

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Amanda Jansson Breitsameter

**Alegoria e exílio:
uma análise de *A caverna*, de José Saramago**

Porto Alegre

2019

Amanda Jansson Breitsameter

**Alegoria e exílio:
uma análise de *A caverna*, de José Saramago**

Dissertação de Mestrado em Letras/Pós-Colonialismo e Identidades, apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria da Glória Bordini

Porto Alegre

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Rui Vicente Oppermann

VICE-REITORA

Jane Tutikian

DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Claudia Wasserman

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Maria Izabel Saraiva Noll

DIRETOR DO INSTITUTO DE LETRAS

Sérgio de Moura Menuzzi

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE LETRAS

Beatriz Cerisara Gil

CHEFE DA BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANIDADES

Vladimir Luciano Pinto

CIP - Catalogação na Publicação

Breitsameter, Amanda Jansson

Alegoria e exílio: uma análise de A caverna, de José Saramago / Amanda Jansson Breitsameter. -- 2019.

94 f.

Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. José Saramago. 2. Pós-modernismo. 3. Alegoria. 4. Exílio. I. Bordini, Maria da Glória, orient. II. Título.

Amanda Jansson Breitsameter

**Alegoria e exílio:
uma análise de *A caverna*, de José Saramago**

Dissertação de Mestrado em Pós-Colonialismo e Identidades, apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Bordini (Orientadora - UFRGS)

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos (FURG)

Prof^a. Dr^a. Isadora Dutra (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Jane Tutikian (UFRGS)

Porto Alegre
2019

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Sílvia e José, e minha irmã, Nina (e seu querido e respectivo Greg), por serem sempre a base, a segurança, o apoio e a família maravilhosa de que eu preciso para alçar voo.

A meu companheiro Edu, que acompanhou todo este caminho, das alegrias da conquista da vaga no mestrado à correria dos últimos dias antes da conclusão. Não sei o que faria sem ti, e sinto que nunca precisarei saber.

Às amigas-família Marina e Paula, seres maravilhosos que as Letras me apresentaram, e à amada Lusi. Obrigada por estarem presentes e fazerem a caminhada mais completa.

Ao amigo além-mar Rodrigo, que acompanhou a correria dos últimos meses em conversas essenciais para que eu mantivesse a serenidade, enquanto ele próprio estava na mesma situação. Força e saudades!

À minha orientadora, professora Maria da Glória, que esteve sempre atenta ao processo de produção deste trabalho. Obrigada pelas revisões e contribuições valiosas.

À professora Jane Tutikian, que me orientou com muito empenho no Trabalho de Conclusão de Curso, o qual viria a se expandir e completar nesta dissertação. À professora Isadora Dutra, que, com confiança e dedicação, me orientou no estágio de docência realizado durante este mestrado.

RESUMO

O presente estudo analisa o romance distópico *A caverna*, do escritor português José Saramago, à luz da teoria pós-moderna, considerando as contribuições na área produzidas por Hutcheon, Jameson e Eagleton. Em concordância com o papel do intelectual segundo o percebe Said e com o papel do escritor de acordo com o que vê Saramago, examinamos primeiramente o cruzamento das funções narrador-autor, reconhecido pelo próprio escritor português em suas manifestações ensaísticas, para interconectar elementos da obra à biografia de seu autor, trabalhando – por meio dos estudos de Iser – as manifestações do real e do fictício na literatura saramaguiana. Com base na teoria de Said, analisamos a questão do exílio conforme ele se manifesta na obra e se apresenta na vida do escritor, criando um paralelo entre os dois planos. Destacamos a fragmentação imagética e a concretude visual da alegoria benjaminiana para nos aprofundarmos em pontos específicos do fazer alegórico presente na obra, indo além do plano primeiro do mito platônico da caverna para analisar o deslocamento do ser pós-moderno, baseado nas análises da identidade contemporânea de Hall, e a inversão de papéis entre seres humanos e objetos, uma das principais preocupações literárias de Saramago.

Palavras-chave: José Saramago; alegoria; exílio; pós-modernismo; identidade

ABSTRACT

The present study analyzes the dystopic novel *A caverna*, by the Portuguese writer José Saramago, in light of postmodern theory, considering the contributions in the area produced by Hutcheon, Jameson and Eagleton. In agreement with the role of the intellectual as perceived by Said and with the role of the writer according to what Saramago sees, we first examine the intersection of the narrator-author functions, recognized by the Portuguese writer himself in his essayistic manifestations, to interconnect elements of the work to the biography of its author, studying – through Iser's work – the manifestations of the real and the fictitious in Saramago's literature. Based on Said's theory, we examine the issue of exile as it manifests itself in Saramago's work and life, creating a parallel between the two planes. We highlight the imaginary fragmentation and visual concreteness of Benjamin's allegory theory to delve into specific points of the allegorical work present in the novel, going beyond the first plane of the Platonic myth of the cave to analyze the displacement of the postmodern human being based on the considerations of contemporary identity by Hall, and the reversal of roles between humans and objects, one of Saramago's main literary concerns.

Keywords: José Saramago; allegory; exile; postmodernism, identity

"...há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa."

José Saramago

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A LITERATURA PORTUGUESA SOB A ÓPTICA PÓS-MODERNA.....	16
2.1 A ‘repensagem portuguesa’ – literatura pós-ditadura salazarista	16
2.1.1 <i>O fim de Portugal Império – a literatura pós-colonial.....</i>	<i>21</i>
2.2 José Saramago e a literatura pós-moderna	23
2.2.1 <i>A caverna de Saramago.....</i>	<i>29</i>
2.3 A alegoria na obra saramaguiana	34
2.3.1 <i>A alegoria conforme Benjamin.....</i>	<i>35</i>
3 O EXÍLIO DE/EM SARAMAGO: DAS ILHAS CANÁRIAS À CAVERNA	39
3.1 A mudança na poética saramaguiana.....	47
3.2 Aproximação e afastamento do Centro	50
4 ALEGORIA E PÓS-MODERNISMO EM A CAVERNA	60
4.1 Humanização x coisificação: a inversão de papéis.....	61
4.2 Centro x olaria: o apagamento da alteridade	69
4.3 Centro x olaria: a exploração humana	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

Parte modificada e modificadora das diversas transformações que marcaram o final do século XX e o início do século XXI no mundo, a literatura de ficção escrita em tal período compõe um rico *corpus* de estudo para pesquisadores que buscam mais bem compreender o complexo quadro cultural e artístico que vem se formando nos últimos anos. Elemento de um fenômeno que abarca ainda manifestações em campos como a arquitetura, as artes plásticas e a música, o avanço de uma nova estética vem marcando as últimas décadas em todo o mundo.

Proença Filho (1988) diagnostica, se não uma revolução no fazer artístico, um período de transição entre o moderno e algo novo, uma espécie de ruptura ou virada que vem sendo chamada por diversos teóricos de “pós-modernismo”. A denominação diferencia-se de pós-modernidade, então, da maneira como a percebe Terry Eagleton (1998): a forma de cultura contemporânea é o *pós-modernismo*, enquanto o período histórico é a *pós-modernidade*. À parte essa diferenciação, o fenômeno em si é bastante heterogêneo e complexo, rendendo extensas discussões dos que tentam defini-lo, incluindo o já citado Eagleton, Linda Hutcheon e Fredric Jameson.

As divergências entre as reflexões são variadas. Enquanto Hutcheon identifica a produção cultural pós-moderna como voltada ao questionamento e à problematização, para Eagleton (1998, p. 7) a arte deste movimento é vista como “superficial, descentrada, infundada”. O consenso parecer estar no fato de o pós-modernismo operar como algo novo, diferente e complexo em relação à modernidade e de ter na literatura um de seus ramos artísticos mais expressivos e fundamentais.

Desta forma, o fazer literário pós-moderno pode ser estudado a fim de se perceber elementos de tal novidade estética, incluindo – de maneira geral – características como o aproveitamento de formas populares de narrativa e a revisitação crítica ao passado, o qual é retrabalhado ficcionalmente (PROENÇA FILHO, 1988, p. 7).

Cientes do panorama geral, voltamos o olhar para a literatura recente produzida em Portugal, na qual, conforme Arnaut (2008, p. 210), o debate da estética pós-modernista possui uma posição de destaque. Para a autora, o assunto legitima-se quando se consideram, em relação à arte literária pós-moderna, suas marcas inovadoras, não porque sejam algo de inédito, mas porque passam a ser traduzidas e vertidas na escrita através de utilizações modalizadas, logo diferentes, de características que marcaram períodos anteriores (ARNAUT, 2008, p. 211).

Nesse quadro, um dos maiores expoentes é José Saramago (1922-2010). O escritor português está intimamente conectado à estética pós-moderna, sendo foco de diversos estudos realizados por este viés até o momento. Incluída nesse contexto mais amplo, a presente pesquisa, também, dá seguimento a uma análise prévia, feita em um Trabalho de Conclusão de Curso apresentado em 2017 à UFRGS e que tinha como tema as manifestações pós-modernas no romance saramaguiano *As intermitências da morte* (2005).

Naquela obra, notamos uma convergência das características alegóricas pertencentes à fase mais recente da obra de Saramago e a presença de elementos os quais Hutcheon (1991) define como parte da metaficção historiográfica. Por meio desse romance, Saramago reexamina fortemente sua realidade e, ao mesmo tempo, a do mundo como um todo, produzindo uma narrativa marcada pela inovação estética característica do autor e pela constante crítica, pelo questionamento arguto e pela problematização da lógica da sociedade, alinhando-se ao panorama pós-moderno de revisão da História.

Em *As intermitências...* não há a citação clara a personagens históricos ou a períodos específicos, elementos os quais gerariam uma relação clara com a caracterização da metaficção historiográfica elaborada por Hutcheon (1991). Todavia, a crítica de Saramago a diversas instituições e figuras – políticas, religiosas e sociais – e o uso maciço da ironia criam um quadro político e social contemporâneo que funciona como desconstrução de certezas sobre seu tempo.

Visto por meio da teoria de Benjamin (2011), foi possível perceber aquele romance como uma distopia alegórica, na qual as personagens – não nomeadas e apenas identificadas por sua profissão, gênero ou idade – servem como representantes de instituições e cargos, expandido o aspecto reflexivo da obra.

Como um todo, a produção ficcional saramaguiana tem essa característica clara de levantar apontamentos críticos sobre sua realidade e sobre o que é a

essência do ser humano. Dessa maneira, sua obra tem importância e relevância não apenas artística ou estética, mas como forma de se pensar o mundo contemporâneo.

Com tal posição em mente, movemos nosso enfoque para elementos profundamente associados com a identidade humana desse período, como a reconhece Stuart Hall (2006): o sujeito pós-moderno é essencialmente deslocado, fragmentado. Esse deslocamento pode acontecer de forma geográfica, à medida que o ser se afasta fisicamente de sua terra e de seu lar original, ou mesmo de modo psicológico, internalizado. Essa última condição é entendida por Ouellet como parte de uma literatura “migrante”, a qual não incluiria somente a produzida por um autor deslocado geograficamente, mas também por alguém que, mesmo que nunca tenha deixado seu país de origem, tenha passado por uma “migrância identitária” (OUELLET, 2013, p. 151), característica da pós-modernidade.

Reconhecendo a relevância da literatura migrante e deslocada para o período contemporâneo, e a necessidade urgente de estudá-la para que se possa contribuir com o processo de desvelamento do ser humano deste período, percebemos a indispensabilidade de nos aprofundarmos em questões como o exílio, o deslocamento do ser e a inversão de papéis entre humanos e objetos. Tais temas, refletidos na literatura de Saramago de diversas formas, pautam a análise aqui feita.

Neste trabalho, à diferença do anterior, concentramo-nos no romance saramaguiano *A caverna* (2000), a primeira obra publicada por Saramago depois de ter recebido o Prêmio Nobel, em 1998. *A caverna* está igualmente vinculada à análise crítica da realidade, característica comum aos textos do autor publicados em período mais recente, ainda que esta qualidade transpasse toda a sua obra, guiando nossa apreciação.

Para analisar o texto, utilizaremos a teoria da alegoria benjaminiana, que também traceja o caminho pelo qual a obra é estudada. A alegoria, neste romance, expande-se em relação à de *As Intermittências...*, não apenas em seus aspectos distópicos, mas porque pode ser percebida na fragmentação e na visualização imagética que configuram a estética criada em *A caverna*. Presente já em seu título, em alusão clara ao mito da caverna de Platão, o viés alegórico não se limita a este, e perpassa a narrativa de maneira complexa, incitando uma análise mais detalhada e profunda de sua atuação.

A metaficção historiográfica tampouco é esquecida, mas aprofundada aqui – e também norteia a análise mais minuciosa de elementos importantes que fazem parte da produção recente de Saramago, como a relação de sua poética com o sentimento pós-colonial e com seu exílio na Espanha em 1993. Neste caminho, traçamos um paralelo entre as circunstâncias que levaram Saramago a escolher a vida fora de Portugal, e seu consequente refúgio em terras espanholas, e os aspectos da obra que também dizem respeito ao processo de afastamento da terra natal. Os exemplos textuais conectam-se à biografia do autor, em uma relação direta entre o real e o fictício na obra saramaguiana.

Parece natural, assim, refletirmos aqui a respeito da separação entre narrador e autor, consagrada na teoria literária. Apesar de reconhecer a diferente natureza dessas funções dentro do processo literário, Calbucci (1999, p. 99) admite que, na obra saramaguiana, “essa separação se torna quase impossível, pois seus narradores, apesar de estarem em terceira pessoa, não se privam de utilizar a primeira pessoa do plural para emitir opiniões, fazer ironias, discutir idéias”.

O próprio Saramago, ainda que confesse não ser um teórico ou estudioso da Teoria da Literatura, questiona diversas vezes a figura do “narrador” conforme a teoria atualmente aceita a conceitua, isto é, de forma desconectada e independente em relação ao autor. Apesar de compreendermos os preceitos de tal separação, atentamos para as palavras do próprio escritor, que aponta o papel autoral para a obra:

Um livro não está formado somente por personagens, conflitos, situações, lances, peripécias, surpresas, efeitos de estilo, exibições ginásticas de técnicas de narração — um livro é, acima de tudo, a expressão do seu autor. Pergunto-me até, se o que determina o leitor a ler não será a secreta esperança de descobrir no interior do livro a pessoa invisível mas omnipresente do seu autor. (SARAMAGO, 1997b, p. 40)

O autor chega a afirmar, inclusive, que “a figura do narrador não existe, e [...] que o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro” (SARAMAGO, 1997b, p. 38). A atitude pode ser atribuída ao pensador materialista que a opção ideológica do escritor pelo comunismo determina. Bakhtin (1992, p. 281), entretanto, diverge desse ponto de vista, afirmando que se trata, como tudo no romance, de um discurso secundário complexo, que transmuta os discursos primários, os quais “perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios”.

Não nos compete aqui discutir o ponto de vista de Saramago, e nem está em nosso intuito fazê-lo, mas não podemos deixar de considerar, ao abordar sua obra, a forma como o próprio autor via-se incluído na voz que dá materialidade à narrativa. Desta maneira, mais do que refletir sobre a separação real, ou não, entre narrador e autor, consideramos a forma como o *próprio* narrador se enxerga em sua obra: “Tal como o entendo, o romance é uma máscara que esconde e, ao mesmo tempo, revela os traços do romancista” (SARAMAGO, 1997b, p. 40).

Com isso, temos como objetivo principal elucidar não apenas a relação entre a biografia do autor e como ela pode se manifestar no texto fictício, mas como o romance trabalha temas essenciais à identidade pós-moderna deslocada, compreendida por Hall e manifesta na obra. Logo, nosso intuito é examinar elementos relacionados com tal deslocamento, como o exílio e a coisificação do ser humano.

O presente trabalho está estruturado de forma a iniciar com uma contextualização a respeito da história de Portugal e a literatura formada na redemocratização do país, a qual foi iniciada em 1974. Pontos importantes sobre a vida de Saramago, incluindo sua saída de Portugal e consequente ida para Espanha, também são detalhados, uma vez que são parte essencial de nosso estudo sobre a literatura de exílio. Elementos sobre a teoria benjaminiana da alegoria são elucidados, de forma a embasar teoricamente esta investigação.

Na análise, realizada nos Capítulos 2 e 3, são abordados os processos de exílio de Saramago em paralelo com o exílio das personagens principais do romance, fazendo a conexão de tópicos externamente interligados. O exílio, parte fundamental da literatura deslocada da pós-modernidade, opera na obra como uma resposta à realidade distópica criada, funcionando não apenas como uma retomada narrativa das personagens que sucumbiam frente às exigências do mercado e do simulacro, mas como um rechaço ao mundo tomado pelo culto à mercadoria e à ignorância.

Adiante, a dinâmica das relações em *A caverna* dita o caminho pelo qual são analisadas a coisificação do homem e a exploração entre seres humanos retratada na distopia. Tal dinâmica está ilustrada pela recategorização de pessoas e de objetos, instigando a uma constante requalificação dos parâmetros naturalmente internalizados e levando o leitor a aperceber-se, com frequência, da crítica muito

fina feita à realidade pós-moderna e ao papel do ser humano à medida que as relações entre sujeitos com forças desiguais transformam-se em exploratórias.

Os principais teóricos utilizados para o embasamento destas análises incluem Edward Said, em suas reflexões a respeito do papel do intelectual e da literatura de exílio, Walter Benjamin, expoente da teoria alegórica, Jameson, Eagleton e Hutcheon, teóricos e, os dois primeiros, críticos do pós-modernismo, e Arnaut e Lopes, reconhecidos estudiosos da vida e da obra de José Saramago.

Vale destacar, ainda, que o próprio Saramago, no seu ensaio já mencionado e intitulado *O autor como narrador*, de 1997, também foi utilizado, de alguma maneira, como fundamentação para nossas análises. Apesar de, como ele mesmo conta e conforme já observamos, não ser um especialista em Teoria da Literatura, seu fazer ficcional amplamente reconhecido e o constante pensar sobre literatura presente em suas obras exigem que o consideremos. À parte uma educação formal na área, Saramago está entre nossos fundamentos por ter sido formado pelo próprio ofício de escritor e pela leitura. Ademais, por tratarmos aqui de um trabalho envolvendo justamente a sua obra, parece-nos valioso aproveitar também sua contribuição sobre o tema.

2 A LITERATURA PORTUGUESA SOB A ÓPTICA PÓS-MODERNA

2.1 A ‘repensagem portuguesa’ – literatura pós-ditadura salazarista

Os anos 1930 foram marcados por diversos acontecimentos relevantes no âmbito mundial. No Brasil, este período teve início com a Revolução de 30, que culminaria com a chegada ao poder de Getúlio Vargas e, mais tarde, a consequente instalação do Estado Novo no país. Nos Estados Unidos, iniciava-se a implantação do New Deal, plano de recuperação econômica proposto por Roosevelt após a queda da bolsa de Nova York, no final dos anos 1920.

Cientes do panorama geral vigente nas Américas, nosso olhar volta-se para a Europa, onde tal período foi marcado pela ascensão ao poder, em diversos países europeus, de regimes ditatoriais fascistas. A Itália de Mussolini, a Alemanha nazista de Hitler e a Espanha de Franco são alguns dos principais exemplos em que o fascismo passou a comandar aspectos políticos, econômicos e sociais.

Em Portugal, o regime totalitário foi instaurado por António de Oliveira Salazar – daí seu nome, o Salazarismo – e é considerado uma das mais fortes e duradouras ditaduras europeias. Iniciado em 1933, mas com suas raízes lançadas desde a ascensão de Salazar ao poder, em 1930, o Estado Novo português teve seu fim apenas mais de quarenta anos depois, em 1974. Marcado por intenso isolamento internacional e organizado esquema de repressão, o governo salazarista “era essencialmente um regime autoritário católico” (MAXWELL, 2006, p. 35). A polícia política atuava em maciço combate a opositores, intelectuais e artistas, calando escritores e jornalistas e impondo a censura sobre vozes dissonantes: “Evitando excessos públicos ou escondendo-os habilmente das vistas de estrangeiros, Salazar criou um terror ‘moderado’ que era incansável, vigilante e devastadoramente eficaz” (Idem).

Note-se, pois, que, de maneira reservada e sistemática, opositores da época foram presos, exilados ou mortos por um governo sem liberdade ou pluralismo, que controlava a imprensa por meio da censura prévia e, por meio de intenso

investimento em propaganda, buscava ditar inclusive a própria imagem que os portugueses tinham de si mesmos – fazendo a promoção da religiosidade, da “simplicidade” da vida cotidiana e da família patriarcal como meios para a harmonia social (FORNOS, 2015).

O papel de parte dos meios de comunicação no apoio ao regime foi determinante para sua perpetuação. Silva (1989, p. 127) explica que os jornais do país se comprometeram com o discurso de poder perpetuado pelo governo totalitário, aproveitando-se de que “a palavra impressa guarda uma aura de credibilidade” para acobertar e legitimar as ações do governo.

Assim, de maneira geral, é possível entender o regime fascista português como baseado em um tripé formado por *ruralismo*, *cristianismo* e *colonialismo*.

Arcaico, isolado e puritano, rejeitando a industrialização por considerá-la um arauto de conflitos de classe e problemas trabalhistas, glorificando uma tradição folclórica camponesa depurada, o Portugal salazarista estava firmemente escorado contra o século XX. (MAXWELL, 2006, p. 36)

Uma dessas bases, o colonialismo, fortalecia a imagem do país como poderoso e dominador, por meio dos investimentos do governo em seu território ultramarino, principalmente nas colônias da África. Saraiva (1983, p. 353) destaca, como uma das principais características do regime “no plano externo, a enérgica imposição da independência política e económica de Portugal perante o jogo dos interesses externos e a luta militar e diplomática para a defesa do Ultramar”. Nesse sentido, Fornos identifica, na promoção nacional da conquista além-mar, o incentivo ao orgulho patriótico de “ser” português: “Durante o período ditatorial, generaliza-se, através de intensa propaganda, a expressão Império Colonial Português, que chega a obter consagração oficial” (FORNOS, 2015, p. 59).

Em seus anos à frente da gestão do governo português, Salazar manteve o país fechado, confinado nas próprias ideias de grandeza e glória. Conforme aponta Maxwell (2006, p. 37), o ditador “parecia acalentar uma imagem romântica de Portugal e seu império, um mundo perdido no tempo, convicto de verdades havia muito descartadas em outros lugares”.

Destarte, o declínio da empreitada colonialista é um ponto-chave para entender o fim da ditadura portuguesa (FORNOS, 2015). A crise da política imperial da época – com a utilização de recursos públicos para manter subjugadas as colônias africanas em meio a diversas revoltas por independência e à crescente pobreza da própria população portuguesa – foi um dos grandes fatores que

ocasionaram o desgaste não apenas do Estado Novo português, mas da “ilusão de um falso império” (FORNOS, 2015, p. 55).

As principais colônias africanas que ainda eram mantidas pelo salazarismo eram, naquele período, as grandes áreas de Angola e Moçambique e a pequena área da Guiné Portuguesa. Em meio a levantes revoltosos, conforme aponta Lowe (2011, p. 554), Salazar “ignorava tranquilamente os eventos nacionalistas no restante da África”, o que passava a falsa impressão ao país de um território colonial calmo e conformado com sua condição.

Com o início dos levantes nos territórios africanos até então dominados pelos portugueses, a guerra colonial foi inevitável. Mais tarde, a retirada do apoio de militares – frente aos inúmeros mortos em batalha para conter as revoltas por independência e às condições precárias do exército – e mesmo de famílias dos soldados mortos foi significativamente impactante para o regime.

