

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

TIAGO MARTINS

A LÓGICA DA CAVERNA:
Um ensaio dialético sobre a pós-modernidade em Saramago

Porto Alegre
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
LITERATURA COMPARADA

A LÓGICA DA CAVERNA:
Um ensaio dialético sobre a pós-modernidade em Saramago

*Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada
apresentada como requisito para obtenção do título
de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.*

Tiago Martins de Moraes

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre

2013

2

Aos meus pais que – se no início tinham dúvidas – hoje, me parece, ficam felizes por aquilo que me faz feliz.

Ao meu irmão, Lucas.

E ao meu tio.

AGRADEÇO

À minha orientadora, Márcia Ivana de Lima e Silva, pelas orientações, pela amizade e, especialmente, por me proporcionar confiança e segurança em minhas próprias palavras.

À Fernanda, com quem compartilhei angústias teóricas (e práticas) e a quem poderia chamar de “uma grande amiga” se esse título por si próprio não fosse tão insuficiente.

Ao Felipe, que me estimulou a ter *A Caverna* como objeto de estudo desta dissertação e que sempre foi um amigo indispensável.

À Lola, por fazer parecer, em nossas conversas, que, às vezes, a língua e seus códigos podem dar conta da complexidade dos sentimentos e da existência.

À Georgia, que me faz rir, mesmo estando na Polônia.

À Renata, porque Geógrafos são muito legais.

Ao Gabriel, porque Físicos são muito legais.

Ao Luciano, que em termos políticos ideológicos tem seu “quê” de participação aqui.

Ao meu antigo orientador, Antônio Sanseverino, que – na graduação – despertou o meu interesse, a partir de Lukács, pelas teorias dialéticas da literatura e que é, para mim, um modelo de professor.

Ao Professor Sérgio Bellei que, em suas magníficas aulas, fez-me pensar sobre a nossa condição pós-moderna, o que inspirou a ideia central para esta dissertação.

Aos meus ex-alunos, de um histórico 3º ano do Ensino Médio, que, com seu senso crítico, com sua abertura e amizade, reforçaram o meu otimismo de que se pode, através da palavra, mudar alguma coisa, nem que seja em um microcosmos, nem que seja no pequeno espaço de uma sala de aula. Receio ter aprendido mais do que ensinei.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ambiente no qual passei boa parte dos últimos 8 anos e que me proporcionou um grande amadurecimento pessoal, intelectual e profissional.

“Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ter 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 (...)”

Trecho de *A Caverna*.

“Não podemos nunca estar ‘depois da teoria’, no sentido em que não pode haver vida humana reflexiva sem ela.”

Terry Eagleton.

“Quem busca precisar o conceito corre o risco de destruir o seu alvo”.

Theodor Adorno.

RESUMO

O objeto artístico desta dissertação é o romance *A caverna* do escritor português José Saramago. Os caminhos teóricos que vão construir um método adequado para uma visão aprofundada desta narrativa são os do estudo das teorias que veem a literatura como uma junção de texto e contexto, que entendem os elementos sócio-históricos em uma relação de interpenetração com o texto literário, de forma que esses elementos externos transmutem-se em elementos internos à obra (ou seja, em elementos estéticos). A construção de um método dialético foca-se principalmente nos textos de teóricos como Theodor Adorno, Raymond Williams e Fredric Jameson. Após o estudo das teorias dialéticas, objetiva-se proceder com a análise do romance de Saramago, sempre relacionando obra e contexto. Considerando que o contexto da obra em questão refere-se – como se defende neste trabalho – a um período pós-moderno de nossa história, a pesquisa, então, concentra-se no estudo do elemento social objetivando um entendimento da sociedade pós-moderna, para, logo após, de forma imanente, fazer uma leitura possível da obra saramaguiana centrada em dois elementos: o do mapeamento do pós-moderno e o da crítica à lógica do capitalismo. As pesquisas sobre o pós-modernismo centram-se essencialmente nas teses de David Harvey e de Fredric Jameson.

PALAVRAS-CHAVE: Dialética; marxismo; pós-modernidade; José Saramago.

ABSTRACT

The artistic object of this dissertation is the novel “The Cave” by José Saramago. The theoretical roads responsible for building a proper method to reach a deeper view of this narrative are related with theories that see literature in connection with its social context; theories that understand the social historical elements in relation with the literary object in a way in which these outside elements transmute into inner ones in the work (in other words, aesthetic elements). The building of a dialectical method focuses mainly on the works of Theodor Adorno, Raymond Williams and Fredric Jameson. After the study of these theories, this work intends to analyze Saramago’s novel, always looking into the relation between art and society. Taking into account that the novel’s context refers – as I propose in this work – to a post-modernist period of our history, my research, then, focuses on the study of the social element looking for an understanding of post-modern society, focused on two elements: the description of post-modernism and the criticism towards capitalistic logic. The researches about post-modernism are essentially based on the thesis of David Harvey and Fredric Jameson.

