possibilidade de o protagonista ser entendido não meramente como o oleiro sem emprego que serve de imagem legenda para o fim de uma era. Além desse sentido literal, o personagem apresenta, sobretudo, a existência, embora residual, de um ser atravessado pela *doxa* platônica. Tal condição serve também como elemento que justifica a atribuição de outros índices avaliativos aqui atribuídos à figura de Cipriano Algor, como por exemplo, a predominância da experiência benjaminiana nas ações do personagem e sua aproximação com os modelos arquetípicos modernos, que o diferencia dos demais moradores do Centro e o capacita a se afastar das amarras da falsa consciência erigidas naquele local.

O episódio no qual o oleiro abandona sua nova casa, atitude que reforça as afirmações feitas acima, alude ainda a outra importante categoria analítica expressiva dessa espécie de rompimento com a organização sócio-tecnocrática criada por Saramago. Ao aceitarmos o fato de que esta sociedade assemelha-se em grande proporção com o modelo de “sociedade unidimensional” visto na análise acerca do mundo industrial empreendida por Herbert Marcuse, principalmente pela razão de que em ambas encontramos “uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática” (MARCUSE, 1973, p.23), a reação ao caráter autoritário do mundo assim ordenado idealizado pelo autor parece encontrar um correspondente direto na figura central de *A Caverna*.

A visão desse filósofo também filiado à escola de Frankfurt, permeada por certa dose de pessimismo em relação ao momento no qual a “racionalidade tecnológica ter-se-á tornado racionalidade política” (1973, p.119) nos revela de maneira precisa como a tecnologia atua para instituir formas mais agradáveis – e por isso mais eficientes – de controle e coesão social. Algo bem familiar àquilo visto nos limites do Centro. No entanto, se tal modelo consegue controlar todos os mecanismos de comunicação e produção dos bens culturais, resta apenas às produções discursivas “estranhas” a essa lógica aquilo que Marcuse entende por ser o meio “anormal” da ficção, pois “a dimensão estética ainda conserva uma liberdade de expressão que permite ao escritor e o artista chamar os homens e as coisas por seus nomes” (1973, p.227).

Mesmo se em *A Caverna* Saramago não trate de forma nominalmente direta os homens e as coisas, é inevitável percebemos em sua narrativa a presença do

objeto da crítica filosófica visto no estudo sobre o barroco alemão feito Walter Benjamin, que consiste em demonstrar ser a função da forma artística a transformação em conteúdos de verdade filosófica os conteúdos materiais presentes em toda obra significativa. Logo: “Esta transformação de conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína (BENJAMIN, 2011,p.194).

Esses escombros são encontrados no romance não apenas em um plano meramente literal, como no estado de degradação dos lugares de fora, nos restos deixados para trás pela destruição criadora ou mesmo na dessimbolização dos sujeitos. Alegoricamente compreendidos, esses resquícios aludem, em um plano de ideias, às próprias ruínas erigidas pelo impulso da fáustica era moderna, cujo movimento, a exemplo do personagem literário que inspirou tal denominação, não pode parar jamais.

Se o olhar do alegorista, como nos ensina Benjamin, procura mostrar o outro da história, isto é, como ela poderia ter sido e não foi, resta ao artista como principal figura alegórica a apresentação melancólica. Sentido este nos dado por Saramago principalmente via seu protagonista, cujo ato de recusa do ambiente tecnocrático a sua volta aparece como significante daquilo que não tem acontecido nesse mundo unidimensional construído sobre o alicerce do cerceamento e da falsa consciência. Nessa ação de certa forma contestatória, também expositiva de mais um elemento de ruína elaborada pelo escritor, podemos ver também o outro lado das construções ideológicas, atuando não como partidária do poder dominante, mas exercendo o papel de oposição a este²⁶.

Terry Eagleton considera a capacidade de produção de efeitos retóricos como a última instância definidora do que é, ou não, literário. A julgar pela marcada condição política vista no texto de Saramago, como Maria Alzira Seixo observa, esse efeito na narrativa aqui estudada repousa principalmente na atestada necessidade de resgate do poder emancipador do projeto moderno, algo semelhante à ideia contida no pensamento de Habermas. Mesmo que essa posição não seja vista

²⁶ Aqui devemos recordar que além de Eagleton, Antoine Compagnon expõe a possibilidade do texto literário ser visto tanto como em contribuição à ideologia dominante ou exercendo uma função subversiva. Em relação à lógica social e econômica retratada em *A Caverna*, não hesitamos em situar Saramago em um polo mais próximo à segunda alternativa.

explicitamente ao longo de *A Caverna*, é a própria capacidade de negação contida no comportamento do personagem principal que carrega consigo esse ideal de certa forma utópico. Abandonar as várias Cavernas, existentes não apenas no plano da ficção constitui o maior imperativo categórico advindo do efeito retórico erigido à luz da leitura do texto saramaguiano, pois, e mais uma vez parafraseando as palavras de Herbert Marcuse retiradas de sua análise do totalitário mundo tecnológico, buscar a recusa de se jogar o jogo pode ser o começo do fim de um período.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos, cronobiografia**. Lanzarote: Editorial Caminho, 2008.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Paris, a Capital do Século XIX. In: KOTHE, Flávio (org.). **Walter Benjamin**. São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. **A Origem do Drama Trágico Alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. **Centro e Margens Literárias- alegoria e mito em A Caverna**. 2006. Dissertação (mestrado em literaturas de língua portuguesa) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CASTAÑEDA, Graciela M. La Caverna; Identidades em la Aldea Global. In: KOLEFF, Miguel. **Apuntes Saramaguianos**. Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba, 2004.

CERDEIRA, Tereza Cristina. De Cegos e Visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz Beatriz (org.). **José Saramago: uma Homenagem**. São Paulo: Educ, 1999.

COSTA, Horácio. Alegorias da Desconstrução Humana. In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma Homenagem**. São Paulo: Educ, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**. Literatura e Senso Comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DUFOUR, Dany-Robert. **A Arte de Reduzir as Cabeças**: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.

D'ANGELO, Biagio. A utopia do “centro” n’ *A Caverna*, de José Saramago. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.1, p.39-46, jan./jun. 2011.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **As ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. 40 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora UNICAMP, 2006.

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

HOBBSAWM. Eric J. **A Era do Capital**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Heloída Buarque de. **Pós-modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2002.

_____. Teorias do Pós-moderno. In: GAZZOLA, Ana Lúcia de Almeida (org.). **Espaço e Imagem**: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa, PO: Nova Cultura, 1987.

KOTHE, Flávio. **Para Ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1976.

LEGAZ, Maria Helena. Todos los laberintos , todos los enigmas (*Todos los nombres*). In: KOLEFF, Miguel (ed.) **Apuntes Saramaguianos**. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2005.

LUKÁCS, Georg. **O Realismo Crítico Hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1969.

MURICY, Kátia. **Alegorias da Dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Escala, 2006.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela Mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da Ficção em José Saramago**. Lisboa: Casa da Moeda, 1999.

VÁTTIMO, Gianni. **Fim da Modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VECCHI, Roberto. Barbárie e Representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra J. (org.) **Fronteiras do Milênio**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2001.