Na entrada dos anos setenta, a crise do fascismo português está claramente configurada. Isolado nacional e internacionalmente, pouco a pouco derrotado em África, imergindo o país na crise econômica, o regime perdia suportes e espaços. (NETTO, 1986, p. 39)

Tais acontecimentos históricos, naturalmente, tiveram repercussão na própria literatura produzida em Portugal durante aquele período. Ao analisar os temas comuns à literatura produzida no Brasil e em Portugal nos primeiros anos pós-Primeira Guerra, Tutikian (1994, p. 160) enaltece o período histórico como determinante para a concomitante produção literária: “Evidentemente a literatura e a cultura de modo geral ressentem-se desses acontecimentos, e, se a literatura brasileira de 30 é a da denúncia político-social, também o é a do Neo-realismo português”.

Mesmo antes da abertura política de fato acontecer naquele país, anos após a consolidação da ditadura fascista, a literatura de engajamento contra o regime resistia, fazendo frente ao totalitarismo principalmente a partir do fim da década de 1960, quando a crise do regime se intensificou. Nesse período, destacam-se obras como *Novas cartas portuguesas* (1974), escrita por Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, debruçada sobre a questão feminina, ou *Contos da solidão* (1970), de Urbano Tavares Rodrigues, publicada durante a prisão política de seu autor.

Apesar de já apresentar-se desgastado e em crise, com o afastamento de Salazar do poder em 1968 e sua substituição por Marcello Caetano, o regime

totalitário de Portugal foi de fato dissolvido apenas anos mais tarde, em 1974, quando aquele país conheceu um ponto de virada em relação à sua produção cultural. A Revolução de 25 de Abril, também chamada de Revolução dos Cravos, abriu as portas do país para o mundo. Surgiu assim o que Tutikian (1999, p. 91) chama de “repensagem portuguesa” – expressão que considera o processo pelo qual passou a “geração que faz reflexões sobre o percurso revolucionário que culminou com o 25 de abril e sobre a resistência ao fascismo e as perversões de seus resquícios na democracia” (TUTIKIAN, 1999, p. 91).

Naquele momento, a própria identidade portuguesa entrou em um processo de ruptura em relação à imagem até então divulgada e incentivada pelo estado totalitário. Ao mesmo tempo em que caíam as barreiras políticas que durante anos haviam isolado Portugal do restante da Europa e transformado o país em uma região arcaica e antiquada tecnológica e economicamente, voltada à vida rural baseada no latifúndio e a preceitos religiosos e conservadores, passavam também a ser desconstruídos os princípios – morais, sociais, políticos e culturais – que haviam regulado a vida portuguesa.

O 25 de Abril veio, de facto, transformar a vida de cada um de nós [portugueses], alterando instituições e formas de estar no mundo, componentes essas da nossa relação com a sociedade que profundamente incidem sobre o facto criativo. (SEIXO, 1984, p. 30)

As mudanças significativas na política do país também fizeram com que artistas – aqui representados majoritariamente pelos escritores, em razão de nosso interesse e objeto de pesquisa – buscassem repensar sua narrativa e, por conseguinte, sua própria obra.

Tudo isso é fundamental para entender os processos de reconstituição da identidade em Portugal, os quais vinham criando raízes a partir da literatura engajada produzida no período pré-Revolução dos Cravos. Percebe-se que não foi apenas o marco revolucionário em si o causador de tais mudanças. Em meio à abertura política, vinha se configurando um contexto mais complexo, relacionado ao fim do século XX, ao processo de descolonização que se instalava em África e à consequente consciência pós-colonial – a qual se formara em todo o mundo. Dessa maneira, surgiu também uma nova busca pela identidade portuguesa no país, com a qual o cenário cultural não deixaria de se envolver.

Apesar de não haver consenso sobre a temática dessa nova geração de escritores, vale destacar que Ornelas aponta para duas fases da escrita logo após

a Revolução dos Cravos: uma primeira, caracterizada pelo êxtase e pela euforia advindos da mudança e da abertura política; e uma segunda, em que impera um sentimento de desespero e de tristeza, decorrido da percepção de que a história e a cultura de Portugal não eram contadas a partir do próprio país: “Elas estão sendo escritas por outros, no centro europeu” (ORNELAS, 2012, p. 157).

Ao analisar a literatura produzida nos primeiros anos pós-revolução, Lourenço (1984, p. 7) também faz menção à expectativa do povo português em relação ao fim da ditadura, já desgastada em seus últimos anos: “Mais que revolução vivida, a nossa foi logo, desde o início, revolução sonhada. Durante um ano – pois mais não durou o momento revolucionário –, o País viveu um estado onírico”.

Em razão disso, pode-se também enfatizar que o período imediatamente posterior à Revolução de 25 de Abril foi – como se poderia esperar de um momento cercado de tamanha expectativa – tomado de algum sentimento de frustração. Tanto Eduardo Lourenço quanto Álvaro Gomes assinalam que, naqueles primeiros anos de abertura, uma sensação de desapontamento apoderou-se de diversos dos artistas da época. Enquanto Lourenço (1984, p. 8) detecta uma espécie de “paralisia” da ficção portuguesa nos primeiros anos depois do fim do regime totalitarista, Gomes (1994) fala na redução da produção literária em razão de um interesse maior por textos de caráter jornalístico e pedagógico.

Isso se daria, explica Lourenço (1984), pelo desencanto dos escritores da época causado pela desilusão em relação ao que representaria a liberdade recém-conquistada e sua realidade, nunca comparável ao sonho e à luta que movia o engajamento anterior. Segundo Lourenço (1984), era a miragem no horizonte – o sonho revolucionário e seus resultados – o que movia a escrita de grande parte da ficção portuguesa entre os anos 1940 e 1960. “A revolução de Abril, para aquelas gerações que, durante décadas, de modos diversos, a haviam sonhado, chegava, enquanto acontecimento libertador de pulsões criadoras, realmente tarde” (LOURENÇO, 1984, p. 8).

Quando de fato a frustração inicial amainou e o êxtase frente a expectativas – atingidas ou não – foi superado, uma nova geração de escritores aflorou, acenando, nas artes, a novos “temas, a valores e a estratégias discursivas pós-modernistas” (REIS, 2004, p. 16). A produção ficcional desses anos – retomada

com mais intensidade principalmente a partir da década de 1980 – inclui diversos temas e procedimentos narrativos, conforme Reis (2004) detalha.

Diferentes autores estudiosos de tal período têm dificuldades em apontar consensos estéticos ou mesmos temáticos. Ainda assim, é possível elencar alguns dos assuntos que vieram à tona nos primeiros anos de liberdade política: “Temas como a ditadura salazarista, a guerra colonial, a tragédia dos retornados, a derrocada do regime, a libertação da mulher etc. serão explorados à exaustão” (GOMES, 1994, p. 180).

Entende-se, então, que, com o marco da Revolução dos Cravos, houve uma mudança na temática e na estética, com maior espaço para o universo feminino, para a explicitação dos excessos do colonialismo português em África e para a retomada do passado histórico de forma crítica (ROANI, 2002). Houve não apenas uma significativa alteração política e social no Portugal pós-Estado Novo, mas um “esforço das diversas produções culturais por redefinir e reimaginar Portugal” (ORNELAS, 2012, p, 156), fugindo à imposição ideológica do regime de Salazar:

a Revolução, em grande parte um subproduto da perda do império, trouxe consigo um senso de libertação e um novo discurso de potência pelos quais os portugueses finalmente estavam livres para reinventar Portugal (ORNELAS, 2012, p. 156)

2.1.1 O fim de Portugal Império – a literatura pós-colonial

O fim da ditadura salazarista e da censura imposta pelo regime e o isolacionismo e estagnação que ele acarretava trouxeram à literatura uma espécie de fervor criativo e cultural. Assim,

a liberdade de expressão e a descolonização permitiram rever ficcionalmente os dramas individuais e coletivos da guerra colonial; paralelamente foi tomando corpo uma cada vez mais evidente consciência pós-colonial; do mesmo modo, o redesenho das fronteiras nacionais estimulou uma reflexão identitária (incluindo-se nela a velha questão da relação com a Europa) a que a literatura, naturalmente, não ficou alheia. (REIS, 2004, p. 16)

Parece claro que as mudanças na maneira de enxergar não apenas o país, mas o próprio indivíduo português, vão ao encontro de um novo paradigma para a ficção portuguesa produzida a partir daquela época. Com uma nova forma de perceber a si próprios e com a conscientização crescente de sua posição periférica em relação ao restante da Europa, os portugueses tinham alguns elementos

fundamentais para um novo processo de constituição identitária nacional. À literatura era dado o potencial para “reinventar” o país.

Rever a imagem portuguesa de “Império” fazia parte dessa reinvenção, o que deu à produção literária pós-colonial um lugar no imaginário português. Como explicitado por Ana Mafalda Leite, a qual aborda a questão por meio da conceituação do termo “pós-colonialismo”, atualmente tal expressão engloba “o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas” (LEITE, 2012, p. 130). Sem diminuir ou questionar o valor da literatura produzida nos países outrora colonizados, a autora salienta que o termo possibilitaria alargar o *corpus* envolvido no tema para incluir, além de escritos realizados nas ex-colônias, também a literatura das ex-metrópoles.

Nesse caminho, Leite (2012, p. 130) propõe que a “atividade crítica pós-colonial é também uma plataforma de reinterpretação da discursividade colonial, por isso o sentido cronológico do termo revela-se insuficiente”. Dessa forma, não há como falar da literatura pós-colonial apenas como uma produção feita posteriormente à independência das colônias, mas sim uma literatura que traz um aspecto contestatório às relações entre metrópoles e colônias e à ideologia predominante no regime colonial.

A resistência aos ideais colonialistas fez parte do discurso de diversos autores portugueses. Um exemplo é o de António Lobo Antunes, escritor de obras como *Os cus de Judas* (1979), em que expõe o drama da guerra colonial da perspectiva de um soldado enviado para lutar em Angola – romance que incluiu experiências de fato vividas pelo autor. Para Gomes (1994, p. 206), “sua obra reporta, ao mesmo tempo, a experiência da emigração açoriana e da guerra colonial, num estilo que prima pela ‘sinceridade’, pelo verismo”.

Outro autor português que se pode enquadrar na temática pós-colonialista é Helder Macedo. Seu primeiro romance, *Partes de África* (1991), trabalha questões identitárias e inclui – como Lobo Antunes – elementos autobiográficos, uma vez que Macedo viveu em países como Moçambique, Angola e África do Sul. Sua obra também está envolvida com o fim da dominação colonialista portuguesa na África e com “as sequelas que na nossa [dos portugueses] consciência coletiva ela desencadeou” (REIS, 2004, p. 33).

Lídia Jorge é ainda outra escritora que adentra o tema da guerra colonial. Sua obra *A costa dos murmúrios* (1988), por exemplo, é contada a partir do ponto

de vista de esposas de combatentes da guerra entre revoltosos em busca da independência e forças portuguesas em Moçambique. Para Reis (2004, p. 31), a autora é mestra em desfiar ficcionalmente “as agruras de um redimensionamento nacional pós-imperial”, parte primordial da constituição identitária feita no país pós-abertura política.

Diversos outros escritores portugueses abordam a temática social e a realidade do país depois da Revolução de 25 de Abril. Obviamente, o número de ficcionistas que passaram a abordar os acontecimentos do período pós-colonial em Portugal se estende, e não buscamos fazer aqui uma listagem exaustiva, apenas apontar alguns casos interessantes de escritores bastante relevantes que tomaram esse caminho.

Tampouco poderíamos deixar de fazer referência à importante miríade de escritores que contribuí para a literatura de língua portuguesa produzida nas ex-colônias. Apesar de não serem o objeto de estudo aqui, nomes como Paula Tavares, Pepetela, José Eduardo Agualusa ou Ondjaki representam a essencial retomada da narrativa por pessoas que perderam esse direito no momento da colonização. É por meio de tais escritores que o mundo encontrou um dos canais para ouvir a voz de quem antes fora injustamente calado.

2.2 José Saramago e a literatura pós-moderna

Entre os diversos autores portugueses que se destacam na literatura marcada pelos pressupostos destacados até aqui está o nome de José Saramago. Visto como um dos mais importantes nomes da literatura mundial, suas obras são conhecidas nos mais diversos países, já tendo sido traduzidas para dezenas de diferentes idiomas.

O escritor nasceu em 1922, em Azinhaga, Portugal, e faleceu em 2010, na Província de Las Palmas, na Espanha, aos 87 anos. Lançou seu primeiro livro aos 25 anos, em 1947, sob o título de *Terra do pecado*. Ainda em 1947, escreveu *Claraboia*, romance não publicado na época e lançado recentemente, em 2011. Em 1966, saiu seu primeiro livro de poesia, *Os poemas possíveis*, primeira manifestação de uma curta carreira como poeta (complementada por *Provavelmente alegria*, de 1970, e *O ano de 1993*, de 1975). Em 1977, lançou *Manual de pintura e caligrafia*, que tampouco o colocou sob os holofotes.

Foi apenas mais de trinta anos depois, com a publicação do romance *Levantado do chão*, em 1980, que ele de fato estabeleceu-se como escritor profissional e passou a chamar a atenção da crítica, aos poucos ganhando notoriedade a ponto de tornar-se um dos escritores canônicos da literatura mundial e um dos “expoentes máximos da cultura e da história literária portuguesas” (ARNAUT, 2008, p. 17).

Saramago passou a dedicar-se exclusivamente à prosa ficcional apenas aos 53 anos. Antes disso, trabalhou como serralheiro, funcionário público administrativo, editor jornalístico, ensaísta, entre outros.

A entrega tardia à “profissão” de escritor não lhe diminuiu a glória. Em vida, obteve diversas manifestações do reconhecimento oficial em torno de sua produção literária. Em 1995, Saramago venceu o Prêmio Camões, o mais importante prêmio literário da língua portuguesa; em 1998, foi agraciado com o prêmio Nobel de Literatura, honraria que lhe deu uma visibilidade ainda maior e garantiu que sua obra transcendesse em definitivo os limites de seu tempo e de sua terra natal.

Ao analisar sua obra do ponto de vista da recepção, Becker registra dois elementos os quais podem ser entendidos como os principais responsáveis pela popularidade da obra de Saramago: a intertextualidade criada pelo autor ao fazer referência a outros “produtos” culturais ao longo de suas obras – traço pós-moderno que facilitaria a conexão e a identificação do público com seus romances – e a maior fluidez advinda da relação do texto com o público, “marcada pelo apego ao diálogo e à reflexão crítica” (BECKER, 1994, p. 506).

De fato, a obra de Saramago é reconhecida não apenas por trazer temas questionadores e ousados, mas também pela forma única de escrever de seu autor. Sua escrita pode ser caracterizada pelo que o biógrafo João Marques Lopes (2010, p. 96) chama de “estilo saramaguiano”, uma narrativa com características da oralidade e um estilo particular de pontuação e construção sintática. É possível destacar ainda que – à medida que sua produção passa a ser mais conhecida e recorrente – diversos de seus romances trabalham com uma estratégia própria de elaboração frasal, com parágrafos longos, diálogos marcados apenas por virgulação e caixa alta na mudança de fala e uso bastante idiossincrático de minúsculas, incluindo o uso de caixa baixa para nomes próprios. O próprio autor a explica, de maneira bastante curiosa, por meio de uma analogia:

A pontuação não é mais do que aquilo que numa estrada são os sinais de trânsito: cruzamento, redução de velocidade, essas coisas que aparecem. E assim, dir-se-ia que continua a ser possível transitar pela estrada dos meus livros que não têm esses sinais, da mesma maneira que seria possível transitar por uma estrada sem sinais de trânsito, com a grande vantagem de provavelmente haver menos desastres, porque então toda a gente teria que estar muito mais atenta ao caminho e à condução. (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 101)

Não apenas no estilo o autor chama a atenção de público e crítica. Profundamente associado aos acontecimentos de seu tempo, Saramago ainda “foi uma personalidade ativamente envolvida na vida pública portuguesa, desenvolvendo, depois de 1974, uma militância política intensamente solidarizada com as conquistas da revolução do 25 de Abril” (REIS, 2004, p. 37). Ex-membro do Partido Comunista Português (PCP) e militante durante a derrocada do salazarismo em Portugal, Saramago nunca deixou de entrar em debates ideológicos e de externalizar seu posicionamento político e social nas oportunidades que teve de abordá-los.

Tal engajamento pode também ser percebido, de forma geral, ao longo do conjunto de suas obras. Ao analisar seus romances, D’Angelo (2011, p. 45) considera seu fazer literário como “a consciência do engajamento do sujeito na ação sócio-política”. Para o autor, Saramago é um narrador que se utiliza das histórias para se manifestar frente à sua realidade, utilizando sua escrita como crítica social.

Com efeito, tal posicionamento não é inconsciente ou acidental. Como o próprio Saramago colocava, não há meio termo para quem escolhe o fazer literário como profissão: “O escritor é um homem do seu tempo ou não é. O que escreve será sempre ação política ou omissão” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 192). “Se o escritor tem algum papel, é o de incomodar” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 348), disse em outra ocasião.

A visão de Edward Said (2005) do papel do intelectual vai ao encontro dessa afirmação. “O que o intelectual menos deveria fazer é atuar para que seu público se sinta bem: o importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável” (SAID, 2005, p. 25-26). Para ele, o intelectual não opera para dar ao público o que este quer, mas para fazê-lo questionar suas verdades, para desafiá-lo. Para esse precursor da teoria pós-colonial, está entre os deveres do intelectual buscar “uma relativa independência” (SAID 2005, p. 15), não se submetendo à cultura e ou à língua natal e configurando-se, assim, em uma

espécie de exilado permanente, um eterno desassossegado que, em razão desse desassossego, é capaz de manter o pensamento crítico e independente. A preocupação com o posicionamento social e a habilidade crítica vem à frente de conveniências ou confortos, mesmo que se esteja tratando apenas do âmbito literário, como é o caso de Saramago.

Essa preocupação social do autor português é fundamental para a análise de sua obra. Conforme Tutikian (*in mimeo*), o trabalho produzido por Saramago também pode ser considerado como uma quebra da visão nostálgica e idealizada de Portugal, veiculada pelo regime ditatorial, fugindo da idealização da história portuguesa e inúmeras vezes agindo no caminho da desmitificação da história oficial.

Como diversos escritores portugueses de sua época, Saramago também foi profundamente afetado pelo contexto político e econômico em que viveu. O autor “é fruto das mudanças políticas pelas quais passou Portugal no século XX e fez de seus escritos o meio para alcançar e difundir seu ponto de vista histórico” (SOUSA E QUEIROZ, 2015, p. 5). Assim inserido, ele reflete o pensamento pós-moderno em seu trabalho, “e sua linguagem contém a autorreflexividade inerente a esse movimento” (Idem).

Ao pensarmos em sua produção romanesca como um todo, é possível dividi-la, ainda que de forma não categórica, em duas fases, separadas pela publicação, em 1995, de *Ensaio sobre a cegueira*.

Até 1995, Saramago já havia estabelecido uma carreira composta por diversos títulos reconhecidos pela crítica e pela Academia – como *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989). Nessas obras, o autor faz o que se poderia classificar como uma espécie de “revisão” crítica à História de seu país, dando voz a personagens do povo e assumindo a subjetividade do relato como um dos discursos históricos possíveis. Alinhado com características da ficção pós-moderna da forma como a analisa Linda Hutcheon (1991), o autor problematiza a relação entre a História oficial e a realidade, uma vez que “a *história* não existe a não ser como texto” (HUTCHEON, 1991, p. 34), isto é, está acessível a nós apenas como parte de um discurso e, portanto, condicionada por tal caráter.

Não é apenas com essa visão da História como discurso que Saramago se aproxima do que Hutcheon (1991) classifica como “metaficção historiográfica” –

termo que utiliza para referir-se a romances pós-modernos “que, ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21). Também é possível perceber, em diversas obras de Saramago, outros elementos característicos da ficção pós-modernista, como a eliminação da fronteira entre o popular e o erudito, a intertextualidade entre diferentes estilos artísticos, a paródia, a descontinuidade e o desmembramento da narrativa e o protagonismo das histórias por minorias e grupos marginalizados.

A paródia de que Hutcheon fala, é importante destacar, não é a piada que imita, ridicularizando, mas uma forma irônica e questionadora de revisitar o passado. No pós-modernismo, a paródia introduz a “duplicidade paradoxal de continuidade e mudança, de autoridade e transgressão” (HUTCHEON, 1991, p. 57). Aliada à paródia estão também a ironia, ferramenta fundamental na metaficção historiográfica para a formação do questionamento crítico do confronto com o passado; e a intertextualidade, feita por meio da inclusão de outros “textos” – referências literárias ou mesmo não literárias introduzidas no texto principal.

Com a publicação de *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) e suas críticas à religião, o autor reescreve e contesta a história bíblica, indo por caminho semelhante, mas agora voltando seu olhar para os escritos sagrados aos cristãos, o que o posicionou em meio a uma polêmica com o governo português, que lhe valeu censuras e acusações de heresia.

Preocupada com o contexto histórico no qual estão inseridas as obras saramaguianas, Silva (1989) analisa os romances *Levantado do chão* (1980), *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), percebendo justamente a ligação da ficção elaborada por Saramago com seu pensamento crítico em relação a Portugal. Em *O ano da morte de Ricardo Reis*, por exemplo, o narrador faz uma crítica sutil aos jornais como arma do regime salazarista, trazendo o discurso dos impressos da época para, cheio de ironia, denunciar a voz do jornal como comprometida.

Essa denúncia do narrador quanto à seriedade jornalística nem sempre se faz através da afirmação de incompatibilidade das suas vozes. Outras vezes, aproveita que os próprios acontecimentos desmarcaram a farsa tornando-se, eles próprios, armas de denúncia. (SILVA, 1989, p. 128)

A denúncia da censura e do controle do Estado sobre os meios de comunicação é feita por Saramago em suas obras como forma de repensar a

História do país em si, por diversas vezes desafiando a versão oficial. Em sua ficção, o autor “dá-se o direito de preencher vazios, de dar voz aos silêncios, de celebrar, enfim, a conquista do tempo pelos verdadeiros operários da História” (SILVA, 1989, p. 266). Ao questionar a ideia da verdade única, da “versão dos vencedores”, abre-se espaço, nas obras do autor, para o que Hutcheon (1991) chama de “ex-cêntricos”, aqueles que estão à margem, não incluídos no “centro”, não protagonistas, tradicionalmente esquecidos pelas grandes narrativas – geralmente minorias historicamente excluídas, como mulheres, negros e homossexuais.

O próprio Saramago aponta, em entrevista, que sua ideia ao escrever é trazer para primeiro plano aqueles que, por não serem vitoriosos ou dominantes em seus períodos, não “protagonizam” a própria história.

Quando me perguntam se escrevo romances históricos, respondo que não, ao menos no sentido oitocentista da palavra, tal qual o faziam o Alexandre Dumas ou o Walter Scott ou o Flaubert em *Salambô*. O meu objetivo é a busca do que ficou no esquecimento pela História. (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 256-7)

Sua atitude se sintoniza com as posições de Walter Benjamin (1986) sobre os vencidos e a necessidade de “escovar a história a contrapelo”.

Já no romance *A jangada de pedra* (1986), por exemplo, Saramago cria um discurso alternativo ao da integração do país à Europa – imaginando a deriva da Península Ibérica, cuja terra teria se rompido do restante do continente. Sobre o romance, Ornelas comenta:

Como a forma pela qual definimos ou representamos o passado molda nosso entendimento e pontos de vista do presente, José Saramago (1991), em sua narrativa, também altera o presente, de forma que no futuro as pessoas disponham de mais de um ponto de vista sobre o passado, possibilitando assim diferentes leituras da história. (ORNELAS, 2012, p. 158)

Tal problematização histórica antes mesmo que se pudesse preocupar com o fato passado – como se Saramago já estabelecesse a relação entre narrativa histórica e narrativa literária e suas subjetividades – indica-nos um caminho para a análise das obras do autor. Como explica Silva (1989, p. 28), seu texto “apontaria, então, para uma ‘nova história’ de portugueses (e não mais de Portugal), apresentada, agora, com roupagem literária, pela óptica desse poeta/historiador que enriquece o dito com a especificidade própria da literatura”.