KEYWORDS: Dialectics; post-modernism; marxism; José Saramago.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Figura 1: <i>Impressão, nascer do sol</i> , Claude Monet.....	42
Figura 2: <i>Um par de botas</i> , Vincent Van Gogh.....	50
Figura 3: <i>Diamond Dust Shoes</i> , Andy Warhol.....	51
Figura 4: <i>Wells Fargo Court</i> . Foto.	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Para que serve esta dissertação?	10
1. LITERATURA E TEORIAS DIALÉTICAS	17
1.1 O marxismo ocidental	18
1.2 O desamparo das musas	25
1.3 Literatura e superestrutura	32
2. PRESENTE COMO HISTÓRIA: MAPEANDO A PÓS-MODERNIDADE	37
2.1 O fim da razão iluminista	40
2.2 A aceitação da efemeridade	44
2.3 A absolutização mercadológica	48
2.4 Arquitetura e espaço urbano	53
3. CRÍTICA AO CAPITAL E MAPEAMENTO DO PRESENTE: A PÓS-MODERNIDADE EM A CAVERNA	58
3.1 O autor-narrador	62
3.2 Saramago e a ficção pós-modernista	68
3.3 A lógica da caverna	73
CONCLUSÃO: A experiência dialética	95
REFERÊNCIAS	101
ANEXOS – FRAGMENTOS	105

INTRODUÇÃO

Para que serve esta dissertação?

Creio poder dizer que estou apresentando um trabalho teórico. Um trabalho que pensa teoria e a utiliza para aprofundar o entendimento que se tem sobre uma determinada obra literária. No entanto, ficaria bastante decepcionado se eu mesmo entendesse a minha dissertação apenas sob esse ponto de vista. Se as molduras teóricas que serão apresentadas servirem somente para enclausurar um texto literário dentro de uma interpretação supostamente original e tudo isso com o objetivo de receber um título de mestre, então todo o labor terá sido em vão, em termos pessoais e em termos sociais. Se não formos permeáveis ao conhecimento, se não pudermos utilizá-lo para uma transformação individual e logo social, então nenhuma pesquisa acadêmica vale a pena.

Talvez hoje já não se possa mais falar em *teoria da literatura*¹, mas sim apenas em *teoria* – um conjunto que engloba filosofia, sociologia, linguística, psicanálise, antropologia, estética, etc. –, e justamente por isso se torne mais difícil a impermeabilidade ao conhecimento teórico de outras áreas. Por outro lado, a especialização mercadológica – geradora de uma compartimentalização intelectual – que invade a Universidade, muitas vezes escamoteia o fato de que o texto literário, teórico e cultural deve ser lido sempre relacionado a outras práticas discursivas dentro de um contexto social e histórico. Dividir o conhecimento em blocos separados para um uso prático – para usá-lo quase como se mercadoria fosse –, apenas contribui para um academicismo que não irá além dos muros da Universidade.

Nesse sentido, as teorias dialéticas da literatura, por sua própria natureza conciliatória, não se entregam a nenhum tipo de esterilidade. O conjunto de pensamentos

¹ Aqui estou pensando no que Jaques Derrida afirmou em uma conferência na Universidade de Stanford – conferência que virou o livro *A universidade sem condição*. Segundo ele, na cultura anglo-saxã, a *theory* é articulação de teoria literária, de filosofia, de linguística, de antropologia, de psicanálise, etc. A partir de sua colocação e observando que a maior parte dos teóricos lidos ao longo do mestrado sempre analisam a literatura em confluência com outras áreas do conhecimento, cheguei a essa (talvez) arriscada colocação sobre a impossibilidade de pensarmos hoje em uma teoria *apenas* da literatura.

elaborados por teóricos como Theodor Adorno, Walter Benjamin, George Lukács, Raymond Williams, Terry Eagleton e Fredric Jameson (só para citar os nomes que estarão presentes neste trabalho) unem códigos aparentemente dissociados. As teorias dialéticas conjugam o texto literário com formas mais amplas, não dissociando a obra da História na qual ela está inserida.

A partir disso, essa dissertação defende a essencialidade de uma análise interpretativa dialética (e, gostaria de acrescentar, também, marxista) do texto literário: em termos de abrangência – uma vez que um objeto cultural não pode ser plenamente entendido sem que se apreenda seu contexto sócio-histórico – e em termos de análise e de compreensão da sociedade, uma vez que a literatura é uma concretização de valores, sentimentos e significados de um dado momento sócio-histórico e, assim, pode nos direcionar a um melhor julgamento desta sociedade.

As palavras de Fredric Jameson, em *O inconsciente político*, refletem o lema teórico básico deste trabalho:

[...] a conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. [...] Imaginar que já existe, a salvo da onipresença da História e da implacável influência do social, um reino da liberdade – seja ele o da experiência microscópica das palavras em um texto ou os êxtases e as intensidades de várias religiões particulares – só significa o fortalecimento do controle da Necessidade sobre todas as zonas cegas em que o sujeito individual procura refúgio [...]. *A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político* (JAMESON, 1992, p. 18) [grifo meu].

À luz dessa concepção, pretendo analisar a obra do escritor português José Saramago, o que pressupõe, também, uma investigação do entorno social e histórico do romance. A série de narrativas alegóricas publicadas pelo autor desde *Ensaio sobre a cegueira*, em 1995, destaca-se por sua referência às complexidades de nosso tempo e por terem introjetadas em si signos sociais que fazem desses textos índices e termômetros de uma condição histórica talvez limítrofe – a da pós-modernidade –, assim como as obras de Kafka, Virgínia Woolf e Joseph Conrad, por exemplo, podem ser consideradas como grandes epifenômenos da modernidade. Muito embora o meu interesse se estenda a outras narrativas de Saramago, no presente momento e neste trabalho, tomarei como foco o romance *A caverna*, publicado no ano de 2000. O livro – que dialoga com a alegoria platônica – sugere que nós, hoje, estamos

vivendo como as pessoas aprisionadas na caverna de Platão, que estamos atados, olhando para a frente, vendo sombras e acreditando que essas sombras correspondem à realidade. A narrativa centra-se na rotina do oleiro Cipriano Algor e de sua filha, pequenos artesãos que vivem em uma aldeia rural e que vendem louças para o Centro, um gigantesco *shopping center*, localizado em uma capital sem nome, e que pode ser lido como um símbolo para o absolutismo mercadológico. Os textos de Saramago, no entanto, nem sempre foram tão alegóricos e nem sempre, de forma tão direta, dialogaram com o nosso complexo presente. É por isso que alguns autores costumam considerar as obras após *Ensaio sobre a cegueira* como pertencentes a um novo período na vasta carreira literária do autor.

Didaticamente, pode-se dividir a obra de Saramago – que morreu, em 2010, aos 87 anos – em três fases. A primeira compreenderia seu romance de estreia, *A terra do pecado*, de 1947 – incluindo alguns textos hoje já mais conhecidos como *Claraboia*, *O ano de 1933* e *Manual de pintura e caligrafia*. Já a segunda fase seria responsável por tornar o autor famoso ao redor do mundo, talvez devido a uma importante ruptura que se deu em sua obra no ano de 1980, quando publicou o romance *Levantado do chão*. Foi nesse romance que surgiu o que se convencionou chamar de “estilo saramaguiano”. A interligação inesperada do discurso direto com o indireto, as longas frases sem um ponto final e um narrador intrometido são as principais características desta, talvez, incomum forma de escrita. A consagração como romancista, que veio com *Levantado do chão*, tornou-se ainda mais forte após a publicação de *Memorial do convento*, de 1982. Exceto por *Evangelho segundo Jesus Cristo*, os romances desse período caracterizam-se por uma mistura um tanto quanto original entre história e ficção, são obras ligadas a Portugal, e direcionam o olhar para os “pequenos homens”, para os que vivem às margens.

A *Caverna* surge em um terceiro momento da obra do autor. Essa terceira fase é intitulada – por João Marques Lopes, biógrafo do romancista – de “Ciclo da alegoria”. Neste ciclo, segundo o biógrafo, há uma ruptura com a realidade portuguesa e com coordenadas espaço-temporais, ou seja, não sabemos em que cidade ou país se passam as histórias e nem em que período se desenvolve a narrativa. A característica mais marcante dessa fase, porém, relaciona-se ao fato de estarmos diante de alegorias que querem ler um mundo contemporâneo caótico e de difícil compreensão. Nesse período, temos textos mais famosos como *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes*, *O homem duplicado* e *Ensaio sobre a lucidez*. É este momento da obra de Saramago – que será exemplificado a partir do romance *A Caverna* – que interessa a esta pesquisa.

A escolha do texto saramaguiano como objeto de dissertação de mestrado foi feita em meio a um intenso momento de pesquisas e estudos teóricos sobre o que se convencionou chamar de “pós-modernidade”. Lendo as reflexões de Fredric Jameson e de David Harvey sobre este período de nossa história, passei a nutrir o desejo de entender esse caótico presente que – para muitos filósofos – não pode ser entendido. Apesar disso, Jameson e Harvey têm em comum uma visão dialética da realidade e, em suas análises, tentam fazer uma espécie de mapeamento da pós-modernidade, vendo-a em sua relação com um novo estágio do capitalismo. Esse mapeamento e essa visão dialética de seus textos foram os instigadores do desejo de entender historicamente o presente e de compreender as leis de um sistema que, do meu ponto de vista, parece mais prejudicar do que trazer progresso. Passei a pensar, então, sobre a influência desse período na literatura e de que forma, através do texto literário, poderíamos entender as principais questões e transformações de nosso tempo. Algumas obras de Saramago que já havia lido, como *Ensaio sobre a cegueira*, *O homem duplicado* e *Todos os nomes* me pareciam essenciais para pensar a pós-modernidade e a sua influência na literatura. Durante esse processo, recebi, de um amigo, a sugestão de ler *A Caverna*, que parecia, segundo ele, ter uma forte relação com os tópicos que eu estava a estudar. Após a leitura, ficou claro para mim que o romance de Saramago é uma alegoria da pós-modernidade. O próprio autor admitiu que *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000) acabaram por constituir uma trilogia acidental que tem por base um caráter alegórico e que, a partir dessa alegoria, deseja refletir e entender a realidade presente.