Já com a publicação do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), deu-se início ao que Arnaut (2008) nomeia como segundo ciclo na produção romanesca de Saramago. Tal fase é marcada pelo que pode ser pensado como romance de caráter mais filosófico, com forte conotação alegórica, como *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *As intermitências da morte* (2005).

Para Arnaut (2008, p. 40), as obras desse período mais recente do autor são parte de “uma vertente crítica de maior abrangência histórico-social”, na qual Saramago tece análises sobre a sociedade e sobre instituições políticas e religiosas. Já Lopes (2010) caracteriza tal fase pelo “corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaço-temporais concretas [...] e a metamorfose do todo ficcional em alegorias” (LOPES, 2010, p. 139). Há, dessa forma, um afastamento de Saramago em relação à realidade de seu país e uma espécie de “universalização” de sua obra.

2.2.1 A caverna de Saramago

Escolhendo voltar nosso olhar para a obra *A caverna* (2000), buscamos não apenas analisar a visão saramaguiana dos elementos pós-modernos de seu tempo, evidenciados por meio da construção desta narrativa distópica, mas identificar na mudança da poética do autor uma possível conexão com o exílio que ele escolheu nas Ilhas Canárias em 1993.

A caverna conta a história de Cipriano Algor, um oleiro que vende o produto de seu trabalho, pratos, copos e jarros de barro, ao Centro – uma espécie de gigantesco shopping center que concentra o poder econômico e político do mundo distópico no qual transcorre a história. Cipriano vive na olaria – local de transição entre cinturões industriais e o cinturão verde, ainda assim um meio não urbano – com sua filha, Marta, e o genro, Marçal Gacho, o qual trabalha no Centro e volta à olaria em suas folgas. Quando o Centro passa a adotar utensílios de cozinha feitos de plástico (mais baratos, leves e resistentes, conforme define o próprio funcionário do Centro que explica o fim das negociações ao oleiro), Cipriano se vê, repentinamente, sem comprador para sua produção: uma vez que o Centro era seu único cliente, ele é obrigado inclusive a destruir parte do que já havia fabricado.

Aos 64 anos, Cipriano acaba compulsoriamente afastado da única função que exercera durante toda a vida e que provia o sustento para si e para sua família.

Nesse ínterim, surge na olaria um cão, aparentemente sem dono, o qual eles adotam e batizam de Achado, uma vez que “estava perdido e foi achado” (SARAMAGO, 2000, p. 53). Buscando auxiliar o pai a superar a crise profissional, Marta tem a ideia de fabricar pequenos bonecos, figuras humanas, feitos de argila, na tentativa de retomar as compras feitas pelo Centro. Juntos, eles passam a fabricar as novas peças, mas o Centro não se interessa pelos bonecos, e eles não são capazes de salvar a olaria.

Sem alternativa para seu sustento, e também em consequência da promoção de Marçal Gacho a guarda residente do Centro, a família acaba por se mudar para lá, deixando para trás o cão Achado, que passa aos cuidados da vizinha Isaura, por quem Cipriano parece nutrir sentimentos.

Com a família já vivendo no Centro, Cipriano parece estar resignado com sua situação e põe-se a explorar o local, onde mais tarde são descobertas as ruínas da caverna de Platão, como se o mito tivesse sido realidade – encontram-se resquícios de corpos que outrora estiveram sentados de costas para uma abertura, amarrados, olhando em direção a parede, além de indícios de uma fogueira que queimara atrás deles.

As ruínas indicam que o mito elaborado por Platão (veja-se *A República*, 2017) – segundo o qual homens se sentavam de frente a uma parede e, em razão da chama que queimava atrás deles, viam apenas sombras na parede à sua frente, de pessoas e objetos do lado de fora da caverna, tomando-as como verdade, uma vez que era a única “verdade” que conheciam – realmente tivesse ocorrido.

A descoberta das ruínas, mantida em segredo para os moradores do Centro, mas conhecida de Cipriano, tem um efeito avassalador sobre a família, confirmado quando o pai conta à filha o que vira.

Se tivesses descido comigo compreenderias, aliás ainda estás a tempo de ir lá abaixo, Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo (SARAMAGO, 2000, p. 334)

Com isso, eles resolvem deixar o local. Depois de resgatar Isaura e Achado, todos decidem por se arriscar ao mundo, escolhendo o exílio – o afastamento tanto do Centro como da olaria – como forma de responder à realidade que os cercava e oprimia.

Saramago afirma, em passagem de um de seus diários escritos na Espanha, que a inspiração para o Centro veio quando, em 14 de setembro de 1997, em uma viagem de carro entre Zambujal e Lisboa, deparou-se com o anúncio publicitário do Centro Comercial Colombo, hoje tradicional centro de compras lisboeta. "Espera, acabei de ter uma ideia" (SARAMAGO, 1999, p. 423), o autor teria dito à sua companheira de jornada. Conforme ele mesmo descreveria, aquilo o havia arrebatado "como um relâmpago que me tivesse atravessado" (SARAMAGO, 1999, p. 423-424).

Mais tarde, ao conversar com um amigo sobre a ideia que tivera ao avistar o anúncio publicitário do Centro Colombo, o autor detalhou: "nesse preciso momento, enquanto lhe explicava o mais claramente possível o que por enquanto não é mais que uma simples intuição, um pressentimento, foi que percebi que era sobre o mito platônico da caverna que estava a falar. 'Uma versão actualizada, assim a puxar ao pós-moderno', aventurei" (SARAMAGO, 1999, p. 427).

A ideia do Centro como dominador político e econômico do mundo ficcional que criava, teria, pois, surgido primeiro. Mais tarde, Saramago diz ter "percebido" que a história traria uma espécie de reformulação do mito platônico, a qual o autor considerava "pós-moderna".

Algum tempo depois, em visita ao Museu do Pontal, no estado do Rio de Janeiro, Saramago entrou em contato com a inspiração que lhe faltava para transferir da mente ao papel a história de *A caverna*: "Foi neste museu, contemplando umas figuras de barro, ouvindo Luiz Schwartz, a poucos passos de distância, que dizia: 'Estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago' (representavam dois camponeses de pé, conversando, como se tivesse acabado de encontrar-se no meio do caminho), foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que andava a faltar-me para que a ideia de *A caverna* venha (talvez) a tornar-se em livro." (SARAMAGO, 1999, p. 472).

O fato já mencionado de ser este o primeiro livro lançado pelo autor depois de ter sido agraciado com a honraria máxima da literatura – o Prêmio Nobel – dotaria a obra de grande expectativa. Pode-se levantar a questão do papel que tais expectativas por si mesmas desempenharam na recepção do livro, o qual, de maneira geral, recebeu críticas negativas e positivas, pendendo – aparentemente – um pouco a balança na direção daquelas.

Entre as resenhas elogiosas ao livro, Schwartz (2000, on-line) aponta, em artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, que as “simbologias”, sempre presentes nas obras do autor português, estão em primeiro plano e, por essa razão, podem ser rapidamente consideradas e rapidamente esquecidas: “Por isso, para apreciar esse belo romance é preciso esquecer tudo o que se costuma dizer rotineiramente sobre o autor”, destaca. O ritmo mais lento do romance, o qual se atém a, por exemplo, detalhadas descrições do trabalho da olaria, é um dos pontos levantados pelo resenhista, mas não como um aspecto negativo, e sim como uma estratégia do narrador para conduzir sua prosa: “Apenas nos trechos finais [...] a narrativa se acelera, para culminar em uma das conclusões mais bem resolvidas da obra do autor” (SCHWARTZ, 2000, on-line).

Já no grupo das avaliações negativas da obra, *A caverna* foi classificado como panfletário, alvo de dura desaprovação e por vezes comentários virulentos (LOPES, 2010). Como exemplos, podemos destacar o artigo do crítico literário português Pedro Mexia (*apud* LOPES, 2010, p. 158), publicado no *Diário de Notícias* em 20 de janeiro de 2001:

A caverna, a mais recente alegoria de Saramago, é, nem de propósito, o seu pior romance, o mais pomposo, o mais escrito do pedestal, chegando a ser ridículo em certas passagens [...] na verdade, estamos diante de uma litania reacionária contra a tecnologia e o progresso.

Percebe-se que, para Mexia, uma das leituras possíveis do romance – a alegoria da condição humana frente ao capitalismo selvagem e ao exacerbado culto à imagem e ao consumo, por exemplo – serviu para que Saramago fizesse uma crítica ferrenha, um juízo “ridículo”, segundo o avaliador, sobre o progresso e a tecnologia. A avaliação é um tanto simplista e mesmo exagerada, uma vez que, conhecendo o espectro mais amplo da produção saramaguiana, dificilmente se poderia pensar que ele escreveria uma obra que se voltasse contra o progresso.

Ao fazer sua análise, Medeiros (*apud* ARNAUT, 2008, p. 181) diz considerar *A caverna* uma obra “profundamente alegórica”, mas aponta ao mesmo tempo o romance como “aquele que mais criticado foi como sendo simplista e moralista” (Idem). Já Lopes (2000, p. 95), em uma crítica de um tom mais severo, afirma que “poucas surpresas e muitas decepções poderão tornar a leitura desinteressante, diria mesmo fastidiosa”.

Objeto de comentários contraditórios, a obra é ainda hoje estudada em razão da ampla gama de leituras às quais pode dar viabilidade. Analisando o processo

ficcional de *A caverna*, Correio (2016) destaca que o romance já foi assunto de diversas pesquisas sob as óticas social, política ou econômica, mas ainda carece de uma análise estética aprofundada. Trabalhando com aspectos narrativos do texto, Correio defende que a “ficção que se desnuda não consiste, porém, apenas em um comentário de si mesma, mas exige do leitor um olhar crítico no que concerne à linguagem ficcional” (2016, p. 4).

Já Galvão (2013) a toma com base na questão do exílio, igualmente um ponto de partida para nós neste trabalho. A autora inclui ainda um romance de Milan Kundera em sua análise para detalhar o tema conforme ele se apresenta nas duas obras. Apesar de Galvão também traçar o paralelo entre a questão do exílio presente na obra fictícia e o exílio real ao qual Saramago se submeteu na Espanha, nossas pesquisas se distinguem em razão de enxergarmos, aqui, não apenas o exílio retratado pela mudança para o Centro, mas o exílio final – o abandono de toda a realidade distópica que nos é apresentada na obra – como a resposta possível das personagens para que fosse permitido a elas retomar a própria narrativa. Nossa análise considerará o exílio em *A caverna* como parte de uma alegoria inserida em um contexto pós-moderno, ou até mesmo neocolonial, o qual é determinante para nossa conceituação e compreensão do processo de exílio. O afastamento da terra natal vem como forma de afastar-se de uma realidade que não permite mais àquelas vozes falarem ou se expressarem.

Ao abordar esse romance, Arnaut considera que, para um leitor atento, há diversos paralelismos a serem decifrados na obra de Saramago – qualificando o texto como um verdadeiro “puzzle alegórico” (ARNAUT, 2008, p. 47). Pensa-se ser por meio desses quebra-cabeças, verdadeiras montagens de sentidos elaboradas pelo autor, que se torna possível veicular diferentes mensagens que transpassam a história principal do romance. O próprio Saramago afirma que, involuntariamente, construiu uma trilogia com as obras *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000) – as três lançadas depois de sua mudança para a Espanha e contendo, cada uma, um “mesmo caráter alegórico, pessimista e desencantado [...] sobre um mundo abandonado pela razão” (LOPES, 2010, p. 158).

Desta forma, parece importante atentar-se a esse caráter alegórico da escrita saramaguiana, como base para apontar “camadas” de leitura distintas da percebida em uma primeira apreciação.

2.3 A alegoria na obra saramaguiana

As obras escritas por Saramago são reconhecidamente portadoras de uma multiplicidade de sentidos. Diversos autores discutem o caráter alegórico de seus romances.

Em um panorama da obra saramaguiana, Lopes (2010) classifica o ciclo alegórico do autor como tendo seu início com *Ensaio sobre a cegueira*, em 1995, e chegando ao fim em 2004, com a publicação de *Ensaio sobre a lucidez*. Este ciclo incluiria, de acordo com ele, romances de caráter cético e pessimista, além de uma perspectiva pós-moderna marcada pela fragmentação e instabilidade próprias da realidade contemporânea (LOPES, 2010, p. 145).

Seixo (1999) também corrobora o caráter alegórico das obras mais recentes do autor português, ao avaliar essa dimensão como exemplo narrativo de uma ficção estendida em direção à parábola. Para a autora, Saramago reconstrói a realidade em sua obra, tornando-a rica por meio de outras possibilidades de interpretação, as quais estão disponíveis a um leitor mais atento:

José Saramago é, decerto, um escritor de ideias, é um escritor de representação e reconstrução da realidade, preocupado com o mundo efetivo e, embora sem ilusões nem crenças [...], é um pensador otimista e de fato construtivo: há uma lição nos seus livros, embora raramente explícita, e sempre enriquecida pela ambiguidade (SEIXO, 1999, p. 96)

A “lição” à qual a autora se refere como presente nas obras, raramente em primeiro plano, pode ser vista como outra possibilidade de leitura que se apresentaria a um leitor alerta. Por meio do que Seixo classifica como a “ambiguidade” manifesta em seus romances, podemos ir além da mera história narrada.

De fato, a multiplicidade de sentidos que é possível absorver das obras de Saramago parece ser um consenso entre os estudiosos de seu trabalho. Ao analisar os textos fictícios do autor português, Arnaut (2008, p. 47) destaca o que chama de “jogos de decifração dos universos saramaguianos”, que seriam necessários para que uma leitura mais profunda possa ser feita. Já Becker (1994, p. 507) julga, de forma geral, que “os romances de Saramago possibilitam duas leituras distintas, uma para o leitor comum e outra para o leitor mais exigente ou culto”.

Na obra *A jangada de pedra* – trazendo a história do rompimento da Península Ibérica do restante da Europa e da sua conseqüente deriva em alto-mar

– a alegorização está também bastante clara. O próprio papel de Portugal frente aos demais países da Europa e dentro da Comunidade Europeia pode ser um dos pontos analisados neste romance, uma vez que a relação Portugal x Europa diversas vezes é relevante na obra saramaguiana. Elementos pós-modernos que reforçam a diluição das fronteiras entre história e ficção e a utilização de citações, advindas das mais variadas fontes, confirmam a possibilidade de diferentes releituras da ficção saramaguiana.

Brandão (2006) parte justamente do viés alegórico de *A caverna* para construir sua análise. Conforme a autora, já no título do romance está clara, por exemplo, a alusão ao mito da caverna de Platão, o que pode servir para preparar o leitor previamente para outras possibilidades de leitura. Segundo ela, o processo de alegorização é fundamental para a interpretação da obra, visto que “a construção alegórica parte do mito platônico sobre o conhecimento e o insere no cotidiano frenético da sociedade de consumo atual” (BRANDÃO, 2006, p. 1).

Para a autora, a literatura ganha, no texto em questão, uma multiplicidade de sentidos, sendo ele utilizado como forma de se refletir sobre o lugar do ser humano no mundo. Brandão enxerga o que chama de “planos” de leitura, o primeiro em que estaria a narrativa de fato, sobre a vida de um oleiro que se vê sem possibilidade de trabalho, e o segundo em que há um “questionamento sobre o mundo contemporâneo e a inversão de sentidos que ele realiza, ao transformar o homem em objeto na sociedade” (BRANDÃO, 2006, p. 15).

2.3.1 A alegoria conforme Benjamin

Para que seja possível pensar *A caverna* a partir de outro viés, o do exílio e do pós-modernismo, é imperativo entender melhor como a alegoria se estrutura ficcionalmente. Requer-se, portanto, que se conceitue a alegoria, de forma a mais bem percebê-la ao longo da narrativa estudada. Ela será trabalhada a partir da teoria do filósofo alemão Walter Benjamin, desenvolvida na obra *Origem do drama trágico alemão*.

Benjamin introduz essa teoria, inicialmente, em contraste com o conceito de símbolo conforme utilizado pelo Romantismo:

Há mais de cem anos que a filosofia da arte é dominada por um usurpador que chegou ao poder no caos gerado pelo Romantismo. O desejo da

estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante e em última instância não vinculativo, permitiu que se instalasse nos mais simplistas debates estéticos um conceito de símbolo que nada tem de comum com o autêntico, exceto a designação. Trata-se de um conceito que, oriundo do domínio teológico, nunca poderia ter derramado na filosofia do belo aquela penumbra da alma que foi se tornando mais densa desde o primeiro Romantismo. (BENJAMIM, 2011, p. 169-170)

O símbolo é percebido como uma dimensão estática, sem movimento ou temporalidade, sendo inadequado para a representação da condição da realidade, mutável e inconstante. “O símbolo não volta a sua face para o transitório: antes pretende captar o que é estável, o que permanece, a promessa de eternidade: a ‘bela aparência’” (FRANCO, 2015, p. 41).

Gagnebin (1994, p. 45) avalia a relação entre alegoria e símbolo, destacando o caráter indicativo de “eternidade da beleza” que o símbolo possui, em contraste com a “impossibilidade de um sentido eterno” (Idem), evidenciada na alegoria da forma como Benjamin a concebe:

Enquanto o símbolo, como seu nome indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorien*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente da fuga perpétua de um sentido último. (GAGNEBIN, 1994, p. 45)

Muricy (2009, p. 171-172) corrobora tal ideia, ao também comparar símbolo e alegoria e destacar a adequação da alegoria na compreensão da realidade:

Por um lado, o conceito de símbolo não serve mais como noção explicativa para os fenômenos estéticos da atualidade. Por outro, o conceito de alegoria, sempre secundário e derivado em relação ao símbolo, é, justamente, o conceito pertinente para a compreensão da atualidade (MURICY, 2009, p. 171-172)

Dessa forma, Benjamin busca retomar a alegoria como forma literária capaz de representar a realidade. Conforme o filósofo alemão, o alegorista é o responsável por, arbitrariamente, dar sentido à alegoria: “Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e de seus caprichos” (BENJAMIN, 2011, p. 195).

Nota-se que a inconstância e a transitoriedade do mundo, junto à certeza da caminhada para a morte, também faz da melancolia uma das bases fundamentais do conceito benjaminiano de alegoria:

uma visão alegórica voltada a captar a fragilidade da existência, a transitoriedade dos fenômenos e dos seres, todos encarados como

submetidos à implacável lógica da história natural, na qual o existente caminha inapelavelmente para a morte (FRANCO, 2015, p. 41)

Ao abordar a poesia pós-modernista portuguesa, Barrento aproxima-se dessa ideia, afirmando que a produção artística destes anos foi marcada pelo surgimento de uma “nova sensibilidade” (BARRENTO, 1995, p. 160). Segundo o autor, “a melancolia das épocas de crise tem sido responsável, através de um mecanismo a que chamaria de desencanto reactivo, por algumas das grandes produções culturais desse momento” (BARRENTO, 1995, p. 163). Analisando a poesia de Saramago, Bordini (2011, p. 213) destaca ainda que uma sensação de “perda de relevância” que acomete o autor português tem reflexos em sua produção poética.

A visão melancólica de Benjamin em sua teoria fica mais clara ao destacarmos o que Franco (2015) define como um modo de percepção sensível ao transitório, à caducidade. A vida é vista como uma “produção de cadáveres”, como uma história de sofrimento, de passagem, de transitoriedade. Assim, não há na arte espaço para o símbolo, o estático que busca trazer o belo, e sim para a alegoria, efêmera como é a realidade: “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 189).

Na literatura, a alegoria é construída sobre um objeto que, passando a ser incapaz de apresentar sentido por si próprio, recebe do alegorista o significado que este deseja:

Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema. É nisto que reside o carácter escritural da alegoria. (BENJAMIN, 2011, p. 196)

É por meio dessa construção que uma imensa possibilidade de novas significações se abre ao alegorista, que retrabalha objetos sob novos contextos e situações, dando a eles sentidos distintos e até então não costumeiros, em um verdadeiro jogo de decifração que impele autor e leitor a novas buscas: “a significação resulta do procedimento do alegorista, que arranca o objeto de seus contextos habituais a fim de inseri-lo em contextos novos, originais, nos quais é forçado a experimentar relações inusitadas, que lhe conferem um sentido até então insuspeitado” (FRANCO, 2015, p. 43). Nesse sentido, a teoria benjaminiana de alegoria não separa forma de conteúdo, sendo o fazer alegórico “não uma retórica

ilustrativa através da imagem, mas expressão, como a linguagem, e também a escrita” (BENJAMIN, 2011, p. 173).

Tratando da estética contemporânea, também objeto de análise na obra de Saramago, Muricy comenta que a teoria de Benjamin, além de estabelecer-se como uma categoria fundamental para entender o barroco literário alemão do século XVII, sobre o qual o filósofo constrói sua reflexão, “quer constituir-se como uma categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística” (MURICY, 2009, p. 171).

Como já citado, *A caverna* traz, em seu título, a alusão ao mito de Platão. Seu caráter alegórico é inegável. Ainda assim, as alegorias que buscamos perceber e analisar transcendem as interpretações já feitas e atentas a tal primeiro plano. Está claro que, ao encontrar as ruínas da caverna e entender que o mito era real, Cipriano percebe que ele mesmo e sua família são parte de uma espécie de simulacro da realidade: “Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor” (SARAMAGO, 2000, p. 334). Aqui não nos interessa, dessa forma, ater-nos ao já bastante explorado mito da caverna platônico.

Longe de desconsiderá-lo, no entanto, é justamente tendo-o em mente que vamos além em nossa análise, na busca por aprofundar as leituras alegóricas feitas da obra. Nosso enfoque se amplia para trabalhar questões como o exílio e as dinâmicas contemporâneas de exploração econômica, representadas na relação Centro-olária e no conseqüente apagamento do "outro" e da alteridade.

3 O EXÍLIO DE/EM SARAMAGO: DAS ILHAS CANÁRIAS À CAVERNA

Um dos romances mais polêmicos da carreira de Saramago foi *O evangelho segundo Jesus Cristo*, que foi recebido com escândalo em seu lançamento. Ao desgosto do escritor e à incompreensão que cercou a obra podem ser atribuídas as principais razões pelas quais ele decidiu deixar seu país de origem e mudou-se, em 1993, para Lanzarote, a ilha mais oriental do arquipélago das Canárias, na Espanha.

O romance foi centro de uma querela que causou o “rompimento” de seu autor com o governo português. Convém realçar alguns pontos que ajudam a perceber o quadro no qual a obra estava inserida e a entender as origens do atrito entre Saramago e o governo de seu país.

O romance reconta a história bíblica de Jesus Cristo, em uma intertextualidade direta com o Novo e o Velho Testamento, mas, ao mesmo tempo, afasta-se dos escritos sagrados do Cristianismo ao retratar a figura de Jesus de forma extremamente humanizada, apresentando-o como um homem sujeito a falhas, sentimentos mesquinhos, desejos e tentações. Os pontos controversos são ainda representados pelos momentos nos quais o autor se distancia do texto registrado na Bíblia para, por exemplo, retratar o nascimento de Jesus não por meio da fecundação da Virgem Maria pelo Espírito Santo, mas como fruto do amor carnal entre Maria e seu marido, José. Tal ato sexual, como destaca Arnaut (2008), é minuciosamente detalhado, retirando da concepção de Jesus, de forma bastante provocativa, a associação com a pureza e a virgindade.