Estamos cada vez mais cegos, porque cada vez menos queremos ver. No fundo, o que este livro quer dizer é, precisamente, que todos nós somos cegos da Razão. [Entrevista ao *JL*, 25 de outubro de 1995, quando do lançamento de *Ensaio sobre a cegueira*]

A relação da obra saramaguiana com o capitalismo talvez seja um dos tópicos mais abordados em trabalhos feitos sobre o autor. É fato conhecido que Saramago realizou, com seus livros, uma espécie de acusação à lógica opressiva do capital. Em sua vida particular, não foi diferente. Filho de um jornaleiro e de uma dona de casa, José de Souza nasceu na aldeia de Azinhaga, em uma família pobre, e em um país que ainda era bastante atrasado à época. Depois dos tempos de escola, foi a realidade do operariado que abriu a vida adulta do futuro escritor, uma vez que ele trabalhou como serralheiro mecânico. No entanto, esta

realidade não durou muito e, nos anos 60, Saramago já tinha sua vida totalmente ligada à poesia e à crônica jornalística. Em 1969, ele começaria sua militância política, tornando-se membro do Partido Comunista Português. A partir de então, sua vida e obra se mostraram como uma forte oposição ao sistema capitalista, desde o foco, em sua literatura, na vida dos esquecidos pela sociedade – como vemos em romances como *Memorial do convento*, *Levantado do chão* e *História do cerco de Lisboa* – até as “denúncias” mais diretas – como em *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez* e *A caverna*.

Tudo isso dá muita margem para um grande volume de análises teóricas que se focam no questionamento da ordem social feito nas obras do escritor português. Tal fato foi observado a partir de uma busca feita na base de dados do CNPQ, na qual, além disso, pude observar que a maior parte dos trabalhos sobre sua obra foca-se essencialmente nas questões do narrador, da alegoria e da crítica à sociedade moderna ou da crítica à modernidade. No entanto, o que me surpreende é a ênfase na modernidade quando parece que o nosso tempo e suas especificidades não cabem mais dentro deste conceito. Existem sim as análises que falam em *pós-modernidade*, mas não são muitas, e mesmo as que se utilizam dessa expressão não estão dispostas a investigar esse período para – a partir disso – entender, de dentro para fora, o texto saramaguiano. Em outras palavras, parece não serem comuns trabalhos que partam de uma perspectiva dialética e que tenham o objetivo de entender a literatura a partir disso. Existem pesquisas que se ancoram em autores como Lukács e Lucien Goldmann – teóricos conhecidos por relacionar literatura e sociedade – e também existem pesquisas que se utilizam das perspectivas de autores como Fredric Jameson para entender a atual sociedade capitalista, no entanto, essas análises, tanto em teses quanto em dissertações, dificilmente são centrais e aparecem sempre em meio a outros objetivos.

Em termos teóricos, me pareceu que talvez não seja tão comum nos centros acadêmicos brasileiros – com exceção talvez da USP² – dissertações e teses que afirmem que uma análise marxista é uma condição *sine qua non* à compreensão do texto literário e da cultura como um todo e que estejam dispostos a investigar a complexa relação de interpenetração entre obra e sociedade.

² Maria Elisa Cevalco, professora titular da USP, é, talvez, o único grande nome no Brasil, atualmente, quando se fala em teorias marxistas. Autora de “Para ler Raymond Williams”, é estudiosa de Fredric Jameson e orientou André Luiz Glaser em sua importante tese – que virou livro – intitulada “Materialismo Cultural”.

Partindo dessas observações, esta dissertação tem como principal objetivo tratar da obra *A caverna* sob a ótica das teorias dialéticas da literatura, trabalhando, como postula a operação sociológica, com *obra* e *contexto*. Uma vez que defendo que o romance analisado refere-se a uma sociedade pós-moderna, proponho-me, então, a estudar e a tentar fazer um mapeamento – com o auxílio principalmente de Fredric Jameson e de David Harvey – do que é a sociedade pós-moderna, para então aprofundar o entendimento sobre um romance alegórico, cheio de símbolos e referências, e que parece ser uma tentativa ficcional de entender historicamente o presente.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos. No capítulo 1, *Literatura e teorias dialéticas*, será feita uma releitura pessoal e baseada em extensas pesquisas bibliográficas de teóricos que se opuseram à negação das ligações entre cultura e realidade sócio-histórica. As ideias de Lukács, Adorno, Raymond Williams, Fredric Jameson e Terry Eagleton serão retomadas com o objetivo não somente de entender as teorias dialéticas, mas também com o objetivo de buscar de um método para o difícil trabalho de análise do texto literário e seu imbricamento com o social. Espera-se, também, com este capítulo, ajudar a desfazer alguns equívocos e preconceitos em relação a análises de cunho marxista e estimular a discussão e o interesse sobre este assunto.

No capítulo 2, *Presente como história: mapeando a pós-modernidade* há uma tentativa de abarcar o que é a pós-modernidade através das leituras de Fredric Jameson e David Harvey com o objetivo de entender a sociedade contemporânea e de entender suas transformações. A complexidade do que é a nossa condição pós-moderna não poderá ser totalmente abrangida neste trabalho, mas dei foco e atenção a algumas das questões que me pareceram centrais, como a questão da perda de uma razão iluminista, da aceitação da efemeridade, da perda das utopias e da absolutização mercadológica que ocorre no terceiro estágio do capitalismo.

No capítulo 3, *Crítica ao capital e mapeamento do presente: a pós-modernidade em A Caverna*, será, a partir do estudo da sociedade contemporânea feito no capítulo 2, analisada a obra que é meu objeto de investigação. Defenderei que o romance de Saramago se articula em dois eixos, o eixo de crítica ao capitalismo e o eixo de mapeamento do presente, argumentando ainda que questões como descrição e espacialidade tem um papel essencial na narrativa.

Por fim, acredito que investigar o texto literário sob a luz do marxismo pode ser um importante diagnóstico não apenas da literatura, mas também das contradições de nossa

sociedade, dos perigos e das consequências de um modo de vida que coloca o lucro na frente de todo o resto. Deste modo, pretendo juntar-me a uma tradição de trabalhos teóricos e acadêmicos que tentam ser uma forma de intervenção na realidade – mesmo que essa intervenção atenha-se ao nível do trabalho intelectual – e assim aliar-me a um coro de vozes insatisfeito com o capitalismo.

1

LITERATURA E TEORIAS DIALÉTICAS

Talvez falte a este trabalho um pouco da atmosfera poética e etérea que permeia algumas discussões sobre literatura. Talvez os ares das montanhas mais altas não possam ser aqui respirados, justamente por esta dissertação estar mais à terra do que próxima aos céus. A literatura não será elevada acima da realidade material dos homens, a produção de significados através das obras literárias não será afastada dos interesses concretos que regem nossas vidas, nem da marca indelével da sociedade e da história. É inerente à literatura, como forma de abordagem do real, sua capacidade de concretizar valores e significados de um dado período histórico, portanto qualquer análise que aliene a narrativa de seu contexto está, dentro da perspectiva deste trabalho, fadada ao fracasso, no sentido de elucidar a obra de arte. E é justamente isso que mede a eficácia de uma teoria ou de um método crítico: sua capacidade de esclarecer o texto literário. Sendo assim, este capítulo tem a intenção de revisitar alguns postulados de teóricos que destacaram as interconexões entre dimensões sociais, históricas e artísticas. O objetivo desta releitura é o de estabelecer um método³ de análise do texto literário filiado às perspectivas das teorias dialéticas a partir de um molde interpretativo marxista.

Porém, considerando que a língua não é algo fechado nem transparente e que cada palavra ou conceito resguarda diversas possibilidades de sentido, diversas camadas sedimentadas pela história, convém, acredito, discutir, com alguma demora, de que marxismo se está falando neste trabalho, até para que a dimensão que este conceito tem para o sujeito da escrita fique bastante próxima da dimensão que este conceito terá para os leitores.

³ Quando me refiro a método aqui, penso em um aprendizado das teorias dialéticas que vá me levar a melhor analisar o texto literário em questão, e não apenas no sentido estanque de aplicar um método a uma obra, até porque entendo que cada obra vai exigir um procedimento diferente de análise.

Afinal, quando se fala em marxismo, pode-se pensar em uma série muito diversa de princípios, postulados e conceitos, uma vez que a história do marxismo conta, hoje, com mais de cem anos. Não é meu propósito abarcar tão longo período histórico nem analisar detidamente as transformações que se deram na teoria marxista, mas é essencial que fique claro de que marxismo estou falando ao defender não só que os teóricos que serão estudados podem ser enquadrados nessa corrente, mas também que a literatura pode ser estudada sob a ótica marxista.