O livro também foi alvo de debate por apresentar o pai “biológico” de Jesus, José, assombrado pela culpa – por omissão – da morte de centenas de recém-nascidos em razão de, ao saber da ordem do rei Herodes para matá-los, ter garantido o alerta e a fuga apenas à sua família. Ainda é salientado na obra o relacionamento de Jesus com a prostituta Maria de Magdala, Maria Madalena na história bíblica, pela qual o rapaz se apaixona e com quem passa a residir. Mesmo assim, talvez seja na representação de Deus que Saramago tenha ousado mais: o

Criador é retratado como um ser egocêntrico e por vezes cruel ou mesquinho, o que fica evidenciado pela dinâmica que se estabelece entre Jesus e Deus, como enfatiza Lopes (2010, p. 124): “Jesus estava dominado por um Deus autofagicamente comprometido com a busca do poder infinito e com ele mantinha uma relação bastante atormentada e conflituosa”.

Prado (2018, p. 90) defende, ainda, que a obra não leva o processo de “humanização” apenas ao Deus cristão, mas problematiza diversas personagens desta tradição religiosa, trazendo por vezes seu lado malévolo:

Não somente humaniza, mas destaca sua incoerência e mesmo perversidade, estimuladas a partir de uma sensação de superioridade, ressaltada tanto por esse Deus como pelas próprias personagens, que se encontram “dominadas” pela vontade divina.

Apesar de a história contada ter sido fruto de uma intensa pesquisa do autor a respeito dos costumes e do modo de viver da época retratada (LOPES, 2010), a recepção do romance foi pautada pela crítica religiosa. Mesmo esta não sendo novidade na obra saramaguiana, visto que seu autor já gozava do prestígio por parte de público e crítica, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* acabou por despertar ferrenhas posições contrárias e, talvez por isso, tenha ganho ainda mais notabilidade.

A repercussão negativa pode ser explicada pelo fato de ele ter sido lançado em um país com imensa parcela da população católica: considerando os Censos de 2011¹, quando ocorreu a edição mais recente realizada em Portugal, 7.281.887 milhões de portugueses afirmavam-se católicos, o que inclui mais de 80% da população. Lopes (2010, p. 121) aponta a “reinterpretação” do livro sagrado do cristianismo como um dos aspectos responsáveis pela polêmica entre os religiosos: “O espectro da heresia perpassava-o de um lado a outro, desconstruindo as verdades canonizadas por sucessivos concílios com base nos evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João”.

De fato, e como lhe é característico, ao mesmo tempo em que Saramago apresenta uma narrativa produto de pesquisas históricas, ele não deixa de dar ao romance os aspectos de ironia e paródia que marcam sua obra como metaficção historiográfica – e por meio dos quais estabelece sua crítica e seu questionamento religioso:

¹ Instituto Nacional de Estatística, Censos 2011. Disponível em <<http://censos.ine.pt>>. Consulta em maio de 2019. A pesquisa é realizada a cada dez anos.

os dados históricos de que se serve são submetidos a uma interessante modelização paródica, a partir da qual é possível descortinar a ideologia de quem escreve. Isto é, o uso, a imitação que faz da informação histórica oficial traduz-se, na sua essência, num aproveitamento que visa o distanciamento crítico (ARNAUT, 2008, p. 36)

No contexto português no qual o romance se insere – e com os claros aspectos críticos nele contidos –, as mais diversas avaliações foram levantadas, algumas bastante ácidas: “Na alta hierarquia, o arcebispo de Braga proferiria uma homilia destemperada contra o ‘escritor português, ateu confesso e comunista impenitente’ que teria feito um ‘livro blasfemo’, desrespeitando a identidade do povo português” (LOPES, 2010, p. 124). Outra passagem, veiculada em um jornal regional da época por um resenhista cultural, era ainda mais severa: “Por dever de ofício, tive de ler um livreco pestilento e blasfemo onde o enfunado autor se enterra até às orelhas nas escorrências que destila como falsário, aleivoso e cínico” (LOPES, 2010, p. 124-125).

Nem todas as avaliações, porém, foram negativas. Diversas resenhas celebraram o texto, seu autor e sua ousadia. Lopes (2010, p. 125) aponta que, em Portugal, alguns setores progressistas da Igreja “chegaram a considerar que a obra não era necessariamente herética; ousara dar voz a quem não a tinha e alertava para a necessidade de a Igreja reverter o sacrifício das pessoas às estruturas”. No Brasil, mercado no qual o romance também chamaria a atenção da crítica, Roberto Pompeu de Toledo, da revista *Veja*, escreveu em 6 de novembro de 1991:

este *Evangelho segundo Jesus Cristo* é um livro deslumbrante. [...] pelo menos desde as traduções de Mateus, Marcos, Lucas e João, os evangelistas oficiais da Igreja, que ainda e sempre têm a oferecer aos leitores, religiosos ou não, seu sabor antigo e primordial, não há no idioma português história de Jesus mais bem escrita (*apud* VINICIUS, 2013, on-line)

Mais tarde, em 18 de janeiro de 1992, Leyla Perrone-Moisés, no jornal *Folha de S. Paulo*, afirmaria:

Bendito sejam Deus, que nos dá belos livros para ler! Bem-aventurado é José Saramago, que sabe contar histórias com elegância e graça, e lembrar-nos, a cada texto novo, a maravilha que é a língua portuguesa, quando o escrevente sabe dançar todos os ritmos da sua rica sintaxe e saborear todos os sabores do seu suculento léxico (*apud* VINICIUS, 2013, on-line)

Vale enfatizar que, de maneira geral, a “não-aceitação da herança dos códigos religiosos” (ARNAUT, 2008, p. 196) é característica de muitas das obras de Saramago, estando presente também em textos como *As intermitências da morte* (2005) e *Caim* (2009). No primeiro, por exemplo, o autor tece críticas ácidas

principalmente à Igreja como instituição religiosa, evidenciando sua ambição e ganância por poder, como se pode perceber nesta passagem, a qual reproduz uma conversa telefônica entre um cardeal e o primeiro-ministro: “a vantagem da igreja é que, embora às vezes o não pareça, ao gerir o que está no alto, governa o que está em baixo” (SARAMAGO, 2011, p. 20). O caráter “enganador” da instituição também fica explicitado na continuação da conversa:

A igreja, senhor primeiro-ministro, habituou-se de tal maneira às respostas eternas que não posso imaginá-la a dar outras, Ainda que a realidade as contradiga, Desde o princípio que nós não temos feito outra coisa que contradizer a realidade, e aqui estamos (2011, p. 21)

Já em *Caim*, Saramago é ainda mais direto, ao tratar muitas vezes das “crueldades de Deus”, que volta as costas aos seres humanos, ignorando seu sofrimento. Diversas passagens trazem afirmações bastante afrontosas:

O senhor não ouve, o senhor é surdo, por toda a parte se lhe levantam súplicas, são pobres, infelizes, desgraçados, todos a implorar o remédio que o mundo lhes negou, e o senhor vira-lhes as costas, começou por fazer uma aliança com os hebreus e agora fez um pacto com o diabo, para isto não valia a pena haver deus (SARAMAGO, 2016, p. 136)

A crítica religiosa presente em *Caim* pode ser considerada ainda mais acentuada do que em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Como complementa Suman (2012, on-line) a respeito daquele, Saramago faz:

[...] a denúncia de uma entidade divina que não passa de um gerador de exclusão, praticante de intolerâncias fatais, perseguidor de seus fiéis e temerosos seguidores, subterfúgio para morticínios históricos, para a execução de guerras santas em seu nome pela mão de homens exasperados.

Em entrevista a veículos brasileiros na época do lançamento do romance, sua última obra publicada em vida, Saramago gerou nova polêmica por expor sua opinião a respeito dos escritos sagrados cristãos de forma bastante taxativa: “A Bíblia é um catálogo de crueldade e do pior da natureza humana” (SARAMAGO *apud* O GLOBO, 2009, on-line). Mesmo em passagem de um de seus diários, a reflexão sobre a existência de Deus e a crueldade do ser humano se faz presente: “Como será possível acreditar num Deus criador do Universo, se o mesmo Deus criou a espécie humana?” (SARAMAGO, 1997, p. 26).

Ainda assim, as polêmicas levantadas especificamente por *O Evangelho...* na época de seu lançamento atingiram o auge quando, um ano depois da publicação do romance, em 1992, a Secretaria de Estado da Cultura portuguesa decidiu retirar o título de uma lista de obras indicadas para concorrer ao recém-

lançado Prêmio Literário Europeu. A censura foi, mais especificamente, de responsabilidade do então subsecretário da pasta, Sousa Lara, o qual classificou o romance como uma obra “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual” (LOPES, 2010, p. 126). Logo, a decisão ganhou repercussão nacional e internacional, sendo comentada pelo Parlamento português e mesmo por presidentes de outros países europeus.

Dada sua arbitrariedade e seu ataque direto à liberdade criativa daquele que já era reconhecido como um dos maiores escritores de seu país, a decisão também elevou Saramago, à época, à comparação com Salman Rushdie, escritor de *Os versos satânicos* (1988), que precisou se exilar ao publicar a obra em razão da perseguição por fundamentalistas islâmicos de que se tornou alvo. O próprio Saramago refutaria essa comparação mais tarde, considerando-a um “paralelo exagerado” (LOPES, 2010, p.131), apesar de não negar que tenha havido censura por parte do governo português.

Esgotado com o caso e abalado em sua relação com Portugal, Saramago escolheu mudar-se com a esposa, a jornalista espanhola Pilar del Río, para Lanzarote. O próprio escritor confessou que o esgotamento em razão do cerceamento imposto pela Secretaria de Cultura foi um ponto-chave para sua mudança:

eu não estaria a viver em Lanzarote se não tivesse vindo ao mundo um sujeito chamado Sousa Lara e não tivesse Portugal um governo, todo ele, capaz de dar cobertura cobarde ao seu vergonhoso ato de censura. Nunca havia pensado viver fora de Portugal. (SARAMAGO *apud* LOPES, 2010, p. 132-133)

A explícita indignação em relação ao episódio reforça a ideia de que, para o autor, nunca faltou a visão da literatura como bem cultural e, ao mesmo tempo, instrumento social e político. A restrição oficial feita a seu trabalho lhe pareceu indicar a falta de maturidade democrática de seus governantes pós-74. Saramago decidiu, então, afastar-se de sua terra natal. É conhecido que o autor já vivia entre os dois países, por ser sua esposa de origem espanhola e possuir família na região das Canárias. Ainda assim, mesmo que tivesse mantido sua casa em Portugal e visitasse o país com alguma frequência, o autor fez a escolha de deixar em definitivo a vida cotidiana portuguesa.

Dessa forma, é possível pensar que o exílio, mesmo que voluntário, tenha gerado efeitos em sua produção literária, e buscamos aqui mostrar como esse processo pode ser percebido ou relacionado com o romance produzido já fora de Portugal. O afastamento da terra natal, quando considerado por seus efeitos no ser humano, pode tomar muitas formas, mas parece ser consenso entre seus estudiosos que invariavelmente marca, transforma ou afeta o indivíduo.

Ao tratar do assunto, Edward Said (2003), um dos grandes teóricos do tema, sustenta que o exilado é vítima de um banimento, o que o leva a “uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro” (SAID, 2003, p. 53). A ele não resta senão uma “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 45). Em sua condição de teórico do pós-colonialismo, Said abordava o exílio do ponto de vista político, relacionando o contexto cultural e as políticas migratórias e elaborando um complexo panorama para estudar o desligamento do ser de seu lar original.

O fazer literário de exilados, emigrados, refugiados ou expatriados não pode, pois, deixar de sentir o efeito dessa condição. A literatura feita no exílio envolve inevitavelmente o sentimento de um tipo de “orfandade” (SAID, 2003) de quem sentiu a dor de separar-se de suas raízes. Compreendida por Queiroz (1998, p. 17) como um gênero, esta literatura traz como característica o "conhecimento e a experiência do infortúnio", o que une aqueles que os vivenciam, "tornando-os uma comunidade" (Idem).

Para Saramago, o processo de exílio parece ter sido menos perturbador. Durante seu afastamento voluntário, o autor nunca deixou de ter relações com Portugal. Não obstante, apesar das constantes visitas a Lisboa, ele viveu em Lanzarote até o dia de sua morte, já tendo aceitado a nova casa como lar. Ainda reafirmando seu lugar de origem como Azinhaga, em Portugal, o autor confessa: “Lanzarote, não sendo a *minha terra*, é *terra minha*” (SARAMAGO, 1999, p. 96).

Aguilera (2010, p. 161-162) refere que ele, na verdade, parece ter se acostumado rapidamente com a tranquilidade no novo país, encontrando paz para escrever e descansar:

Saramago logo se acomoda à paisagem árida e vulcânica de Lanzarote, onde encontra sossego. [...] Longe de seu país e dos centros urbanos da cultura, das suas intrigas e cerimônias sociais, exprime a tranquilidade que lhe oferece Lanzarote, as virtudes do retiro.

Foi durante sua vida nas Canárias que ele escreveu os *Cadernos de Lanzarote*, conjunto de cinco volumes de diários publicados entre 1994 e 1998, dando conta do seu dia a dia nas ilhas vulcânicas espanholas. Por meio desses textos, é possível acompanhar o cotidiano do escritor em sua nova morada, a forma como vai se dando sua adaptação na Espanha e mesmo suas impressões ao explorar a ilha, como é o caso desta passagem escrita em julho de 1993.

O prazer profundo, inefável, que é andar por estes campos desertos e varridos pela ventania, subir uma encosta difícil e olhar lá de cima a paisagem negra [...] o espírito entra numa espécie de transe, cresce, dilata-se, não tarde que estale de felicidade. (SARAMAGO, 1997, p. 85)

O esforço para conservar a vista de sua casa para a exuberante natureza que a cercava também foi registrado nos diários: “Comprámos hoje a parcela de terreno que está em frente da casa, ao lado do mar. Foi o que estava ao nosso alcance para proteger a vista que tínhamos aqui” (SARAMAGO, 1997, p. 60). O cuidado do autor em relação a seu lar e o zelo com que lida com a nova vida em Lanzarote, combinados com a idade mais avançada e o progressivo esgotamento físico, fazem com que o autor comemore sempre o retorno às Canárias depois de algum tempo afastado. Em novembro daquele ano, expressaria seu sentimento com a volta de uma viagem mais longa a partir da sensação comum de chegada ao lar experimentada pelos viajantes. “Regresso a Lanzarote. A impressão, intensíssima, de estar a voltar a casa” (SARAMAGO, 1997, 159).

Todavia, o próprio autor explica que não nutria um sentimento de “abandono” em relação a Portugal, mas de ampliação de sua moradia: “Não é que eu tenha uma dívida para com a Espanha. Sinto que meu país aumentou, cresceu e agora ocupa a península inteira com este bairro da Europa que são as Canárias” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 166).

Apesar de não se considerar exatamente um exilado (LOPES, 2010), Saramago de fato deixou seu país, um lugar que sempre exaltara e pelo qual demonstrava intenso apreço: “Não sei até que ponto este país [Portugal] precisa de mim, mas sei até que ponto eu preciso dele. Este país agrada-me até naquilo que tem de menos bom” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 99), diria em 1989. Esse sentimento seria também estendido à sua literatura, até então diretamente conectada a Portugal: “O que me dá gosto é que as minhas histórias são daqui, eu faço-as daqui porque quero que elas falem de aqui” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 98).

Mais tarde, em 2005, o autor enfatizaria a decepção que sentia ante o caso envolvendo *O Evangelho...* e chamaria seu sentimento em relação ao país de “mal de amor”: “O mal de amor de José Saramago pela Pátria é conhecido. Se não vivo em Portugal é porque fui maltratado, publicamente ofendido pelo governo de Cavaco Silva” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 103).

O processo de saída de Portugal pode ter servido a Saramago como uma abertura dos horizontes de seu próprio país. Não primordialmente pela consequente aproximação com outros locais, visto que é fato conhecido sua “agitada vida de viajante” (AGUILERA, 2010, p. 162), mas pelo distanciamento ante Portugal, considerado por ele até então sempre como a terra primeira, o porto seguro, a casa inabalável com a qual tinha uma conexão íntima. Conforme indica Aguilera (2010, p. 66), o autor “manteve uma relação tão tensa quanto intensa com a cidade da sua vida, sem a qual nem sua literatura nem sua peripécia vital poderiam ser entendidas cabalmente”.

De fato, nos anos pós-mudança, o discurso de Saramago em relação à sua terra tornou-se por diversas vezes mais crítico e menos emocional. Em 1997, escreveria em seus diários: “Tudo isto confirma o que algumas vezes tenho pensado: que Portugal e, pelos vistos, agora também a Europa, devem andar muito mal de gente” (SARAMAGO, 1997, p. 13). Um ano depois, em uma entrevista, diria: “Nós vivemos num lugar [...] mas no fundo habitamos uma memória. Portanto, inclusive quando eu estava em Lisboa, antes de vir para cá [Lanzarote], Lisboa já não era minha cidade” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 69). Naquele mesmo ano, 1998, falaria sobre o que julgava ser a mediocridade do país: “Em Portugal, nunca nada é grande demais. Tudo fica sempre na mediania, na pequenez. Nunca há grandes sentimentos nem grandes paixões” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 101).

Mesmo em depoimentos mais recentes, como o reproduzido a seguir, dado em 2003, Saramago destacaria a diferença entre a capital portuguesa da época e a cidade que de fato levava na memória e nas recordações afetivas: “A Lisboa que vejo como algo meu não tem nada a ver com a de agora. O espaço que a própria cidade ocupa também não tem a ver com a ‘minha cidade’: é vasta, cresceu, é outra” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 70).

A relação de Saramago com seu país, e particularmente com Lisboa, nunca deixou de existir, mas, a partir do distanciamento, é possível que se tenha aberto

para o autor uma nova forma de enxergar a própria terra, viabilizada pela “visão do todo” (BURKE, 2017, p. 38). No processo de afastar-se de seu país natal, ele partiria “para um país estrangeiro não em busca do segredo dos outros, mas em busca de nosso próprio segredo” (MAIÁTEGUI *apud* BURKE, 2017, p. 35). Ao passar a morar pela primeira vez fora de Portugal, pode ter se tornado possível a Saramago adquirir uma nova perspectiva tanto do mundo, quanto de seu país e de si mesmo: “é necessário sair da ilha para ver a ilha” (SARAMAGO, 1998, p. 41).

3.1 A mudança na poética saramaguiana

Como já mencionado, *Ensaio sobre a cegueira* (1995) é a obra que, de acordo com estudiosos da produção ficcional de Saramago, marca uma nova fase em sua poética romanesca. Enquanto o primeiro ciclo é definido pela conexão direta com Portugal, por meio da temática ou da localização espacial das histórias, esta segunda fase traz como característica um “afastamento” em relação ao país de origem do autor.

A divisão torna-se clara quando, ainda que de forma breve, as obras são analisadas. Enquanto *Memorial do convento* e *História do cerco de Lisboa*, parte do primeiro grupo, passam-se em Portugal ou estabelecem-se em torno da história daquele país, *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna* não têm um tempo e espaço definidos, podendo transcorrer em quaisquer lugares imaginados pelo leitor, e estão incluídos no segundo ciclo das obras saramaguianas. Por certo, essa separação não está apenas associada à presença ou não de Portugal nas obras citadas, mas esse ponto tem clara relevância para a ficção do autor – considerando-se não apenas sua pertinência dentro da literatura de língua portuguesa, mas a reconhecida paixão do escritor por trazer seu país natal para dentro de sua produção literária.

A mudança na poética saramaguiana é percebida e analisada por diversos autores que se dedicam a estudar suas obras – como é o caso de Lopes (2010) e Arnaut (2008). Sendo tal transformação balizada por um romance específico, é relevante apontar que *Ensaio sobre a cegueira* também é a primeira obra publicada pelo autor depois da mudança para a Espanha. Desta forma, é possível analisar o afastamento do homem e escritor José Saramago de Portugal não apenas como um marco em sua biografia, mas também em sua poética.

Para esclarecer a relação entre as experiências pessoais de Saramago e a mudança em sua poética, também é relevante considerarmos as reflexões de Wolfgang Iser (2002) sobre a literatura. Ao analisar o fazer literário, o autor questiona a separação intuitiva que fazemos entre ficcional e real, decorrente do que ele chama de "saber tácito" (ISER, 2002, p. 957), o conhecimento básico que possuímos a respeito do mundo. Essa divisão, no entanto, é contestada pelo autor por excluir os elementos do real que estão presentes na ficção.

Como solução para isso, Iser propõe a substituição da oposição entre real e fictício pela tríade *real*, *fictício* e *imaginário*, que se organizam dentro do texto literário como uma de suas propriedades essenciais: "há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade, social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional" (ISER, 2002, p. 958).

O processo de elaboração textual age no sentido de formular e reformular mundos de sentido, por meio da seleção – em que ocorre a retirada de elementos do mundo para inseri-los no mundo ficcional – e a combinação – a qual prevê a ordenação própria ao mundo da ficção dos elementos retirados da realidade. Ao passar à ficção, "a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido" (ISER, 2002, p. 958). É por meio dessa transformação em signo que a realidade repetida ultrapassa as referências nas quais estava inserida, o que a habilita à característica básica que Iser (2002) identifica na ficção: a transgressão de limites, o ponto no qual ela se alia ao imaginário.

Tal correlação entre ficção, realidade e imaginário nos permite ponderar sobre até que ponto o exílio voluntário de Saramago em relação a seu país natal pode estar ligado, ainda que de forma indireta, à "universalização" (LOPES, 2010) percebida em sua literatura a partir daquele momento. Lopes caracteriza a segunda fase de sua obra como despertada exatamente pelo "corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaço-temporais concretas" (LOPES, 2010, p. 139). Este processo expandiria as "fronteiras" da temática saramaguiana, acarretando também a "metamorfose do todo ficcional em alegorias" (LOPES, 2010, p. 139).

Arnaut, ao tratar da fase pós-exílio de Saramago, que durou, segundo sua análise, até o fim da vida do autor, refere-se ao que considera "um diferente tipo de interesse, e também de abordagem, em relação à sociedade e ao mundo em

que vivemos. Um mundo, e não apenas um país, Portugal, onde os valores podem deixar de fazer sentido” (ARNAUT, 2008, p. 47). A crítica do autor parece expandir-se, englobando uma análise histórico-social (ARNAUT, 2008), sem ater-se à realidade de apenas um país.

O próprio Saramago caracterizaria a narrativa de sua nova fase ficcional como uma “ressimplificação” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 43), uma busca cada vez mais intensa pelo que o autor chama de “clareza” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 43). A tal mudança Saramago vincularia uma tentativa de aproximar-se da verdadeira essência do ser humano, o que o teria levado a afastar-se dos temas voltados exclusivamente a Portugal e ao estilo do “Barroco literário”, classificado por ele como uma “complicação gratuita” (SARAMAGO *apud* REIS, 1998, p. 43). “É como se, ao simplificar a escrita, eu me permitisse avançar mais adentro” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 166), diria em outra ocasião, naquele mesmo ano.

Essa “simplificação” de sua escrita, conforme ele diagnostica, certamente não deixaria de lado suas preocupações sociais e humanitárias: característica constante na obra de Saramago, a análise problematizadora da sociedade e de instituições políticas e religiosas segue presente em seu segundo ciclo (ARNAUT, 2008), talvez de forma ainda mais intensa. Ainda assim, o rompimento de fronteiras geográficas percebido na nova fase dá aos textos uma “abertura” ao mundo instigada pela própria temática do autor, em busca da expressão não mais de um país ou um tempo determinados, mas da representação da própria natureza do ser humano.

Por outras palavras, as especificidades históricas e culturais enraizadas numa realidade e em referentes passíveis de uma identificação linear e inequívoca [...] ou, de modo mais preciso, os dados enraizados na realidade portuguesa [...] que caracterizavam os romances do primeiro ciclo têm, necessariamente, que dar lugar a um tipo de registro de teor universalizante (ARNAUT, 2008, p. 42)

O “mundo” cotidiano, a rotina, de Saramago, quando este decidiu pelo novo lar na Espanha, deixou de ser Portugal – suas raízes seguiram fortes, mas a profunda devoção que ele nutria pelo país foi de certa forma abalada, apesar de nunca extinta, pela desilusão trazida pela censura à sua obra e mais tarde pela mudança para as ilhas. É conhecido que o autor passou a envolver-se de forma intensa com as questões políticas de Lanzarote, principalmente com o movimento que primava pela conservação das ilhas, muitas vezes depredadas pelo intenso

trânsito de turistas (AGUILERA, 2010). Desta forma, o distanciamento físico e, em consequência, as novas ideias e novas experiências às quais os exilados estão submetidos pelo simples fato de estarem longe de casa podem ter modificado, ainda que de forma sutil, o fazer literário de Saramago.