1.1 O Marxismo Ocidental

Meu primeiro contato com uma teoria que tem por pressuposto a relação entre texto literário e sua estrutura social subjacente se deu através do clássico *Teoria do romance* de Georg Lukács. Escrito entre 1914-15, mas publicado em livro somente em 1920, este ensaio histórico-filosófico analisa o gênero romanesco à luz da ascensão da sociedade capitalista. O filósofo húngaro, educado na Alemanha, deixa evidente em seu ensaio que qualquer momento histórico específico pode ser entendido como a matéria-prima que irá determinar o caráter de uma obra de arte. A raiz da qual surge a ideia central de *Teoria do romance* está calcada na relação entre a estrutura social que “permitiu” o nascimento da epopeia e a estrutura social que “permitiu” o surgimento do romance. Em um (talvez) idealizado mundo grego, “o fogo que ard[ia] na alma [era] da mesma essência que as estrelas”⁴, e essa paridade entre o que o homem levava na alma e a estrutura social em que ele vivia era “responsável” pelo gênero da epopeia. A vida, na sociedade pré-capitalista, expressava a essência. O gênero romanesco, porém, pertence à outra era. Segundo Lukács, o romance é uma tentativa – nos tempos modernos – de substituição para a epopeia, em uma época “para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”⁵. A existência, neste período, não corresponde mais à essência.

Lukács claramente usa um referencial marxista em sua teoria e à medida que o meu interesse pela relação entre literatura e sociedade foi aumentando, passei a ler e a estudar teóricos que tinham a mesma visão sobre o texto literário e, assim, deparei-me com Adorno,

⁴ (LUKÁCS, 2000, p. 25)

⁵ (LUKÁCS, 2000, p. 59)

Benjamin, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Lucien Goldmann, Raymond Williams, etc. Para cada um desses teóricos – em alguma orelha de livro, em alguma introdução ou nota de rodapé – estava reservado um conceito inevitável, que, no caso deles, transformava-se em uma característica: o marxismo. Após algum tempo, não pude mais ignorar este fato e passei a perguntar-me: que marxismo é esse que parece diferir daquele que se relacionava às lutas do proletariado e que sistematizava uma teoria política de luta de classes e de revolução?

Estas dúvidas pertencem a um passado ingênuo de fim de graduação e de início de mestrado, mas o destaque dado a essas interrogações serve ao propósito de ilustrar que o desconhecimento das transformações do marxismo ao longo da história e especialmente o desconhecimento do marxismo atual podem levar a uma visão redutora e, muitas vezes, preconceituosa do assunto. Da mesma forma, não entender, com especificidade, como se dá a relação da prática da crítica marxista com o texto literário pode conduzir a entendimentos equivocados, ainda mais se estiverem aliados ao marxismo soviético, à relação vulgar e simplista de base (*Basis, Grundlage*) e superestrutura (*Überbau*) ou ainda a um conceito pouco aprofundado de causalidade e de determinação.

Se a crítica marxista analisa a literatura através das condições históricas que a produzem, então não há motivo para não estarmos igualmente conscientes do próprio contexto em que crítica e teoria estão inseridas. Terry Eagleton afirma que “fazer uma exposição sobre a obra de um crítico marxista como, por exemplo, Georg Lukács, sem examinar os fatores históricos que moldam sua crítica não é nada satisfatório” (1976, p. 8). Partindo desse ponto vista, fica claro que temos de entender o contexto no qual teóricos como Adorno, Benjamin, Lukács, etc., estão tecendo suas críticas, o que nos conduzirá a uma melhor interpretação de seus postulados e evitará a já comentada “visão redutora” do que seria a interpretação marxista.

O marxismo é uma “teoria científica das sociedades humanas e da prática de transformá-las” (EAGLETON, 1976, p. 9). Essa definição do didático livro introdutório elaborado por Terry Eagleton, *Marxismo e crítica literária*, é semelhante à definição do clássico *Introdução ao Marxismo* de Ernest Mandel. O que cabe acrescentar é que a concepção filosófica que está por trás dessa teoria social trata a realidade material como um elemento que determina o nosso pensamento, as nossas ideias e a nossa vida. Na obra *A Ideologia Alemã*, de Marx e Engels, esse ponto de vista fica claro, em um primeiro momento, quando os autores afirmam, referindo-se aos filósofos alemães, que “nenhum

desses filósofos se lembrou de procurar a conexão da filosofia alemã com a realidade alemã” (MARX; ENGELS, 2010, p. 15).