A conjectura é levantada mesmo pelo biógrafo do autor, que busca entender o que aquela mudança, de alguém que dizia nunca ter imaginado afastar-se de sua terra natal, significaria na obra saramaguiana.

Estaria ante alguma espécie de recomeço? Teria a paisagem árida, vulcânica e dos confins do mundo que ele encontrava pelas caminhadas do exílio voluntário, e a propósito desse mesmo exílio, influência na sua obra, que agora começaria a ter perfis distintos dos da década de 1980? (LOPES, 2010, p. 136)

Ao assinalarmos a significação da ruptura espacial com Portugal, não deixamos de levar em conta outros fatores externos que tenham contribuído para a mudança poética do autor, como o impacto da premiação com o Nobel de Literatura – o que garantiu ainda mais destaque internacional à sua obra – e o próprio quadro mundial, marcado pela acentuação do processo de globalização e pela fragmentação típica da pós-modernidade.

Observando-se a devoção com que muitas vezes se dirigiu a Portugal, podemos pensar que Saramago certamente foi marcado e afetado pela separação física de seu lar (“[...] sou um português de Portugal. Há uma ligação profundíssima, uma raiz em tudo o que tem a ver com ela [SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 100]) e que sua literatura mostra traços desse rompimento. Tais traços podem ser evidenciados não apenas pela percepção na mudança de sua poética, mas por meio da análise de uma das suas obras mais recentes, o romance *A caverna*.

3.2 Aproximação e afastamento do Centro

Escrito e publicado durante a vida do autor em terras “estrangeiras” às suas, *A caverna* traz o exílio em seu enredo e em seu contexto produtivo. Apesar de buscarmos nos ater à análise do romance de Saramago *per se*, deixando a obra responder pelo exilado (QUEIROZ, 1998, p. 16), entendemos também que a compreensão do que o exílio significa para a família no romance – e o que

significou na biografia de seu autor – é uma forma de mais bem perceber a temática do afastamento da terra natal em *A caverna*.

O movimento de distanciamento de Saramago em relação a Portugal tem um paralelo nos acontecimentos sofridos por Cipriano Algor e sua família. Enquanto o autor de fato deixou sua terra natal em razão de um ato de censura perpetrado pelo governo português, as personagens do romance decidem pelo abandono de sua casa e sua terra depois de perceberem-se inseridas em um simulacro distópico imposto por um poder político e econômico autoritário e explorador.

No romance, o processo de exílio pelo qual passa a família do oleiro pode ser separado em duas fases, uma na qual há um movimento da casa, a olaria, em direção ao Centro, e uma segunda, na qual ocorre um afastamento tanto do Centro quanto da olaria, em direção ao desconhecido.

A primeira dessas fases inicia-se quando Cipriano Algor, Marçal Gacho e Marta decidem deixar sua moradia junto à olaria para passarem a residir no Centro. A decisão é tomada principalmente pelo genro e pela filha de Cipriano, em razão de uma promoção que elevou Marçal a guarda residente do local, forçando-o a morar no prédio, e da gravidez de Marta, que exigiria a comodidade e a infraestrutura oferecidas pelo ambiente urbano. Também pesa determinantemente em tal resolução o fato de haverem-se encerrado as atividades da olaria, em razão da falta de clientes que comprassem seus produtos.

Cipriano, já com idade avançada, é convencido pela filha a acompanhar o casal à nova morada, e deixa-se levar principalmente para não a preocupar ao ficar só e em razão do fim de seus dias de trabalho na olaria, ainda que seus sentimentos pela vizinha Isaura Madruga o incentivassem a permanecer. Mesmo assim, fica claro o sofrimento da família naquele momento. A simples ideia de deixar o lar já lembrara a Marta um sentimento de luto, como se perdesse alguém muito próximo a ela: “Nunca mais verei isto quando nos formos daqui, disse Marta, e angustiou-se-lhe o coração como se estivesse a despedir-se da pessoa a quem mais amasse” (SARAMAGO, 2000, p. 35). Na hora da partida, a chuva que cai e as reações físicas que Marçal experimenta traduzem a tristeza e a comoção em relação ao abandono da casa.

O céu, antes, parecera não estar para aguadas, mas agora tinha começado a cair uma chuva indecisa, indolente, que talvez não viesse para durar, mas que exacerbava a melancolia destas pessoas apenas a

uma volta de roda de se separarem dos lugares queridos, o próprio Marçal sentia que se lhe contraía de inquietação o estômago (SARAMAGO, 2000, p. 303)

A família deixa uma vida em uma área predominantemente rural, em que há contato frequente com os elementos da natureza, e passa a residir em um pequeno apartamento localizado nas dependências do Centro. Neste, todas as atividades – incluindo aquelas voltadas ao lazer – são realizadas internamente, e o único contato com o exterior é feito pela vista limitada criada por “milhares de janelas, sempre fechadas por causa do condicionamento da atmosfera interna” (SARAMAGO, 2000, p. 100), o que colabora para a transmissão de uma sensação de clausura.

Ainda assim, a chegada da família ao Centro é marcada, em um primeiro instante, por um aparente deslumbramento de Cipriano em relação ao local e a suas atrações, que logo se modifica.

Cipriano Algor é 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. (SARAMAGO, 2000, p. 306)

Sentindo-se aprisionado no pequeno apartamento em que passam a morar, o homem inicia a exploração das dezenas de diferentes andares, salas e corredores, começando mesmo a participar de diversas das atividades disponibilizadas aos residentes. Ao contrário de um deslumbre apático, no entanto, Cipriano aparenta utilizar-se conscientemente de seus percursos investigativos como forma de “escapar à prisão em que de súbito viu converter-se o apartamento” (SARAMAGO, 2000, p. 307). Aqueles passeios passam a operar na personagem como uma forma de escape ao próprio “cárcere interior” (SARAMAGO, 2000, p. 309) que lhe causava a “ilha maravilhosa para onde o tinham trazido depois do naufrágio” (SARAMAGO, 2000, p. 309). Mesmo a comparação da mudança com um naufrágio, o afundamento da casa que o havia deixado à deriva na própria vida, mantém o tom catastrófico da nova situação de Algor.

Suas caminhadas no Centro são constantes, e a filha se surpreende com as andanças do pai, como se a disposição a explorar lhe conferisse uma atitude de complacência, ante à resistência demonstrada até então em relação ao local. Marçal, no entanto, mostra-se mais incrédulo a respeito da curiosidade do sogro, parecendo entender que, mesmo que exista uma aceitação do novo lar, não há um

ajuste real de Cipriano àquela realidade: “teu pai parece querer dar-nos a impressão de que anda muito divertido a descobrir os segredos do Centro, mas eu conheço-o, atrás daquela cara a cabeça continua a trabalhar” (SARAMAGO, 2000, p. 315).

A filha resolve confrontá-lo a respeito da situação, no que se confirma um certo disfarce do pai em relação a seus verdadeiros sentimentos.

Interessa-lhe muito tudo o que aí há fora, perguntou Marta, pense duas vezes antes de me responder, Bastou-me pensar uma, não me interessa nada, apenas finjo, Consigo mesmo, claro, Já és bastante crescida para saberes que não há outra maneira, embora o pareça, não é com os outros que fingimos, é sempre com nós próprios. (SARAMAGO, 2000, p. 323-324)

Isso também fica evidenciado em uma cena em que Cipriano lhes conta sobre a atração denominada “sensações naturais”, disponibilizada pelo Centro, na qual as pessoas pagam para experimentarem a chuva, o sol, o frio e o calor. Ao fim de sua descrição, a filha lhe diz que nada daquilo era novidade para quem passasse algum tempo do lado de fora, ao que o oleiro responde: “Esse foi precisamente o meu comentário” (SARAMAGO, 2000, p. 314). Ainda que participasse das atividades, Cipriano não parece se deixar enganar pela artificialidade das experiências vividas ali.

Mais tarde, percebemos seu alívio ao deixar o Centro, e temos mais uma vez a confirmação de que sua curiosidade nunca fora sinônimo de conformidade. Apesar da paisagem distópica que nos é descortinada, seu contentamento em estar do lado de fora é representado pelo reconhecimento da familiaridade da paisagem exterior:

Cipriano Algor já perguntou a si mesmo como foi possível que se tivesse deixado encerrar durante três semanas sem ver o sol e as estrelas, a não ser, torcendo o pescoço de um trigésimo quarto andar com janelas que não se podiam abrir, quando tinha aqui este rio, é certo que malcheiroso e mingado, esta ponte, é certo que velha e mal amanhada, e estas ruínas que foram casas de gente, e a aldeia onde tinha nascido, crescido e trabalhado (SARAMAGO, 2000, p. 339)

O conforto de estar do lado de fora e voltar a ver o céu, deixando o lugar onde se sentia “encerrado”, é ainda mais interessante tendo em vista que o retrato do ambiente externo já havia sido feito anteriormente na narrativa: “restos esqueléticos de bosque, uns campos mal amanhados, uma ribeira de águas escuras e fétidas” (SARAMAGO, 2000, p. 28-29). Em nada atrativo aos olhos, o exterior segue operando como possibilidade de libertação à personagem.

A decisão de deixar o Centro em definitivo ocorre após Cipriano entrar em contato com uma descoberta recentemente feita nas escavações do Centro, onde são encontradas as ruínas da caverna conforme a imaginou o mito de Platão. Os restos mortais de seis pessoas estão enfileirados, ainda com as ataduras que as prendiam em seus lugares, de frente para uma parede, e resquícios de uma fogueira que ardera durante muito tempo são encontrados atrás deles.

A descoberta das ruínas causa como um despertar da consciência daquela família, explicitada nas palavras de Cipriano à filha quando ele lhe revela a cena que viu: “Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 334). É a partir daí que começa a segunda fase do exílio ao qual a família se submete, em um movimento de afastamento novamente em relação à olaria, mas desta vez também em relação ao Centro.

O mito, a família percebe, fora realidade, e algumas pessoas de fato haviam sido amarradas em uma caverna, de costas para sua entrada, enxergando apenas a projeção de sombras do lado de fora na parede à sua frente e tomando aquelas sombras como a única realidade que conheciam e na qual acreditavam. A julgar pelas ruínas encontradas, elas sequer haviam tido a chance de conhecer o mundo exterior: haviam morrido sem nunca conhecer a verdade sobre sua situação.

A reação de Cipriano aos dois movimentos da família também é um ponto de destaque: na primeira fase de exílio, que corresponde ao movimento de aproximação da família em relação ao Centro, existe um comportamento passivo, embora haja uma contrariedade clara da personagem em deixar sua casa, seu local de trabalho, a realidade à qual estava acostumado. Neste segundo momento, é ele quem instiga a família a deixar o Centro, ao anunciar sua decisão. “Que vamos fazer, perguntou, mas Marçal não teve tempo de responder. Em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (SARAMAGO, 2000, p. 335).

Há, portanto, um contraste bem definido entre o movimento físico de “aproximação” feito pela família em relação ao Centro, e a aproximação metafórica de Cipriano ante às sedutoras atrações do local, e sua decisão, mais tarde, de abandoná-lo. É Cipriano quem parece fascinado pelo que aquela cidade tem a

oferecer, e é também ele quem responde de forma mais taxativa à nova descoberta, optando pelo abandono do Centro.

Quando decidem partir, resistir àquele mundo artificial voltado à tecnologia e ao consumo, Cipriano e sua família exilam-se por meio de uma “viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará” (SARAMAGO, 2000, p. 346). O importante não era onde chegar, mas ir-se, renegar aquela realidade – que os havia mesmo atraído e deslumbrado em um primeiro momento – por meio do afastamento em relação ao que, até aquele ponto, era sua casa.

O caráter alegórico do texto permite a ressignificação de diversas cenas. Ainda que a relação direta com o mito platônico se faça explícita apenas na parte final da obra, entendemos, como também analisa Arnaut (2008, p. 47), que o “paralelismo anunciado espreita a leitura desde as primeiras páginas da obra” (ARNAUT, 2008, p. 47). À concordância com a visão de Benjamin (2011, p. 186), a alegoria construída pelo ficcionista passa a possibilitar leituras da obra que lhe ampliam os sentidos, uma vez que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa”.

Entre as cenas principais, pode-se citar o sonho de Cipriano, tido ainda durante a vida da família na olaria, como um ponto importante para percebermos essas camadas de sentido. É a partir dele que se torna possível a comparação entre o forno da olaria e a caverna de Platão, e é por meio de tal paralelismo que delineamos a alegoria presente ao longo da narrativa.

A cena se passa dentro de um novo forno comprado para a olaria, o qual é descrito como dotado de proporções “anormais”, com uma deturpação das relações dimensionais de altura, largura e comprimento. Acima de tudo, o mais estranho da construção é a presença, na parte de dentro – onde de fato são postas as peças de barro para cozer, e onde portanto tal objeto não teria serventia – de um banco, no qual “uma pessoa sentada ficará com o nariz quase pegado à parede” (SARAMAGO, 2000, p. 194). Ao sentar-se nele, Cipriano não consegue mais levantar-se, como se estivesse amarrado, ainda que sem cordas, ao recosto do banco. Não pode mais mover a cabeça e olhar na direção da entrada do forno, passando a poder ver somente o que está à sua frente, numa arbitrariedade à qual está sujeito o ser em seu estado onírico. Dali, passa a perceber na parede as

sombras do genro e do chefe do departamento de compras do Centro, discutindo o futuro da olaria, a mudança da casa, o fim de seu trabalho como artesão.

As semelhanças com o mito platônico ficam claras para alguém familiarizado com o tema, de modo que o romance inteiro se recobre de significações associadas a ele. Todavia, o processo de alegorização não estaca aí. Outros componentes instalam novos planos de sentido, que vão somar-se ao do mito, ampliando-o para abarcar situações contemporâneas.

Brandão (2006, p. 4) identifica diversos momentos no romance que se abrem para uma nova camada de significação por meio da interpretação alegórica, o que apareceria, além da relação com o mito platônico, nas “falas aforísticas do narrador, na construção cênica dos espaços, nas metáforas visuais, na própria forma de escrita e pontuação”. Dentre os pontos mais relevantes está a relação entre ser humano e objeto, e a atenção de Saramago à inversão entre os dois, à “coisificação” do ser. “Não vai ser fácil, uma pessoa não é como uma coisa que se larga num sítio e ali se deixa ficar, uma pessoa mexe-se, pensa, pergunta, duvida, investiga, quer saber” (SARAMAGO, 2000, p. 305).

No romance, Saramago salienta o caráter responsivo do ser humano, que mesmo que aparentemente se deixe dominar pela “objetificação”, não deixa que tal estado seja permanente, havendo sempre a chance de libertar-se: “se é verdade que, forçada pelo hábito da conformação, acaba, mais tarde ou mais cedo, por parecer que se submeteu aos objectos, não se julgue que tal submissão é, em todos os casos, definitiva” (SARAMAGO, 2000, p. 305). A decisão da família de deixar o Centro configura-se como uma ação de oposição contra a conformação e a submissão ao estado objetificado.

Isso também fica mais nítido a partir de momento em que percebemos a resposta da família àquela descoberta: o exílio voluntário. Esse processo opera não apenas como a manifestação de um despertar da consciência humana, mas como uma forma ativa de resistência das personagens, uma “recusa de tal distopia” (LOPES, 2010, p. 158). Saramago constrói, assim, um romance pautado pelo que D’Angelo (2011, p. 39) chama de “rebeldia intelectual”.

O exílio derradeiro e definitivo da família, sem destino a não ser a distância, relaciona-se ao que o teórico Pierre Ouellet (2013, p. 146) classifica como o “exílio do ser”, a impossibilidade do ser humano de ocupar de forma total e plena a realidade que o cerca, em um voltar-se para dentro que o transforma, em última

instância, em um alguém desordenado, ausente de seu tempo e espaço. Segundo Ouellet, as grandes guerras e tragédias que assolaram a humanidade vieram causando um progressivo apagamento da relação entre o indivíduo e seu lar, resultando na "nossa existência humana obrigada doravante a se refugiar alhures, em nova região do pensamento" (OUELETT, 2013, p. 146).

O deslocado faz um buraco no tempo e no espaço, onde ele vive e sobrevive, entre uma memória e uma esperança, que não formam em parte alguma um território, mas um precipício ou um abismo, no qual ele encontra paradoxalmente refúgio (OUELETT, 2013, p. 148)

Na realidade complexa e inconstante em que o sujeito pós-moderno está inserido, também construída nesta distopia de Saramago, o "refúgio" de que Ouellet fala tem o potencial de transformar-se em um esconderijo, do qual a mente humana pode terminar por não desejar mais evadir-se. A partir disso, é possível enxergar o deslocamento do ser não apenas em relação ao mundo, mas principalmente ante sua própria subjetividade.

Isso fica claro, no romance, quando a família passa a morar no Centro, sua nova "casa", e Marta comenta a possibilidade de retornarem à olaria para pegar outros pertences que haviam ficado para trás e até mesmo dormirem na antiga morada. Marçal explica à esposa que não lhes seria interessante uma situação na qual não tivessem mais a certeza de onde moravam, e pondera que morar em dois lugares é como não morar em lugar algum:

mas lembra-te do que te vou dizer, ou moramos aqui, ou moramos na olaria, pretender viver como se os dois lugares fossem um só, será como morar em parte nenhuma, Talvez para nós vá ter de ser assim, Assim, como, Morar em parte nenhuma, Todas as pessoas precisam de uma casa, e nós não somos excepção, A casa que tínhamos foi-nos tirada, Continua a ser nossa, Mas não como o foi antes (SARAMAGO, 2000, p. 315)

Podemos afirmar, a partir desses apontamentos, que a própria subjetividade das personagens perante o deslocamento, mesmo que voluntário, passa a ser composta não mais por estabilidade, mas pela "movência e a migrância do si" (OUELETT, 2013, p. 150), tornando-os seres migratórios por si mesmos.

A sensação de Marta de que a sua casa lhes havia sido tirada, apesar da decisão voluntária da família de mudar-se para o Centro, encontra situação análoga no exílio, também por vontade própria, de Saramago na Espanha. Ainda que a mudança, tanto de Cipriano e de sua família quanto de Saramago, tenha sido por escolha, a angústia e o desgosto em relação ao lar deixado, como se as

condições lhes houvessem imposto o distanciamento, parecem presentes em ambas as situações.

Do mesmo modo, podemos perceber, na decisão da família de mudar-se novamente, os elementos da alegoria da caverna de Platão. A tomada de consciência com a confirmação da alegoria filosófica não gera o que pareceria mais natural em uma primeira análise, o retorno ao lar antes deixado. A família – tal qual o prisioneiro liberto que se confronta com a realidade externa – decide-se pelo abandono de toda a realidade que conhecia até então, como se, ainda que exterior ao Centro, a olaria não pudesse deixar de inserir-se na imitação da realidade à qual estavam submetidos até então.

Vale salientar que, apesar da marcada dominação do Centro nesta realidade distópica, é a partir da olaria e da visão do oleiro Cipriano e de sua família que enxergamos aquele mundo e que a narrativa se estabelece. O foco narrativo recai sempre sobre a figura de Cipriano, variando algumas poucas vezes entre sua filha e seu genro, os quais representam uma minoria que busca sobreviver frente aos abusos econômicos de um centro comercial opressor e dominador. Entende-se a voz dada a tais minorias, como parte dos objetivos do autor ao questionar a ideia da verdade única, da “versão dos vencedores”, abrindo espaço à voz dos “ex-cêntricos”, conforme o termo cunhado por Hutcheon (1991), representados no romance por uma família pobre de artesãos.

A expressão parece ainda mais relevante para esta análise, uma vez que os ex-cêntricos retratados na obra são compostos por uma família que decide, ela mesma, pelo exílio do Centro: os retratados se afastam, por sua livre escolha, e buscam a vida em outro lugar. É por meio do exílio que as personagens parecem enxergar a retomada da própria voz e da própria narrativa. Se a permanência no Centro e mesmo a volta para casa parecem funcionar como a manutenção da família na condição objetificada e alienada do ser humano, é pelo afastamento com destino ao inexplorado que se anuncia alguma esperança na retomada da humanização.

Este processo em duas fases do exílio percebido em *A caverna* é vivenciado pelas personagens como resposta a “um universo onde as réplicas e as aparências parecem começar a substituir o real e a provocar a morte dos valores tradicionais” (ARNAUT, 2008, p. 47). Embora seja vista por Lopes (2010) como a confirmação da melancolia e do pessimismo da segunda fase romanesca saramaguiana, a

decisão da família de deixar o Centro – e a alienação e opressão representadas por aquele lugar – pode também ser interpretada como uma nota de esperança na redenção do ser humano (ARNAUT, 2008).

Tal ponto de vista é fortalecido pela decisão de Cipriano de, antes de deixarem de todo aquele mundo, retirar de dentro do forno todos os bonecos que a família havia produzido, mais de 300 estatuetas de barro – o ser humano ainda prisioneiro das ilusões da caverna –, e os dispor em frente à porta da casa. Apesar de ser uma só família a deixar o Centro, dentre tantas outras que optaram por lá seguirem a viver, Cipriano, Marta, Isaura, Marçal (e o cão Achado) ousam revoltar-se contra a realidade que os cerca. Expandem suas fronteiras, rumo ao desconhecido, e seu último ato como parte daquele mundo é retirar, mesmo que apenas simbolicamente, outros seres das limitações da caverna e – tal qual o prisioneiro que pôde escapar à ilusão da caverna platônica – tentar guiá-los em direção ao mundo real.

4 ALEGORIA E PÓS-MODERNISMO EM A CAVERNA

Se a questão específica do exílio se encontra ilustrada nos movimentos de aproximação e afastamento realizados pela família Algor em relação ao Centro, é nas diversas dinâmicas relacionais entre o Centro e a olaria – as quais se transfiguram analogamente para abarcar a ligação entre objetos e humanos, entre o Eu e o Outro – que estão presentes as alegorias essenciais para a análise da obra.

É por meio dessas relações que se configura ainda a função de denúncia e avaliação crítica da realidade social e humana defendida por José Saramago para o escritor e por Edward Said para o intelectual. A produção literária alegórica converge em direção à atribuição do elaborador do texto de exercer uma função analítica da realidade:

a alegoria é fruto do olhar do alegorista, este olhar que é o do crítico, do que "lê" os sinais e constitui a alegoria. É o olhar da melancolia, humor que na tradição médica-filosófica, desde Aristóteles, caracterizou o filósofo, o homem do conhecimento reflexivo (MURICY, 2009, p. 186)

Com tal preceito em mente, podemos analisar como se dá a interação entre o Centro, este local ao qual são dadas por diversas vezes funções de personagem do romance *A caverna*, e o restante do espaço apresentado na obra, que tem na olaria seu principal representante.

Apesar de não englobar toda a cidade, mas sim estar contido nela, o Centro é apresentado como opulento e dominador, tanto política quanto economicamente, por vezes contrariando as leis naturais e ampliando-se ainda mais do que o local no qual está contido – o que transmite ao leitor uma espécie de aura um tanto mítica do lugar: “curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo” (SARAMAGO, 2000, p. 259). O Centro é fisicamente menor do que a cidade, mas ainda assim é visto como superior a ela, de forma que sua posição de poder é reforçada.

O detalhamento de como ele está relacionado com os espaços externos a si próprio ainda possibilita que percebamos as relações de exploração econômica que se estabelecem com os demais locais e a tentativa de subjugação da diversidade humana por meio da objetificação das pessoas e do desencorajamento ao pensamento crítico e à curiosidade. Cada um desses pontos pode ser trabalhado mais profundamente à luz da constituição pós-moderna de identidade e arte.

4.1 Humanização x coisificação: a inversão de papéis

Propriedade primordialmente conectada com a escrita, a alegoria, conforme a caracteriza Benjamin (2011, p. 186), encontra nesse meio sua forma de manifestação mais completa, ao revelar-se ao mesmo tempo como “convenção” e “expressão”. É justamente por isso que ao alegorista é permitida uma miríade de possibilidades imagéticas: “a escrita tende para a imagem” (BENJAMIN, 2011, p. 187), gerando uma “escrita visual” (Idem) que se revela no alegórico. Gagnebin (1994, p. 47) exalta a pluralidade semântica das imagens criadas pelo alegorista, uma que vez que “não há mais sentido próprio, sempre surgem novos sentidos, há sentidos demais, o alegorista melancólico inventa cada vez mais sentidos”.

Tais possibilidades de sentido e sua conexão com a palavra escrita e imagética reforçam o caráter essencialmente visual da alegoria, uma vez que é a partir desta conexão que se estabelece “uma fragmentação da imagem gráfica” (BENJAMIN, 2011, p. 198), característica da peça alegórica. Em um primeiro momento, pode parecer atípica a ponderação específica sobre um todo fracionado, mas esse caráter é fundamental para a alegoria. Desta forma, a “linguagem fragmentada, feita de imagens, passa a habitar o mundo das coisas – materializa-se” (MURICY, 2009, p. 190). Ao analisar a obra como construção imagética, o exercício ao qual nos submetemos constantemente consiste em perceber a fragmentação que vem a compor a totalidade.

Em seus comentários sobre o romance *A caverna*, Brandão (2006) destaca a “visualidade” presente na alegoria, por meio da qual o texto transmite uma imagem material concreta. São diversos os pontos em que essa característica pode ser percebida, começando pelas descrições dos locais, feitas de maneira

extremamente detalhada e que reforça a ambientação distópica criada pelo narrador.

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, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações eléctricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos tóxicos, gruas 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. (SARAMAGO, 2000, p. 13)

Nessa passagem, os locais são descritos a partir de sua conexão com os sentidos do corpo humano, de forma a aguçar visão, audição, olfato, paladar. Barulhos, zumbidos, cheiros, gostos, tudo é mostrado de forma descontínua e, ainda assim, bastante concreta: “a enumeração de objetos e sons da área industrial é feita de forma condensada, apresentando-os como um conjunto desordenado de fragmentos que se (des)articulam ao olhar do leitor, fazendo-o “entrar” na obra” (BRANDÃO, 2006, p. 6-7).

O grau de detalhamento ainda enfatiza o claro tom melancólico do texto, também característico do fazer alegórico (BENJAMIN, 2011), por meio da explicitação de um ambiente decadente, poluído e deteriorado, entregue ao declínio e ao descaso: “tinha deixado para trás a povoação, as três casas isoladas que ninguém virá levantar da ruína, agora ladeia a ribeira sufocada de podridão, atravessará os campos descuidados, o bosque desleixado” (SARAMAGO, 2000, p. 87). A região da Cintura Agrícola, onde os alimentos não são mais cultivados, mas produzidos sinteticamente dentro de estufas, apresenta a mesma aparência desoladora:

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

Também os detalhes do fazer da olaria são explorados como forma de intensificar sua materialidade visual. Mesmo os instrumentos utilizados pela família no trabalho de produção de peças de barro são listados pelo autor, transferindo ao leitor fragmentos imagéticos que irão se unir no todo da profissão de oleiro.

Este foi o primeiro dia da criação. No segundo dia o oleiro viajou à cidade para comprar o gesso cerâmico destinado aos moldes, mais o carbonato

de sódio, que foi o que encontrou como desfloculante, as tintas, uns quantos baldes de plástico, teques novos de madeira e de arame, espátulas, vazadores. (SARAMAGO, 2000, p. 154)

A inversão dos papéis entre ser humano e objeto, reconhecidamente um dos temas centrais da literatura produzida por Saramago, também faz parte das reflexões de Brandão (2006, p. 9), que enxerga na obra uma espécie de “ideal humanista de resgatar a centralidade do homem na sociedade”. Tendo o mito platônico da caverna como referência constante, a autora percebe principalmente a “coisificação” do ser humano denunciada por meio de metáforas que trabalham “com a tensão entre sujeito e objeto, derivada do desencanto autoral com a inversão de sentido na sociedade capitalista, que privilegia um reinado dos objetos” (BRANDÃO, 2006, p. 9).

São diversas as comparações que o narrador da obra de Saramago faz entre personagens e objetos. Em um dos diálogos entre Cipriano Algor e um representante comercial do Centro, a necessidade de “serventia” de um ser humano é destacada, tal e qual um objeto, que invariavelmente precisa ser útil para receber valor, seja onde estiverem as pessoas em relação à escala hierárquica que impera naquela realidade:

como tudo na vida, o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas. Exactamente, incluindo as pessoas, eu próprio [funcionário do Centro] serei atirado fora quando já não servir (SARAMAGO, 2000, p. 130).

Já em outra conversa entre Cipriano Algor e sua vizinha Isaura, há novamente uma comparação – de certa forma dotada de um tom resignado – entre a vida de um ser humano e a vida útil de um objeto. Nesta conversa, entretanto, a diferença primordial da unicidade do ser humano é acentuada, graças à ideia de que o “molde” do qual sai uma pessoa é quebrado depois de seu nascimento:

não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e em pouco acabam, como tudo no mundo. Ainda assim, se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem (SARAMAGO, 2000, p. 62)

Mesmo a dificuldade humana de expressar a própria natureza e aquilo que lhe é essencial para sua condição parece advir, conforme o narrador, da relação íntima fundamental do ser humano com a argila, material de que teria sido feito, como se revela no Gênesis. Essa origem aparenta reforçar a relação entre pessoas e o reino das coisas, dos objetos, do inanimado, apresentados na forma do barro.

A expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível. Há quem afirme que a causa principal desta seriíssima dificuldade reside no facto de os seres humanos serem no fundamental feitos de argila, a qual, como as enciclopédias prestimosamente nos explicam, é uma rocha sedimentar detrítica formada por fragmentos minerais minúsculos, do tamanho de um/duzentos e cinquenta e seis avos de milímetro. Até hoje, por mais voltas que se dessem às linguagens, não se conseguiu achar um nome para isto. (SARAMAGO, 2000, p. 303)

A mutação do papel do humano, indicada pelo narrador diversas vezes em comparação a objetos, atua como uma espécie de alerta ao leitor, por meio do qual se configura a irregularidade das relações que imperam na realidade distópica da obra. A contraversão criada gera desconforto, constrangimento: o sentido produzido pelo alegorista cria imagens impactantes da condição humana, desafiando a forma humanizada de enxergar as pessoas.

Ainda assim, é sobre a relação paralela, mas inversa, que a obra alegórica de fato parece estar debruçada – e sobre a qual nos dedicamos com mais atenção. A alegoria, conforme nos alerta Benjamin (2011, p. 199), tem como “função não [...] personificar o mundo das coisas, mas a de dar formas mais imponentes às coisas, vestindo-as de personagens”. Por esse caminho, é na transmutação dos objetos – e dos animais – ao papel de personagem que podemos perceber ainda mais claramente as denúncias de tais distorções abordadas em *A caverna*.

A atribuição de características humanas a objetos verifica-se durante todo o romance. Há situações em que os objetos operam como parte ativa de um cenário, como o relógio de parede que, durante a ansiedade de Cipriano Algor frente ao amor correspondido, embora ainda não confessado, por sua vizinha Isaura, fica a “perguntar-se, no seu tique-taque, para que quererão estes dois o tempo se não o aproveitam” (SARAMAGO, 2000, p. 217-218). Em outra ocasião, o forno, parte fundamental do trabalho da olaria, é caracterizado como possuindo olhos, não iguais aos dos seres humanos, mas uns que são seus próprios, particulares a seu ofício. A argumentação do narrador para asseverar tal atributo é fundamentada na característica humana da habilidade para que se cumpra uma tarefa: “se não os tivessem [olhos] não saberiam o que estão a fazer” (SARAMAGO, 2000, p. 254-255).

O desabafo de Cipriano diante da sepultura da mulher, Justa, compara os oleiros recém-despedidos do Centro a uma “malga rachada em que já não vale a pena perder tempo a deitar gatos” (SARAMAGO, 2000, p. 45). O contraste revela

a visão do homem de que ele e seu trabalho não valem mais do que um prato quebrado, algo sem conserto ou sem serventia, indicando “a fragilidade e o abandono do sujeito na sociedade contemporânea, que não deseja perder tempo com pessoas que se tornaram descartáveis” (BRANDÃO, 2006, p. 9-10).

São diversos os casos nos quais esse tipo de comparação está presente. Ainda assim, é necessário fazer uma análise mais atenta aos bonecos produzidos pela família de oleiros para tentar salvar suas relações comerciais com o Centro. Como destaca Brandão (2006, p. 14), há inúmeros objetos na obra que são “convertidos em emblemas pela voz autoral, com objetivo de levar à construção de sentidos”. As estatuetas criadas pela família parecem configurar um caso especial nesta construção, em razão da motivação que as leva a serem criadas e de seu destino.

Os bonecos passam a ser produzidos pela família como alternativa para seu sustento, depois de o Centro desfazer o acordo que previa a compra dos utensílios de cozinha da Olaria Algor. Pratos, copos, cântaros, todos feitos de barro, passaram a perder espaço para seus correspondentes confeccionados em plástico por outra empresa. A filha Marta, então, tem a ideia de produzir pequenas estátuas que pudessem servir para enfeite, representando seis figuras humanas tradicionais por seu grupo étnico ou sua profissão: um bobo da corte, um palhaço, uma enfermeira, um mandarim, um esquimó e um assírio de barbas.

Apresentado o projeto ao Centro e aprovado para teste, a família passa a fabricar o produto encomendado, mil e duzentos bonecos, duzentos de cada uma das seis figuras. Neste processo, são diversas as passagens em que podemos perceber a conexão da família oleira com as peças, e inúmeras outras ratificam o caráter humanizado com que o narrador se refere a elas.

Inicialmente, deve-se notar que a obra de Saramago atenta para alguns mitos de origem da vida, segundo os quais o ser humano fora criado a partir do barro, moldado pelos deuses. “Que muitos dos mitos antropogenéticos não prescindiram do barro na criação material do homem, é um facto já mencionado aqui” (SARAMAGO, 2000, p. 223). Com isso, o narrador inevitavelmente compara o trabalho divino ao ofício do oleiro: o ser humano foi moldado a partir do barro, tal e qual a família havia preparado os bonecos para a venda. Para a divindade, dar a vida ao boneco depois de pronto é um feito simples: bastou dar-lhe “um sopro nas narinas” (SARAMAGO, 2000, p. 182) e estava feito. Para a família de oleiros, a

tarefa passa a ser um trabalho para os ventos: “o sopro, a aragem, a viração, a brisa, o zéfiro, esses que já estão entrando suavemente pelas narinas dos seis bonecos de barro” (SARAMAGO, 2000, p. 183). É por meio de suas “narinas” que aqueles bonecos recebem “a vida” e torna-se possível “que se transformem naquilo que vão ter de ser” (SARAMAGO, 2000, p. 183).

Em sua primeira tentativa de modelar as estatuetas, Cipriano está decidido a confeccionar uma figura humana qualquer, apenas como exercício, mas que ainda assim sirva como imagem representativa para todos os seres humanos, “figuras de que qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as, pudesse dizer, Parecem-se comigo” (SARAMAGO, 2000, p. 153). Ao tentar criar uma imagem que pudesse representar qualquer um, Cipriano parece criar uma imagem de si mesmo, passando a se enxergar e a enxergar a raça humana nas estatuetas que modela: “Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu” (SARAMAGO, 2000, p. 153).

Para reforçar essa ideia, o oleiro começa a tratar com extremo zelo e dedicação os bonecos que produz, mesmo aqueles que saíram defeituosos ou deformados e, portanto, são inúteis para a venda. Ele os enfileira em uma prateleira, parecendo sentir compaixão e pena deles, apesar de ainda percebê-los como desnecessários a seus propósitos envolvendo o futuro do ofício: “Estavam na olaria, alinhados na bancada os seis bonecos pareciam aquilo que dramaticamente eram, seis objectos insignificantes, mais grotescos uns do que outros pelo que representavam, mas todos iguais na sua lancinante inutilidade” (SARAMAGO, 2000, p. 165).

Além da caracterização humana que os relaciona à família Algor, os bonecos ainda operam como questionadores da situação à qual está submetida a família, funcionando como balizadores da possível salvação da olaria: “Aqueles seis bonecos eram como seis irónicos e insistentes pontos de interrogação, cada um deles a querer saber de Cipriano Algor se era tão confiante” (SARAMAGO, 2000, p. 166). Por certo, um papel ativo e essencial dado a tais seres inanimados.

A totalidade da encomenda de 1,2 mil bonecos não chega a ser produzida, no entanto, pois o Centro retira o pedido, em razão da pesquisa realizada com potenciais consumidores, que não demonstram interesse pela mercadoria. Em

função disso, trezentos deles são deixados dentro do forno, sem que este fosse aceso para o processo de cozimento que lhes encerraria a produção.

Tais estátuas seriam mais tarde “resgatadas” pela família quando esta decide deixar o Centro em direção ao exílio e ao desconhecido. Pelo papel que representam no texto, atuando como uma última esperança da família em manter-se atuante em sua profissão, e pela maneira como o narrador as trabalha como um elemento ativo no rol de personagens da obra, o resgate dos bonecos de dentro do forno – na comparação clara à tentativa do homem do mito platônico da caverna de alertar os colegas sobre sua verdadeira condição – toma nova perspectiva.

A família sabe – ao retirar os bonecos do forno e os dispor em frente à porta da casa – que, deixadas assim ao ar livre, expostas ao relento, as estatuetas logo devem se desfazer, “com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar” (SARAMAGO, 2000, p. 349), mas é justamente este futuro, de voltar ao pó que lhes deu origem, que as aproxima ainda mais do que é humano, pois “esse é o destino de qualquer de nós” (SARAMAGO, 2000, p. 349).

Outro elemento humanizado e essencial à obra é o cão Achado. O animal surge um dia na casinha de cachorro desocupada que fica localizada no pátio da casa da família. Em uma conversa, Isaura e Cipriano falam a respeito das tentativas deste em tentar descobrir se o cachorro possuía um dono anterior: “Tenho a obrigação de restituí-lo ao dono, eu também gostaria que me devolvessem um cão que tivesse perdido. Se o fizer, estará a ir contra a vontade do animal, lembre-se de que ele quis escolher outra casa para morar” (SARAMAGO, 2000, p. 63). Fica claro, com essa resposta de Isaura, a humanização de Achado, o qual teria decidido, por sua conta, ir-se da casa onde morava; ele não estava perdido, mas buscando um novo lar, e fora sua a decisão de escolher a família Algor como nova morada.

Diversos outros comportamentos do animal reforçam sua elevação do papel de animal doméstico a personagem humanizado da obra. Achado apresenta pudores próprios do traquejo social humano, incluindo momentos de censura moral e escrúpulos éticos. Em uma das primeiras cenas com a família, por exemplo, Achado está faminto e sedento, mas esperava a aprovação dos novos donos para agir:

Tinha sede, que obviamente poderia ir saciar em qualquer das muitas poças de água que a chuva deixara ao redor da casa, mas retinha-o algo a que, se estivéssemos a falar de sentimentos de gente, não hesitaríamos

em chamar escrúpulo ou delicadeza de maneiras (SARAMAGO, 2000, p. 59)

Na ocasião, o narrador descreve uma situação na qual Achado visivelmente luta contra os próprios instintos, que seriam o de saciar a sede ou a fome o mais breve possível, e no lugar disso manifesta uma hesitação própria da compostura e das boas maneiras humanas, muitas vezes mais guiadas pela polidez do que pelas necessidades básicas.

Em outro momento, o cão pede festa aos donos, mas é interrompido por Cipriano, que se encontra carregando, cuidadosamente equilibrados, os bonecos de barro em uma prancha de madeira. Ao perceber as estatuetas mais tarde, o animal fica aliviado por os donos lhe terem contido o entusiasmo, evitando acidentes durante o transporte das peças de barro de um lado a outro da olaria: “Achado só daqui a pouco é que reparará que os donos levam umas figuras de barro em equilíbrio sobre umas pequenas tábuas, [...] imagine-se o desastre que sucederia se não me tivessem travado a tempo as efusões” (SARAMAGO, 2000, p. 181).

Mais tarde ainda, o narrador questiona a possibilidade dos cães de pensar, e chega inclusive a falar da expressão “facial” de Achado:

Toda a gente nos sabe dizer que os animais deixaram de falar há muito muito tempo, porém o que nunca se poderá demonstrar é que eles não tenham continuado a fazer uso secreto do pensamento. Veja-se, por exemplo, o caso deste cão Achado, como apesar da escassa claridade que aos poucos começa a descer do céu se lhe pode ler na cara o que está a pensar, nem mais nem menos (SARAMAGO, 2000, p. 200)

A humanização de Achado está presente ao longo de todo o texto e se relaciona ao impacto que o animal tem em sua chegada à família. O cão chega, conforme dissemos, pela própria vontade à casa dos Algor, justamente em um momento de descrédito de Cipriano em relação à olaria, por causa da decisão do Centro de não lhe comprar mais a mercadoria. Com sua chegada, o oleiro se afeiçoa quase que instantaneamente a ele, retomando parte do ânimo perdido para as tarefas da casa e mesmo a motivação para acordar cedo, com o intuito agora de encarregar-se dos cuidados com o cão.

Vale destacar que Achado reage à família sempre com docilidade e obediência, com exceção de seu primeiro encontro com Marçal, quando este retorna de seu trabalho como guarda do Centro para um dia de folga. Ainda fardado, Marçal é atacado pelo animal, que tenta lhe morder a perna. Mais tarde,

já com sua vestimenta de civil, a situação se pacifica, e a família deduz que o cão tem problemas, na verdade, com a farda que Marçal vestia.

O ataque, conforme interpreta Ferraz (2012, p. 58), pode ser visto como “um prenúncio de tudo o que vai acontecer – pois como cão de guarda sua função é defender a olaria e nada a ameaça mais do que o Centro”. Achado, com sua sensibilidade apurada, é o único que entende plenamente os perigos que o Centro representa à família – na forma de exploração econômica e apagamento da individualidade.

A isso ainda podemos contrapor a afirmação de Isaura de que o cão teria vindo “de outro mundo”, fora daquelas regiões: “este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 63). Se de fato Achado não pertencia àquelas partes, é possível conjecturar a respeito de seu lugar de origem, um misterioso local alheio àquela realidade distópica que oprime e domina a família Algor.

A possibilidade de Achado ter pertencido a outro espaço e, por si só, ter tomado a atitude de também “mudar de vida, buscando novas paragens” (FERRAZ, 2012, p. 59), personifica no animal não apenas uma humanização profunda, conectada com o livre arbítrio, mas também o transforma na representação da “esperança de dias melhores” (FERRAZ, 2012, p. 59). Achado seria o responsável pela resolução de ter a família Algor como seu novo lar, mais tarde acompanhando-a rumo ao desconhecido na ocasião de seu exílio – este desconhecido que pode ser exatamente o mundo ao qual o cão pertencia.

4.2 Centro x olaria: o apagamento da alteridade

Apesar de amplo e heterogêneo, o fenômeno do pós-modernismo é a chave para compreender as sociedades contemporâneas retratadas nas obras de Saramago. Em suas considerações sobre a literatura pós-moderna, Hutcheon (1991) explica que o *pós-modernismo* não deve ser definido exatamente por uma “teoria”, em razão de sua abrangência e extensão, mas sim pelo que a autora chama de uma “poética”, forma teórica flexível e que está sempre se modificando e se reestruturando para se adaptar ao metamorfosear constante desse movimento.

Também em sua tentativa de caracterizar o pós-modernismo, Jameson (1997) aborda a importância da alegoria no ato de interpretação textual. Na obra *O inconsciente político*, ele afirma: “Aqui, a interpretação é estabelecida como um ato essencialmente alegórico, que consiste em reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico” (JAMESON, 1992, p. 10). De fato, tal ato de interpretação, conforme o autor, leva em conta nossas experiências e hábitos de leituras e uma “herança” de tradições interpretativas. Esse pressuposto também pode ser aplicado às possíveis formas de leitura da obra de Saramago, tomando a interpretação não isoladamente, mas como ato ocorrendo “dentro de um campo de batalha homérico, em que uma legião de opções interpretativas entram em conflito de maneira explícita ou implícita” (JAMESON, 1992, p. 13-14).

A questão da identidade na pós-modernidade, evocada de diversas formas na obra de Saramago, apresenta-se assim balizada por um fenômeno no qual são questionadas “as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, [...] os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação” (EAGLETON, 1998, p. 7). Em consequência dessa problematização e da interconexão global gerada com a modernização tecnológica, o sujeito pós-moderno passa a não possuir uma identidade fixa, sendo visto como descentrado, deslocado.

Esse é um dos pontos-chave das análises de Stuart Hall para a identidade do ser humano contemporâneo. Enquanto o sujeito definia-se no Iluminismo como um indivíduo centrado, uno, e como um sujeito sociológico em sua relação a outros sujeitos, a identidade do ser humano pós-moderno tem um caráter móvel e continuamente transformado. Para Hall (2006, p. 12-13):

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas [...] Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas.

Essa condição também levanta questões a respeito das formas como este ser descontinuado pode situar-se no mundo, uma vez que a crise de identidade que Hall identifica no ser humano pós-moderno advém exatamente desta circunstância.

Em suas reflexões sobre a composição do sujeito, Ernst Cassirer (1992) elucida a relação entre mito e linguagem, indicando a importância do nome não

apenas para identificação formal de uma pessoa, mas como parte da constituição identitária do ser: “O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado” (CASSIRER, 1992, p. 68). Para o autor, essa nomeação está tão fundamentalmente atrelada à essência do ser que é capaz de ultrapassá-lo como ser em si próprio: “Amiúde, o nome do deus, não o próprio deus, parece ser a verdadeira fonte de sua eficácia” (CASSIRER, 1992, p. 67). Daí fica clara a dominação possível por aquele que controla o discurso.

O nome, e conseqüentemente a palavra e o discurso, são pontos importantes em *A caverna*. O narrador ao qual Saramago dá voz chama a atenção do leitor aos nomes – das personagens, das coisas, dos animais – de forma recorrente durante o texto. Em nosso primeiro vislumbre de dois integrantes da família a qual é protagonista da obra, Marçal Gacho e Cipriano Algor, somos levados a refletir sobre o nome que eles possuem e suas conexões com definições das quais não estão nem ao menos conscientes: diz o autor que ambos “levam colados ao nome próprio uns apelidos insólitos cuja origem, significado e motivo desconhecem” (SARAMAGO, 2000, p. 11). O narrador nos explica que Algor quer dizer frio intenso, que prediz a febre, enquanto Gacho também é a parte do pescoço do boi em que se assenta a canga.

Ao examinarmos o ciclo alegórico da obra saramaguiana, a presença ou não de nomes próprios é sempre um fator relevante a ser averiguado. Em dois importantes romances dessa fase, *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *As Intermittências da Morte* (2005), nenhuma das personagens é nomeada: elas são identificadas por sua profissão, seu gênero, sua idade ou outros atributos do tipo. Exemplos incluem “a mulher do médico”, “a mulher de óculos escuros”, “o homem de tapa-olho preto”, “o mais velho dos filósofos”, “o primeiro-ministro”, “o cardeal”, “o director de televisão”, “o vizinho”, etc. Desta forma, cada uma delas opera como alegoria de si mesma, apontando não apenas para aquela personagem em particular, mas expandindo-se de forma a adquirir uma significação outra que a dada em uma primeira leitura:

Se os eventos e as personagens são *meios* de que o autor se serve para dizer outra coisa, que desta forma se torna mais acessível ao leitor, aceita-se facilmente a ausência de nomes. *Nomear* é distinguir, é individualizar. Interessa, porém, ao autor dizer a todos o que considera sua obrigação

divulgar: revelar ao mundo a sua terrível realidade, pelo menos contribuir para tal. (BERRINI, 1998, p. 134-136 *apud* ARNAUT, 2008, p. 179)

Ao não delimitar nenhuma das personagens por um nome próprio, Saramago consegue, naquelas obras, expandir as fronteiras do romance e englobar quaisquer realidades ocidentais. As personagens não são apenas parte individual daquela história específica, mas agem como uma representação do todo, do global, do mundo. Berrini sugere que, de fato, “elas representam a condição humana geral” (BERRINI, 1988, p. 134-136 *apud* ARNAUT, 2008, p. 179), e não apenas os personagens daquela narrativa única.

Em *A caverna*, essa estratégia também opera, mas está mesclada à atribuição de nomes próprios para algumas personagens. Enquanto os sujeitos protagonistas da trama de fato possuem nomes – Cipriano Algor, Marçal Gacho, Marta Algor, Achado –, as demais personagens são referenciadas à maneira feita em *As intermitências...* ou *Ensaio sobre a cegueira*: elas são identificadas como o pai e a mãe de Marçal, o chefe de departamento do Centro, o subchefe da recepção, entre outros.

Mesmo possuindo nome próprio, vale lembrar que as personagens de Cipriano e Marçal, por exemplo, já nos são apresentadas com a afirmação do narrador de que elas, de fato, não conhecem os significados das alcunhas que carregam. Ambos os homens são pessoas populares, dotadas de conhecimento básico, vivendo num local “apartado da civilização” (SARAMAGO, 2000, p. 73): são os ex-cêntricos de quem Hutcheon (1991) fala, a voz dos tradicionalmente marginalizados, personificada na obra por trabalhadores artesanais que enxergam seu sustento desaparecendo sob um sistema capitalista desumano e insensível, contra o qual não têm ferramentas para lutar.

Na relação com o Centro, cujo nome é sempre escrito com a inicial maiúscula, como um nome próprio em língua portuguesa, a olaria, cujo nome está sempre escrito em minúsculas, apresenta-se como impotente, dominada. Ainda assim, o contraponto parece estar no fato de as personagens que vivem e trabalham para o Centro não receberem nomes próprios, enquanto os moradores da olaria sim.

O narrador ainda nos informa que os nomes do pai e do avô de Cipriano também eram Cipriano Algor, oleiros como ele. Essa observação reforça a

perspectiva de uma geração de “Ciprianos”, a linhagem de uma família simples, que não tem conhecimento da origem do próprio nome.

Tendo nome próprio, mas sendo um Cipriano dentre outros como ele, o oleiro que o romance acompanha substancia um duplo caráter da personagem: segue concomitantemente a história pessoal de Cipriano Algor, oleiro despedido pelo Centro, e a história de tantos trabalhadores como ele, cuja sobrevivência é decidida em meio a uma sociedade impiedosa, na qual eles se sentem descartáveis: “para o Centro não têm importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírios de barbas, nenhuma importância, nada, zero, É isto o que somos para eles, zero” (SARAMAGO, 2000, p. 99).

Mesmo não tomando parte ativa no romance, a esposa já falecida de Cipriano é citada pelo narrador em passagem breve da obra, apenas para que seu nome esteja registrado: “Justa Isasca, de quem talvez não se venha a falar muito mais neste relato, mas de quem se deixa escrito aqui o nome próprio” (SARAMAGO, 2000, p. 31). A observação aponta para a necessidade do registro, ratificando a força tanto do nome quanto da escrita para a obra.

O nome do cão Achado também é de interesse. A questão é debatida por Cipriano e sua filha quando da chegada do animal à casa:

Não lhe chamarei Constante, foi o nome de um cão que não voltará à sua dona e que não a encontraria se voltasse, talvez a este chame Perdido, o nome assenta-lhe bem, Há outro que ainda lhe assentaria melhor, Qual, Achado, Achado não é nome de cão, Nem Perdido o seria, Sim, parece-me uma ideia, estava perdido e foi achado, esse será o nome (SARAMAGO, 2000, p. 53)

Após a resolução, o próprio narrador informa que, uma vez que Achado já possui um nome, “não deveríamos usar outro com ele” (SARAMAGO, 2000, p.58). A partir do momento em que lhe é atribuída uma forma própria de designação, perdem o sentido hiperônimos como cão, animal ou bicho.

O valor dado aos nomes estende-se ainda mais na obra de Saramago analisada aqui. São muitas as vezes em que o autor salienta, em conformidade com as ideias de Cassirer (1992), a relevância do nome para a essência do sujeito (e por vezes, do objeto). Ao abordar o meio de transporte da família, o narrador explica: “a camioneta não merece esse nome, é apenas uma furgoneta de tamanho médio” (SARAMAGO, 2000, p. 11). Desta forma, a alcunha de “camioneta” é uma espécie de conquista à qual aquele veículo não faz jus, podendo ser chamado

“apenas” de furgoneta. Essa hierarquização construída no texto confere um juízo de valor às palavras escolhidas pelo narrador.

A função dos nomes não fica restrita apenas à apreensão de diferentes graus de importância entre os objetos. É por meio do nome que as coisas se configuram, se mantêm como elas próprias: “o forno não manterá o seu nome de forno se não houver quem lho dê todos os dias” (SARAMAGO, 2000, p. 267), diz Marta ao marido. É o fato de servir para assar as peças da olaria que confere ao forno sua designação, portanto, se não for mais utilizada, a construção nem mesmo poderá ser chamada de forno.

O caso da amoreira-preta, uma árvore frutífera altíssima que havia sido plantada pelos antepassados de Cipriano, é ainda mais curioso, pois é seu nome que a obrigara a ser o que é: “a amoreira-preta aparece tão preta como a obriga o seu próprio nome” (SARAMAGO, 2000, p. 48), nos informa o narrador. Assim como a denominação da planta serve para identificá-la, ela também determina que a árvore tenha as características que tem.

Diversas digressões da obra, as quais são características dos romances de Saramago, apresentam reflexões a respeito das palavras – explicitando sua função de designar e, ao mesmo tempo, de modelar a realidade da narrativa:

as próprias palavras, que não são coisas, que só as designam o melhor que podem, e designando as modelam, mesmo se exemplarmente serviram, supondo que tal pôde suceder em alguma ocasião, são milhões de vezes usadas e atiradas fora outras tantas, e depois nós, humildes, de rabo entre as pernas, como o cão Achado quando a vergonha o encolhe, temos de ir buscá-las novamente, barro pisado que também elas são, amassado e mastigado, deglutido e restituído, o eterno retorno existe mesmo, sim senhor, mas não é esse, é este. (SARAMAGO, 2000, p. 157)

Em uma de suas reflexões, Cipriano – que nutre sentimentos pela vizinha Isaura – percebe-se inclusive a pensar na mulher não como ser humano propriamente, mas como palavra, como designação: “seria talvez por haver pensado na vizinha Isaura mais pelo nome que tinha do que pela mulher que era” (SARAMAGO, 2000, p. 126). Cipriano reage àquela revelação a si mesmo repetindo diversos nomes, próprios e comuns, da filha, do genro, do cão, do forno, do banco, do barro, até que as palavras deixem de fazer sentido e ele possa esvaziar a cabeça das significações que traziam. O oleiro, ademais, reflete sobre o tema diversas vezes, em muitas das quais ele esvazia-se de sua essência para confundir-se com o barro, a terra, os insetos que o cercam.

Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um torrãozito seco que uma leve pressão de dedos bastaria para esfarelar, uma praga na que se soltara da espiga e era transportada pelo acaso de uma formiga, uma pedra aonde de vez em quando se acolhia um ser vivo, um escaravelho, ou uma lagartixa, ou uma ilusão. (SARAMAGO, 2000, p. 127)

À vista disso, podemos pensar o fato de o narrador discutir com tamanha constância o papel dos nomes e das palavras como um alerta para a importância do discurso, e mesmo da autonarrativa, na constituição individual de identidade.

O apagamento da individualidade é perpetrado pelo Centro por meio da vigilância constante a seus moradores e do desestímulo incessante a qualquer forma de curiosidade. O patrulhamento em relação a possíveis pensamentos dissonantes ao tido por “normal” é tema de um alerta dado por Marçal ao sogro tão logo a família passa a residir no Centro: “tudo o que não seja normal é, pelo menos, suspeito de anormalidade” (SARAMAGO, 2000, p. 312). O local possui, inclusive, uma “porta misteriosa”, sobre a qual está instalada uma placa que a designa como porta secreta, que serve como ferramenta para as práticas dos guardas do local, como um deles explica a Cipriano: “Serve de chamariz para ficarmos a saber quem são as pessoas curiosas que moram no Centro” (SARAMAGO, 2000, p. 311).

Após a descoberta das ruínas da caverna de Platão, durante as escavações para ampliação do Centro, o sistema de vigilância fica ainda mais rígido, e os guardas, que antes andavam sempre fardados em horário de trabalho, passam a trabalhar vestidos à paisana: “Veio mudar de roupa, agora anda a fazer vigilância vestido à civil, Essa é nova, Foram as ordens que recebeu, Vigilância à civil não é vigilância, é espionagem, sentenciou o pai” (SARAMAGO, 2000, p. 320). Claramente, a mudança gera ainda mais desconfiança em Cipriano, que desde seu primeiro dia no Centro passa a explorar o local com muita curiosidade, motivo por que é advertido por um dos guardas e pelo próprio genro.

A mudança para o Centro também tem efeito na mentalidade de Marta. Apesar de se mostrar muito mais aberta à vida no local, a filha de Cipriano passa por um processo de fragilidade identitária em sua nova realidade. Antes oleira por profissão, dona da casa, esposa, filha, cuidadora do cão Achado, ela parece aos poucos despir-se do que acreditava como essencial para sua identidade e, na chegada ao Centro, apenas as conexões de Marçal Gacho – trabalhador do lugar há mais tempo – parecem passar a defini-la.

O que passou pela cabeça de Marta e lá ganhou raiz ao cruzar a soleira da porta do seu novo lar, naquele altíssimo trigésimo quarto andar de móveis claros e duas vertiginosas janelas a que não tinha tido a coragem de chegar-se, foi que não suportaria viver ali dentro para o resto da sua vida, sem mais certezas que ser a mulher do guarda residente Marçal Gacho, sem mais amanhã que a filha que crê trazer dentro de si. (SARAMAGO, 2000, p. 286)

Marta se vê reduzida à esposa do guarda residente, em uma espécie de crise identitária que dura até sua decisão por deixar o Centro e exilar-se com a família em direção ao desconhecido.

O papel de superioridade do Centro em relação a todo o seu entorno, incluindo na já citada impressão das personagens de que, apesar de contido na cidade, o Centro é maior que ela, é constante enfatizado pelo narrador: “Deveria saber que para o Centro só existe um caminho, o que leva do Centro ao Centro” (SARAMAGO, 2000, p. 233). Isso também fica evidenciado em uma conversa de Cipriano com um dos subchefes do Centro:

Meu caro senhor, suponho que não está à espera de que eu lhe vá descobrir aqui o segredo da abelha, Sempre ouvi que o segredo da abelha não existe [...] Tem razão, o segredo da abelha não existe, mas nós conhecemo-lo. Cipriano Algor retraiu-se como se tivesse sido vítima de uma agressão inesperada (SARAMAGO, 2000, p. 239-240)

À resposta do funcionário, o oleiro sente-se surpreso, ante a indicação do grau de poder e ardil do Centro. Para Cipriano, a frase do funcionário “havia feito desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver” (SARAMAGO, 2000, p. 241-242), criando-lhe dali para frente uma sensação de eterna “ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta” (SARAMAGO, 2000, p. 241-242).

Funcionando como uma espécie de local mágico, quase mitológico, o Centro estabelece-se como único destino possível para os que aspiram a uma vida melhor, de forma correlata ao que Albert Memmi (2007, p. 106) detecta sobre a idealização do migrante a respeito da vida nos grandes centros de poder econômico do mundo: “É ali que ele vai aprender que o Eldorado descrito por seus correspondentes, a Terra prometida tão ardorosamente cobiçada, não é mais o que era”. A ideia do paraíso oferecido pelo Centro é constante reforçada por Marçal em suas tentativas de convencer o sogro a mudar-se da olaria: “É melhor para nós, teremos mais comodidades, melhores condições de vida” (SARAMAGO, 2000, p. 17). A narrativa é tão internalizada na mentalidade da família que, em determinado momento, Cipriano chega inclusive a surpreender-se quando vê uma fumaça de cremação

saindo das chaminés do Centro, em razão de sua ideia idealizada do lugar – como se os habitantes do Centro não estivessem sujeitos à morte.

A imponência física do prédio é salientada ainda por elementos como as alterações que ele aos poucos vai fazendo na paisagem de seu entorno enquanto é ampliado, literalmente derrubando casas próximas para ganhar mais espaço, e pela suntuosidade com que é descrito:

Adiantando agora um pouco mais os cálculos e tomando como dado médio uma altura de três metros para cada um dos andares, incluindo a espessura do pavimento que os separa, encontraremos, incluindo também os dez pisos subterrâneos, uma altura total de cento e setenta e quatro metros. Se multiplicarmos este número pelos cento e cinquenta metros da largura e pelos trezentos e cinquenta metros do comprimento, obteremos como resultado, salvo erro, omissão ou confusão, um volume de nove milhões cento e trinta e cinco mil metros cúbicos, mais palmo menos palmo, mais ponto menos virgula. O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça com assombro, é realmente grande. (SARAMAGO, 2000, p. 101)

Por mais de uma vez, nos é explicitada a dimensão do local, em contraste com seus arredores:

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. [...] [É] uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão (SARAMAGO, 2000, p. 17)

Ainda assim, sua grandiosidade é equiparável às sensações de aversão e de quase claustrofobia que Cipriano sente quando pensa em viver lá: “E é ali, disse Cipriano Algor entredentes, que o meu querido genro quer que eu vá viver, por trás de uma daquelas janelas que não se podem abrir” (SARAMAGO, 2000, p. 101).

A dominação que exerce sobre as pessoas que moram à sua volta é clara, sendo o constantemente comparado com instituições de poder: “O Centro não é um tribunal, Engana-se, é um tribunal, e não conheço outro mais implacável” (SARAMAGO, 2000, p. 130). Em outra das passagens do romance, o chefe de departamento compara o Centro a uma divindade, ao que Cipriano contra-argumenta:

Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, se alguma vez lhe sucede ter de tirar com uma mão, logo acode a compensar com a outra, Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor, Nos tempos de hoje vai dar praticamente no mesmo (SARAMAGO, 2000, p. 292)

A busca da família, no desfecho do romance, pelo fim de qualquer relação com o Centro, e a escolha pelo exílio, podem ser pensados, desta maneira, como

uma forma de resistência à realidade alienante e opressora imposta pelo lugar. Como apontado na discussão sobre o papel do exílio na obra, o processo de abandono da realidade distópica na qual estavam inseridos atua como uma retomada da própria narrativa por parte da família. Neste sentido, o exílio ao qual os personagens recorrem ao final da história é a forma de resistência à ideologia autoritária e homogeneizante que se materializava na forma do Centro.

4.3 Centro x olaria: a exploração humana

As diversas formas de exploração utilizadas pelo Centro em relação à olaria operam como uma denúncia do narrador da sociedade capitalista contemporânea e da lógica pós-moderna segundo a qual “a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem” (JAMESON, 2007, p. 14).

Ao considerar a teoria da Jameson para analisar a denúncia da obra saramaguiana, é necessário atentar para as críticas que o crítico do pós-modernismo faz da arte incluída neste fenômeno: para Jameson, a arte pós-moderna é superficial, efêmera ou leviana. Longe de concordarmos com tal posição, esta não é a perspectiva que nos interessa para tratar do romance de Saramago, uma vez que sua profundidade temática e estética se estabelece e se comprova a partir dos inúmeros estudos que têm suas obras como ponto de partida.

Jameson, em sua teoria a respeito do papel do capitalismo que ele designa como tardio na sociedade contemporânea, converge para uma análise crítica não apenas da arte produzida pelo pós-modernismo, mas da forma como essa arte é absorvida e consumida. O autor enxerga a pós-modernidade criada dentro dos precedentes pós-industriais como diretamente atrelada a uma forma artística voltada à indústria cultural: “acredito que a emergência da pós-modernidade está estreitamente relacionada à emergência desta nova fase do capitalismo avançado, multinacional e de consumo” (JAMESON, 1985, p. 27).

A denúncia feita por Jameson também pode ser encontrada nas reflexões geradas por *A caverna*. Ela está fundamentada pela constante referência à relação de opressão do Centro sobre a olaria, e sobre o restante do seu entorno, enfatizada

pelo narrador, por exemplo, por meio das alterações que o edifício realiza nas paisagem ao seu redor em função de sua expansão, derrubando construções vizinhas e afastando moradores dos arredores.

Saramago por diversas vezes já havia se manifestado a respeito da temática colonialista e exploratória, em sincronia com o que considerava ser papel do escritor: “As desgraças da África não precisavam que se lhes acrescenta-se a gula assassina do homem branco” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 455), dissera ele em uma ocasião. Mais tarde, enfatizaria a necessidade de respeito à soberania nacional: “Nenhum país, por mais rico e poderoso que seja, deveria poder arrogar-se uma voz mais alta” (SARAMAGO *apud* ARNAUT, 2008, p. 79).

Essas afirmações deixam claro o interesse do autor português, nativo de um país que durante muitos anos se beneficiou de seu protagonismo europeu em relação à exploração colonial, em expressar sua opinião a respeito de temas como esse, estendendo também essa temática para abarcar a exploração de um ser humano pelo outro em sua obra. Como nos adianta Aguilera (2010, p. 339), Saramago “tornou públicos, de forma enfática, contínua e consistente, seus juízos e opiniões. Buscou colocar, ao lado do escritor, o cidadão que ele é, cômico de seus deveres cívicos”.

As preocupações manifestadas pelo autor fornecem uma das pistas necessárias para a análise da obra. A exploração econômica inescrupulosa está presente em *A caverna*. É por meio dela que o autor percebe a possível ilustração, no fazer ficcional, de uma de suas temáticas centrais, a já citada inversão do papel entre ser humano e objeto, a qual tem seu desfecho na objetificação/coisificação do ser:

Um dos temas principais em qualquer literatura não superficial é o da coisificação do homem, que atinge a sua perversidade máxima na exploração de uma classe social por outra, uma exploração que pode ser superada, posto que o homem possui uma capacidade revolucionária tanto para mudar a realidade quanto para transformar a si próprio. (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 346)

O olhar atento permite perceber no romance que o próprio narrador classifica a política comercial do Centro como “impiedosa” (SARAMAGO, 2000, p. 147), ainda que – em concordância com a visão saramaguiana do papel do escritor – admita apresentá-la na obra “de um ponto de vista de confessada simpatia de classe” (SARAMAGO, 2000, p. 147). Há claramente uma divisão entre classes sociais, em uma hierarquização que remete ao aproveitamento quase abusivo e

impiedoso dos estratos subalternos: “a ordem veio-lhe de cima, dos superiores, de alguém para quem é indiferente que haja um oleiro a mais ou a menos no mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 42).

Esse problema nos é apresentado de diversas maneiras, incluindo a forma como o chefe de departamento explica a Cipriano que seu material não é mais útil: “seu caso não é o único, mercadorias que interessavam e deixaram de interessar é uma rotina quase diária no Centro, as palavras são dele, rotina quase diária” (SARAMAGO, 2000, p. 65). Essa passagem revela que a descartabilidade opera em todos os níveis no Centro, não apenas para materiais, mas para pessoas. Tal preceito relaciona-se ao que Eagleton (1998, p. 7) enxerga como parte da mudança histórica que instalou no Ocidente uma nova forma de capitalismo, na qual “as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional”. O lucro está acima de qualquer consideração, e o ser humano é reduzido àquilo que ele pode de fato oferecer ao Centro. O que não interessa, é descartado.

Situada em um contexto pós-moderno, a própria relação entre o Centro e a olaria é analisada, conseqüentemente, a partir da representação da exploração e dominação e da disparidade de “poder” característica da relação capitalista. Não há apenas o controle social e político, mas um controle econômico que o Centro detém sobre seus “parceiros”: “a olaria ficará proibida de fazer negócios fora no caso de o Centro vir a encomendar os produtos que neste momento lhe estão a ser propostos” (SARAMAGO, 2000, p. 96), afirma o chefe de departamentos do Centro a Cipriano ao debater a compra dos bonecos de barro ofertados pela olaria. “Compreendo, a partir do momento em que voltem a aceitar-me como fornecedor do Centro, não o poderei ser de mais ninguém, Exactamente” (SARAMAGO, 2000, p. 97). A exigência de exclusividade do Centro em relação às transações com a olaria, que não permitem a Cipriano negociar seus produtos com mais ninguém, também vão ao encontro de alguns dos preceitos que regem a lógica capitalista.

Para Ferraz (2012, p. 96), o Centro – considerado pela autora como personagem da trama por transcender seu papel de mero local no qual a história se passa – é visto como a “caverna da pós-modernidade, onde todos querem morar”, justamente porque, apesar da excessiva vigilância e da rígida organização, ele configura-se no símbolo do mercado dominante, do poder e do prestígio.

Já a olaria, localizada fora da realidade urbana, é apresentada como um local distante, quase engolido pelo ambiente rural: “A olaria e a morada em que vivia com a filha e o genro ficavam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios” (SARAMAGO, 2000, p. 29). Após a mudança para o Centro e o encerramento definitivo das atividades da olaria, o local – antes visto com zelo pela família – passa a representar o fim das esperanças dos Algor: “Sim, temos a casa, uma casa com vista para o cemitério, Que cemitério, A olaria, o forno, as pranchas de secagem, a parga da lenha, o que era e já deixou de ser, quer maior cemitério do que esse, perguntou Marta” (SARAMAGO, 2000, p. 294).

A disparidade e a injustiça que regem a relação entre olaria e Centro ficam claras, assim como estão representadas, até por meio da própria grafia dos nomes dos dois espaços, que expressa a sua assimetria. Com a lente da teoria pós-moderna posta, esse contraste amplia sua significação: o Centro vem sempre iniciado de letra maiúscula, apontando para a existência de um único “centro”, um único espaço que congrega todo tipo de poder possível naquele mundo, uma instituição que rege e comanda. A olaria – alegoria representativa dos excluídos das esferas de poder – vem grafada em minúsculo, como a considerá-la um local como tantos outros, uma parte tida como comum e sem importância do mundo.

De fato, a comparação entre a cidade e o campo está desenhada ao longo de toda a obra, representada nos desmandos do Centro e na precariedade do trabalho manual ao qual recorre o restante das pessoas. A separação entre a cidade e os “bairros excluídos”, compostos por barracas e pessoas que não têm condições financeiras de pagar pela moradia no Centro, evidencia o abismo social que existe entre os moradores de cada região. Cipriano é um homem simples, um camponês, possui mãos grandes, fortes, feitas para o trabalho manual, apesar de possuírem a sensibilidade de toque necessária para o ofício de oleiro. Ainda assim, é parte de uma profissão em extinção, morador de uma povoação afastada do poderio político ou das grandes decisões: “só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes” (SARAMAGO, 2000, p. 173).

A descrição detalhada da Cintura Industrial, zona de transição entre a povoação rural, onde está localizada a olaria, e o Centro, transmite a ideia de um local marcado por um relativo progresso produtivo, a considerar a quantidade de

instalações fabris presentes, mas ameaçado de decadência gerada pela poluição, percebida principalmente por elementos como “chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos tóxicos” (SARAMAGO, 2000, p. 13). Já o Centro oferece mais comodidade, melhores condições de vida, mas ao mesmo tempo poda a individualidade de seus habitantes, mantém vigilância sobre eles, desencoraja o pensamento crítico e a curiosidade: para desfrutar seus benefícios, é preciso se entregar ao consumo, à artificialidade e à perda da individualidade.

A cidade comercial substitui os afetos e as necessidades humanas pelos artifícios e proveitos. Saramago lembra ao leitor os efeitos devastadores do Ocidente industrializado e tecnocrático que, em nome do progresso da civilização, aboliu as exigências de verdade do sujeito: a realidade, parece sugerir Cipriano Algor, não pode ser aquela mostrada pelos cartazes publicitários, assim como ela não é mais a sombra projetada pelo fogo no fundo da caverna. (D'ANGELO, 2011, p. 42)

Nesse sentido, a decisão da família de responder à desistência do Centro em comprar seus utensílios com o início da produção de bonecos configura-se como uma tentativa dos Algor de manterem-se conectados a seu trabalho, a sua realidade e a suas origens, conservando a própria identidade: “Neste momento, o mais importante para o teu pai é o trabalho que faz, não a utilidade que tenha, se lhe tirares o trabalho, qualquer trabalho, tirar-lhe-ás, de certa maneira, uma razão de viver” (SARAMAGO, 2000, p. 232), explica Marçal à esposa, reforçando a atividade como essencial para a vida de Cipriano. O fabrico dos bonecos parece servir à família para manterem-se numa atividade produtiva, nas suas origens, na crença em salvar sua forma de viver.

Esse elemento também pode ser percebido por meio da relação que o narrador estabelece entre barro e plástico. O primeiro, novo produto preferido pela cidade por seu preço mais baixo e sua maior resistência, é diversas vezes comparado ao segundo, matéria-prima utilizada pela olaria para confeccionar seus produtos. É a chegada ao Centro de utensílios de plástico que desestabiliza a vida na olaria e põe fim ao trabalho de Cipriano e sua família. A troca do barro por plástico, desta forma, “marca a transição da continuidade para a descartabilidade” (FERRAZ, 2012, p. 101).

Ao longo da obra, o plástico é constantemente conectado com elementos que apontam para a artificialidade, a imitação e o sintético, todos elementos ligados ao Centro:

Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de

que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é o barro, é autêntico, é natural, Vá dizer isso aos clientes (SARAMAGO, 2000, p. 23)

A fala do funcionário do Centro em sua justificativa para o desinteresse nos produtos da olaria reforça a ideia de que o plástico não é, apenas *imita*. Sua intenção é mimetizar algo que não está de fato em sua essência, o que o torna distante da autenticidade a que Cipriano recorre para defender seu produto.

Mesmo com suas vantagens de confecção, o plástico é assumidamente um material mais barato e com vida útil mais curta, uma vez que é produzido para ser facilmente descartável. O material ainda está relacionado à falsidade, àquilo que imita. Cipriano, ao observar a área industrial, pergunta-se “em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos os estupores das mentiras de plástico, maliciosamente fingidas à imitação de barro” (SARAMAGO, 2000, p. 27). O plástico atua, na situação de Cipriano, como um lembrete de sua obsolescência e do destino trágico do qual não pode escapar: o fim de sua profissão. Ainda assim, o material é uma “mentira”, um engodo, uma imitação da realidade. A imagem das fábricas produtoras de plástico remete ao oleiro os limites da própria produção em barro: “também se interrogou Cipriano Algor, pensando no velho forno da olaria, quantos pratos, púcaros, canecas e jarros por minuto ejectariam as malditas máquinas, quantas coisas a fazer as vezes de bilhas e quartões” (SARAMAGO, 2000, p. 27).

A comparação de seres humanos a objetos repete-se na oposição entre os dois materiais, explicitando o manejo necessário para o trabalho com o barro: “A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem, O plástico também, mas é certo que menos” (SARAMAGO, 2000, p. 33). Dito isso, o plástico, enquanto mais facilmente manipulável, atende melhor às necessidades do Centro, assim como o fazem as pessoas mais facilmente controláveis.

Mesmo o número de figuras diferentes modeladas em bonecos pela olaria, seis, é o exato do número dos restos mortais de pessoas encontradas mais tarde dentro das ruínas da caverna do mito platônico descobertas no Centro. Aparentemente escolhidas de forma aleatória, as imagens utilizadas pela família – de um bobo, um palhaço, uma enfermeira, um mandarim, um esquimó e um assírio de barbas – remontam a figuras tradicionais da cultural humana universal.

Ao plástico, são reservadas as imagens mais modernas, remetendo a seres míticos ou ficcionais: “para isso lá estão os bonecos de plástico, com os seus heróis, os seus rambos, os seus astronautas, os seus mutantes, os seus monstros, os seus superpolícias e superbandidos, e as suas armas, sobretudo as suas armas” (SARAMAGO, 2000, p. 72-73). Ao plástico, novamente, está vinculada a ideia de algo enganoso, ilusório, até violento.

Essa a alusão à artificialidade está presente mesmo nos nomes dados aos espaços nos quais se passa o romance, conforme se percebe neste trecho: “Demasiado tarde, já vamos atravessando a Cintura Agrícola, ou Verde, como lhe continuam a chamar as pessoas que adoram disfarçar com palavras a áspera realidade, esta cor de gelo sujo que cobre o chão, este interminável mar de plástico” (SARAMAGO, 2000, p. 89). Apesar de não possuir a vegetação à qual seu nome remete, a “Cintura Verde” segue sendo chamada dessa maneira por uma população que, conforme o narrador, busca mascarar a realidade, ignorando o fato de a região já há muito ter se transformando em um espaço para fabricação sintética dos alimentos:

é a isto que chamam Cintura Verde, pensou, a esta desolação, a esta espécie de acampamento soturno, a esta manada de blocos de gelo sujo que derretem em suor os que trabalham lá dentro, para muita gente estas estufas são máquinas, máquinas de fazer vegetais (SARAMAGO, 2000, p. 253)

A artificialidade segue dentro do próprio Centro, o qual oferece atrações que “copiam” monumentos e relevos do mundo real, todos “magicamente” localizados dentro da construção, conforme passagem em que o narrador nos apresenta uma lista do que o lugar possui:

uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim (SARAMAGO, 2000, p. 308)

A já citada atração “sensações naturais”, por exemplo, promete “chuva, vento e neve à discrição” (SARAMAGO, 2000, p. 308), promovendo o contato dos clientes interessados com fenômenos climáticos comuns à vida exterior. Cipriano, após suas andanças curiosas, reporta a experiência à sua família: “Não há areia,

o piso é de plástico a fazer as vezes, de longe até parece autêntico, Mas ondas não há, claro, Pois aí é que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar” (SARAMAGO, 2000, p. 314).

A exploração do Centro em relação não apenas à família Algor, mas a todos os seres humanos, segue mesmo após desenterradas as ruínas da caverna de Platão em seu subsolo. Enquanto a família as toma como um sinal de alerta da situação em que viviam, o Centro passa a explorar as ruínas comercialmente:

Havia um cartaz, daqueles grandes, na fachada do Centro, são capazes de adivinhar o que ele dizia, perguntou, Não temos ideia, responderam ambos, e então Marçal disse, como se recitasse, BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA (SARAMAGO, 2000, p. 350)

O trecho, pertencente ao desfecho da obra, traz à tona a forma como Saramago (*apud* AGUILERA, 2010, p. 464) percebia o Centro, em uma relação direta com o shopping center que lhe havia inspirado a criação do espaço: “O centro [comercial] é um lugar de ideologia. [...] Não é verdade que as pessoas não tenham ideologia. Elas têm, só que é uma nova ideologia: consumir, consumir, consumir, consumir”. O capitalismo avançado geraria, assim, a imagem da qual o autor se utiliza para denunciar o esmagamento das classes desfavorecidas diante da sociedade pós-industrial. Vale lembrar que, para Jameson (1997), o labirinto no qual Ariadne está perdida acaba por revelar-se, na verdade, um shopping center, símbolo máximo do consumismo, igualmente empregado por Saramago como inspiração para o Centro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contramão da “morte do autor” profetizada por Roland Barthes, o autor da obra saramaguiana parece estar mais vivo que nunca. Em sua escrita, suas funções se fundem às do narrador, operando como uma espécie de híbrido entre as diferentes atribuições literárias e dando ao papel do autor, muitas vezes, um protagonismo na obra: “o autor está no livro todo, o autor é todo o livro, mesmo quando o livro não consiga ser todo o autor” (SARAMAGO, 1997b, p. 41). Para Saramago, o romance carrega a voz do autor e está conectado a ele de forma indissociável, contendo a manifestação autoral em seus personagens, em seu tempo e em seus espaços: “Também eu [...] sou a Blimunda e o Baltasar de *Memorial do convento*, e em *O evangelho segundo Jesus Cristo* não sou apenas Jesus e Maria Madalena, ou José e Maria, porque sou também o Deus e Diabo que lá estão” (SARAMAGO, 1997b, p. 41).

Essa visão de Saramago a respeito do próprio papel em suas obras pode ser entendida também à luz do que o autor compreendia como ser a obrigação do escritor enquanto tal, um agente de seu tempo, posicionado, crítico da própria realidade. O ato de escrever opera em suas obras muito além do viés estético ou artístico, e expande-se para cobrir expressões políticas, culturais e sociais. Para o escritor português, separar as atribuições e os valores do narrador daqueles do autor seria contestável por funcionar como o que Saramago via como uma evasão ou um escape ao que chamava de suas “responsabilidades próprias”:

E também me pergunto se a resignação ou indiferença com que os autores de hoje parecem aceitar a “usurpação”, pelo narrador, da matéria, da circunstância e do espaço narrativos que antes lhe eram pessoal e inapelavelmente imputados, não será, no fim de contas, a expressão mais ou menos consciente de um certo grau de abdicação, e não apenas literária, das suas responsabilidades próprias. (SARAMAGO, 1997b, p. 39)

Seria o narrador, como Saramago teoriza, um “usurpador” do papel que de fato cabe o autor? Por mais que vejamos a literatura como uma elaboração secundária da matéria primária do real, cabe-nos levar a sério as afirmações do

escritor, enquanto estudiosos de suas obras. Há que reconhecer ainda que, com base nelas, não podemos deixar de pensar sobre o que as obras saramaguianas, e especificamente *A caverna*, possibilitam compreender a respeito da realidade pós-moderna na qual estão inseridas.

O ser pós-moderno deslocado que Hall (2006) identifica encontra-se e reflete-se em uma literatura também transposta e fragmentada, e a ficção produzida no exílio opera como um dos processos pelos quais este deslocamento pode ser percebido. Neste caminho, podemos recordar a distinção de Said (2003) entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. Conforme o autor, os expatriados são pessoas que moram por vontade própria em outro país; já os refugiados, atribuída à palavra a conotação política que ela passou a ter no mundo contemporâneo, costumam ser pessoas que, em razão de problemas em seu país, necessitam de ajuda internacional. Mesmo os emigrados, segundo Said, gozam do privilégio da dualidade de sentimentos: por terem a escolha entre ir e ficar, em sua definição, podem sentir a solidão e a saudade de casa de outra forma. Aos exilados, então, resta necessariamente a ruptura intransponível, o deslocamento físico que, invariavelmente, apresenta-se quase como uma amputação carnal.

O exílio ao qual a família Algor se submete na obra aqui estudada, e que foi percebido em paralelo com o afastamento da terra natal ao qual o próprio Saramago recorre, opera como essa ruptura, independentemente de ocorrer voluntariamente: a casa e a olaria deixam de ser lar, e as personagens realizam um movimento de aproximação e afastamento do Centro, buscando uma melhoria de vida que acaba por provar-se uma promessa falsa, uma inserção em um simulacro da realidade dominado pela exploração humana. O exílio é a única resposta possível para a resistência àquela realidade. Ainda que ruptura, ainda que deslocamento incômodo, ainda que afastamento espontâneo, o exílio é a forma de enfrentamento e luta frente à escuridão da caverna.

Em razão desse desfecho, que parece apontar para fora, para o exterior do próprio romance, também a metáfora da caverna de Platão indica uma sociedade externa ao livro e que não conhece outra realidade além da pseudoverdade de quem está de costas para o mundo, dentro de uma caverna, enxergando apenas reflexos e sombras disformes e tomando aquilo como sua única realidade: “Jamais na história da humanidade estivemos tanto em uma caverna olhando para as sombras como agora” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 460).

Nesse mesmo sentido, Baumann (2011) enxerga a pós-modernidade, ao mesmo tempo, como resposta e consequência da modernidade: estão presentes, assim, questões como o consumismo como a base para esta sociedade pós-moderna – os “centros” deixam de ser lugares de passeio, transformando-se em centros de comércio: “O centro comercial é a nova catedral e a nova universidade: ocupa o espaço da formação da mentalidade humana. Os centros comerciais são um símbolo” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2010, p. 463). Na pós-modernidade, para Baumann (2011), há uma busca desenfreada por prazeres, boas sensações, o mundo é voltado ao individualismo. A sedução e o consumo, o prazer e o mercado, todos andam juntos. A própria responsabilidade social é fragmentada, dividida, como se o conceito de comunidade fosse cada vez mais tênue, como se enxergar “o outro” fosse uma tarefa mais escassa e nebulosa.

Com isso, a própria definição do real passa a ser questionada no romance aqui analisado. Afinal, a realidade é aquilo que existe concretamente, ou apenas aquilo em que nunca se pensou?

E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real [...] Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência (SARAMAGO, 2000, p. 333)

É por meio da alegoria que se torna possível a expansão semântica da obra, que passa a ganhar uma diversidade de novos sentidos. É nessa diversidade que se encontra uma das críticas mais essenciais à obra saramaguiana: a coisificação do ser humano. Ela está presente em metáforas e paralelos que recategorizam as personagens humanas ao nível de meros objetos, exploráveis e utilizáveis até que não possuam mais serventia. No caminho inverso, uma espécie de personalização de objetos transforma a fragmentação imagética da alegoria em um todo complexo, no qual são percebidos os elementos que dão à obra suas características distópicas mais profundas. É por meio do paradoxo da transformação de bonecos de barro e de um prédio que lembra um shopping center em personagens que Saramago, de fato, constrói a realidade desprovida de humanidade da obra.

Em última instância, pode-se entender *A caverna*, principalmente, como uma provocação ao próprio leitor, como se o texto buscasse despertar também em nós a consciência despertada em Cipriano e sua família: como é possível escolher um caminho ou criar a própria narrativa quando se está sempre vivendo sob a tutela e

o controle e o arbítrio de um “Centro”? Como resistir frente à lógica neoliberalista e neocolonialista, para a qual tudo é dinheiro e dominação?

O desafio a quem embarca na busca por resolver os enigmas alegóricos do universo saramaguiano envolve entender se o ser humano ainda sabe quem é, se conhece a si próprio ou, mais profundamente, se ainda consegue buscar a realidade, ou já está inserido em uma nova “caverna” platônica que o impede de enxergar “o eu e o outro em relações de solidariedade humana além das alienações coisificadas” (LOPES, 2010, p. 157).

Tais questões, urgentes no panorama que se desenha hoje – marcado pela fragmentação, pela incerteza e pela indeterminação (BAUMAN, 2011), além de por relações injustas e predatórias entre países, possibilitadas pela globalização e ditadas pela lógica exploratória –, encontram-se longe de estarem esgotadas e podem valer-se da literatura ficcional como um dos principais canais para serem elucidadas.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, F. (Org.) **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida em fragmentos**: sobre a ética pós-moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

BECKER, Paulo. A narrativa pós-moderna de José Saramago. **Anais do XIV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa** - Literaturas de Língua Portuguesa e a Renovação do Discurso Literário. Porto Alegre: Edipucrs, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANDÃO, Vanessa Cardozo. As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. **Nau Literária** -Revista Eletrônica de Crítica e Teoria de Literatura. Dossiê: Saramago. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS, v. 02, n. 02, jul/dez 2006. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4878/2793>>. Consulta em março de 2019.

BURKE, Peter. **Perdas e ganhos**: exilados e expatriados na história do conhecimento na Europa e nas Américas, 1500-2000. Tradução de Renato Prelorenzou. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

CABULCCI, Eduardo. **Saramago**: um roteiro para os romances. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CORREIO, Maria A.R.A. O processo ficcional em *A caverna*, de José Saramago. **Inventário**, Salvador: UFBA, n. 18, p. 01-14, jan./jul. 2016.

COSTA, H. *A caverna*, de José Saramago. **Via Atlântica**, São Paulo: FFLCH-USP, n. 5, out. 2002.

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

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FERRAZ, Salma. **Dicionário de personagens da obra de José Saramago**. Blumenau: Edifurb, 2012.

FORNOS, José Luís Giovanoni. Portugal e o salazarismo. In: RODRIGUES, Inara de Oliveira; NIDERAUER, Sílvia (Orgs.) **Brasil e Portugal: a ditadura entre luzes e sombras**. Frederico Westphalen: URI, 2015. p. 49-64.

FRANCO, Renato. **10 lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GALVÃO, Aline Scavazini de Matos. Entre a emigração e o exílio: um estudo da temática do afastamento da terra natal em *A caverna*, de José Saramago. **Estação Literária Londrina**, Londrina, v. 10B, p. 142-153, jan. 2013.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A literatura portuguesa em perspectiva**. Dir. Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1994. v. 4.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v.2. p. 955-987.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? Trad. Hugo Mader. **Revista Novos Estudos**, São Paulo: CEBRAP, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric.. Pós-modernismo e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

JOSÉ Saramago enfurece a igreja católica. **O Globo**, São Paulo, 19 de outubro de 2009. On-line. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/jose-saramago-enfurece-igreja-catolica-3150433>>. Consultado em 5 de maio de 2019.

KACZOROWSKI, Jacqueline. Identidades culturais: reinvenção e resistência. In: PEREIRA, Marcos P. T.; COSTA E SILVA, Natalí F. da; LIMA, Francisco W. R.; MOREIRA, Kássio (Orgs.). **Pós-Colonialismo e literatura**: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 231-256

LAINS, Pedro. Causas do colonialismo português em África, 1822-1975. **Análise Social**, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Departamento de História da Universidade de Évora, v.. 33, n.146-147, p. 463-496, 1998. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1221843624G2dSJ5nf7Oj14YK5.pdf>>. Acesso em: junho de 2019.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Niteroi (RJ): Eduerj, 2012.

LOPES, Marcos. À semelhança de um cão. **Est. Port. Afric.**, Campinas, n.36, p.95-102, jul./dez., 2000.

LOPES, João Marques. **Saramago**: biografia. São Paulo: Leya, 2010.

LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de literatura portuguesa: 1974-1984 - Literatura e Revolução. **Colóquio/ Letras**, Lisboa, n. 78, mar. 1984.

LOWE, Norman. **História do mundo contemporâneo**. Trad. Roberto Cataldo Costa. 4. ed. Porto Alegre: Penso, 2011.

MAXWELL, Kenneth. **O império derrotado**: revolução e democracia em Portugal. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular (1933-1958)**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

MEMMI, Albert. **Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros**. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MOREIRA, Kássio. O português moçambicano na produção de Mia Couto: abrigo a modernidade e as raízes. In: PEREIRA, Marcos P. T.; COSTA E SILVA, Natalí F. da; LIMA, Francisco W. R.; MOREIRA, Kássio (Orgs.). **Pós-colonialismo e literatura**: questões identitárias nos países africanos de língua

oficial portuguesa. Macapá: UNIFAP, 2017. p. 68-82

NETTO, José Paulo. **Portugal: do fascismo à revolução**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

ORNELAS, José N. Construção da identidade e narrativa contemporânea portuguesa. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.). **Transversais da memória: história e identidade na literatura portuguesa**. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

OUELLET, Pierre. As palavras migratórias. As identidades migrantes: a paixão do outro. Tradução Luciano Passos Moraes. In: HANCIAU, Nubia; DION, Sylvie (Orgs.). **A literatura na história, a história na literatura**. Rio Grande: Editora da FURG, 2013. p. 145-70.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Lafonte, 2017.

PRADO, Diogo. A desconstrução do sagrado: a imagem de Deus no romance *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. **Revista de Letras Juçara**, Caxias - Maranhão, v. 02, n. 01, jul. 2018.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. A ficção portuguesa entre a Revolução e o fim do século. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, 2º sem. 2004.

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

ROANI, Gerson Luiz. **No limiar do texto: literatura e história em José Saramago**. São Paulo: Annablume, 2002.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Representações do intelectual**. Trad. José Reis Leal et. al. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARAIVA, Jose Hermano. **História concisa de Portugal**. 8. ed. Mira-Sintra: Europa-América, 1983.

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

_____. **As intermitências da morte**. 4. ed. Lisboa: Leya, 2011.

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

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

_____. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. O autor como narrador. **Revista LER**, nº 38, 1997b. p. 35-41.

Disponível em:

<https://issuu.com/bogart64/docs/saramago_histo_ria_e_ficc_a_o_autor>.

Acesso em: junho de 2019.

_____. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Adriano. O mito do cotidiano de Saramago. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 de novembro de 2000. On-line. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1811200020.htm>>. Consultado em março de 2019.

SEIXAS, Eunice C. do N. C. Discursos Pós-Coloniais sobre a Lusofonia: Comparando Agualusa e Saramago. **Cronos**. UFRN: Natal, v. 8, n. 1, p. 131-155, jan./jun. 2007. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3171/2561>>. Consultado em 16 de junho de 2019.

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de literatura portuguesa: 1974-1984 - Ficção. **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 78, mar. 1984.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: TUTIKIAN, Jane; CARVALHAL, Tânia Franco (Orgs.) **Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 90-103.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

SOUSA, R.; QUEIROZ, C. da S. José Saramago e a metaficção historiográfica: uma leitura de *Memorial do Convento*. **Memento - Revista de Linguagem, Cultura e Discurso**, UNINCOR/ Mestrado em Letras, v. 06, n. 2, jul.-dez. 2015.

SUMAN, Guilherme. Caim: a psicologia de deus na obra de José Saramago. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**. PPG-LET-UFRGS: Porto Alegre, v. 08, n. 02 - jul./dez 2012. On-line. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/31880/23843>>. Consultado em 20 de maio de 2019.

TORRES, Adelino. Pacto colonial e industrialização de Angola (anos 60-70). **Análise Social**, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e Departamento de História da Universidade de Évora, v. 33, n. 146-147, p. 463-496. 1998. Disponível em: <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1221843624G2dSJ5nf7Oj14YK5.pdf>>. Acesso em: junho de 2019.

TRAJANO FILHO, Wilson; DIAS, Juliana B. O colonialismo em África e seus legados: classificação e poder no ordenamento da vida social. **Anuário Antropológico/2014**. UnB: Brasília, v. 40, n. 02, p. 9-22, 2015. Disponível em <http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas_202014_II_20Dez_2015/O_colonialismo.pdf>. Consultado em 20 de junho de 2019.

TUTIKIAN, Jane. **Alexandre Herculano** - o romance histórico. Porto Alegre (*in mimeo*).

_____. Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis. **Via Atlântica**, São Paulo: USP, v. 2, 1999.

_____. Resenha - Temas portugueses e brasileiros. **Organon**, Porto Alegre, UFRGS, v.8, n. 21, 1994. Questões da Lusofonia.

VINICIUS, Marcelo. Crítica: *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. **Obvious Magazine**, Portugal, março de 2013. Seção Artes e Ideias. On-line. Disponível em <http://lounge.obviousmag.org/marcelo_vinicius/2013/03/critica-evangelho-segundo-jesus-cristo---jose-saramago.html>. Consultado em 5 de maio de 2019.