Além disso, Marx e Engels destacam que:

A produção de ideias, de representações e da consciência, está em princípio, diretamente ligada à atividade material e ao comércio material entre os homens [...]. As representações, o pensamento e o pensamento intelectual dos homens aparecem aqui como emanação direta do seu comportamento material. O mesmo se aplica à produção intelectual quando esta se apresenta na linguagem das leis, política, moral, religião, metafísica etc., de um povo. (2010, p. 25)

Assim, Marx, que, em um certo sentido dialoga com Platão, ao mesmo tempo inverte sua dialética idealista colocando o pensamento como produto do homem e de sua realidade, e não postulando que o homem e sua realidade são produtos do pensamento. Se o pensamento idealista crê em uma essência determinadora, Marx subverte essa lógica incluindo a História e a materialidade. Uma de suas frases mais famosas resume essa inversão da dialética idealista: “Não é a consciência que determina a vida, é a vida que determina a consciência” (2010, p. 26).

Para o sociólogo sueco Göran Therborn, o marxismo pode ser considerado como a maior manifestação da dialética da modernidade.

Como força social, o marxismo foi fruto legítimo do capitalismo moderno e da cultura iluminista. Bem ou mal, certos ou errados, os partidos, os movimentos e as correntes intelectuais marxistas tornaram-se, ao menos nos últimos cem anos, do fim do século XIX ao fim do século XX, *o principal meio de apreender a natureza contraditória da modernidade*. Simultaneamente, o marxismo afirmou as características positivas e progressistas do capitalismo, como a industrialização, a urbanização, a alfabetização das massas, o olhar para o futuro ao invés de para o passado e o manter os olhos fixos no presente; por outro lado, denunciou a exploração, a alienação humana, a mercadorização e a instrumentalização do social, a falsa ideologia e o imperialismo inerentes ao processo de modernização. (2012, p. 61). [grifo meu].

As teorias levantadas por Marx e Engels estão centradas no surgimento do capitalismo como um estágio de progresso e, ao mesmo tempo, de retrocesso, de emancipação e, ao mesmo tempo, de exploração. Os próprios autores afirmaram, em *O*

Manifesto do Partido Comunista (1848), que o capitalismo foi a melhor e a pior coisa que já aconteceu, deixando clara aí a visão dialética dos filósofos.

Nascidos no crucial século XIX, um em 1818 e o outro em 1820, Marx e Engels construíram uma obra monumental inspirada inicialmente nas primeiras insurreições proletárias após a revolução industrial. Na tenra fase dos vinte e poucos anos, Marx já se filiava, ao mesmo tempo em que se distanciava, do legado de Hegel e de Feuerbach, fazendo uma análise surpreendentemente ampla da realidade que o cercava. Engels, na mesma época, já denunciava com propriedade as estruturas sócio-econômicas que legitimavam a realidade do antagonismo entre as classes.

Não é a intenção aqui fazer uma análise da obra de Marx, mas sim destacar o poder e a importância da análise do “sócio-metabolismo do capitalismo⁶” feita por este teórico alemão que já em *O Manifesto do Partido Comunista* teceu observações importantes sobre um elemento bastante original da nossa história: a mercadorização de todas as coisas. Marx e Engels observaram que à medida que os mercados cresciam, eles aumentavam as necessidades e reduziam tudo ao simples valor de troca. As análises feitas tanto no *Manifesto* quanto em *O Capital* ainda surpreendem e guardam relevância extrema ao observarmos que os diagnósticos da sociedade capitalista feitos hoje (pensemos em David Harvey, István Mészáros, Fredric Jameson, etc.) têm muitos dos elementos que os teóricos alemães descortinaram no século XIX, só que elevados a uma potência difícil de determinar.

Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas. [...], não deixou subsistir entre homem e homem outro vínculo que não o interesse nu e cru (*das nackte Interesse*), o insensível “pagamento em dinheiro”. [...] Fez da dignidade pessoal um simples valor de troca e no lugar das inúmeras liberdades já reconhecidas e duramente conquistadas colocou *unicamente* a liberdade de comércio sem escrúpulos. (MARX; ENGELS, 2011, p. 43)

A burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, portanto todo o conjunto das relações sociais. [...] O contínuo revolucionamento (*Umwälzung*) da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a incerteza e a agitação eternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo o que é sólido se desmancha, tudo o que é sagrado é profanado [...] (Idem, p. 44).

⁶ Usando a expressão de István Mészáros.

Esta rápida rememoração das origens do marxismo tem o objetivo de destacar em que o chamado “marxismo ocidental” se afasta das origens e da realidade tanto de Marx e Engels quanto dos escritos soviéticos; no entanto, ao mesmo tempo em que há afastamento, há proximidade, afinal, como é princípio da dialética, toda coisa é, ao mesmo tempo, ela própria e seu contrário. O fato é que a grande transformação de tudo em mercadoria – análise que pode ser vista com mais detalhes em *O Capital* – é um elemento que se fez presente, no século XX, e se faz, cada vez mais, na sociedade do século XXI. Algumas coisas se mantêm – mesmo que não exatamente iguais em termos de intensidade e contexto – e outras se modificam; afinal se o marxismo constitui-se em uma teoria que estuda as sociedades humanas, tratando a realidade material como elemento determinante, é claro como água que ele vai se modificar tanto no tempo quanto no espaço e, dessa forma, podemos falar em vários marxismos, em consonância com uma esclarecedora observação de Fredric Jameson:

Pois é perfeitamente compatível com o espírito do marxismo – com o princípio de que o pensamento reflete sua situação social concreta – que devam existir diferentes marxismos no mundo de hoje, cada um deles respondendo às necessidades e problemas específicos de seu próprio sistema sócio-econômico. (JAMESON, 1985, p. 8)

O historiador britânico Perry Anderson, em seu livro *Considerações sobre o marxismo ocidental*, faz uma interessante revisão da tradição clássica marxista até sua transformação para o que se pode chamar de *marxismo ocidental*, uma tradição que se distingue da produção dos pensadores vinculados aos partidos comunistas do leste europeu. Segundo Anderson, a mais fundamental característica do marxismo ocidental (e logo a mais fundamental diferença em relação às teorias passadas) é a separação entre marxismo e prática política.

Após Marx e Engels, muitos outros nomes foram os responsáveis por, além de produzir releituras das obras dos dois filósofos, levar o marxismo para terrenos a que os próprios pioneiros nunca haviam levado. Muito embora, Anderson, em sua análise, cite com mais detalhes os nomes que herdaram (e deram continuidade) ao legado de Marx, aqui é importante apenas destacar que a evolução/revolução de peso na teoria marxista se deu no contexto de final do século XIX e início do XX, quando – analisando em retrocesso – o mundo se preparava para a Primeira Guerra Mundial. As conhecidas figuras de Lênin,

Trotsky e Rosa Luxemburgo, dentre outros, não só deram continuidade ao marxismo como tiveram papel muito mais ativo nos partidos nacionais de suas épocas. O restante da história desses teóricos e revolucionários – assim como o resto da história de seus povos e a desembocadura das guerras e revoluções que abriram um século marcado por contrastes – ainda faz parte da nossa memória histórica e não será aqui lembrado. Esses personagens foram destacados apenas para mostrar que o marxismo engajado com a revolução, engajado com partidos políticos vinculados ao comunismo, especialmente com o comunismo soviético, diferem, em certa medida, do marxismo do qual se quer tratar nesta dissertação.

O marxismo ocidental não é uma tradição específica que se formou intencionalmente com algum propósito claro. É uma tradição que foi nomeada *a posteriori* e que inclui o trabalho de teóricos que se concentraram em temas de nível intelectual como estética, crítica cultural, filosofia, etc. Os marxistas ocidentais não falavam ao proletariado como era o caso de seus antecessores.

Anderson caracteriza esta vertente a partir de uma lista de nomes que poderiam, por seus trabalhos, ser incluídos neste grupo. Entre esses nomes, encontramos: Lukács (1885-1981); Gramsci (1886-1961); Benjamin (1892-1940); Horkheimer (1895-1973); Marcuse (1898-1979); Adorno (1903-1969); Sartre (1905-1980); Goldmann (1913-1970); Althusser (1918-1990).

A expressão “ocidental” dá conta do fato de que – com exceção de Lukács e de Goldmann – todos os pensadores desta mutação do marxismo provém da Europa Ocidental, posição geográfica diferente dos intelectuais marxistas e revolucionários imediatamente pós Marx e Engels. Talvez não seja inverossímil afirmar que a característica que une esses pensadores seja o fim de uma utopia ou o fim da crença em um engajamento político prático, pois, dos teóricos citados, somente Lukács e Gramsci – considerados os pais do marxismo ocidental – tiveram envolvimento ativo em lutas revolucionárias. Seu envolvimento acabou com o exílio, no caso de Lukács, e com prisão e morte, no caso de Gramsci. Nenhum outro teórico desta etapa do marxismo envolveu-se com qualquer outra esfera que não a intelectual.

A solidão e a morte de Gramsci na Itália, o isolamento e o exílio de Korsch e de Lukács nos EUA e na URSS, marcaram o fim da fase em que o marxismo ocidental se mantinha ainda ligado às massas. Daí em diante, passaria a falar uma linguagem com um código muito próprio, distanciando-se cada vez mais da classe cujo destino procurou servir ou a que buscou ligar-se. (ANDERSON, 1976, p. 43)

Tanto Fredric Jameson quanto David Harvey – conhecidos por sua filiação às teorias marxistas – costumam falar em entrevistas ou escrever nos prefácios de seus livros como existe resistência quando se fala, hoje, em marxismo. Sabemos que os autores se referem a outro contexto acadêmico, e o fato de estarem situados nos Estados Unidos já diz muito mais sobre essa oposição. No entanto, observei, no cotidiano acadêmico, em conversas com colegas e até com professores, uma resistência parecida, uma prática de negação ou de desqualificação da capacidade destas teorias serem úteis e importantes ainda hoje.

As terríveis revelações, na década de 50, sobre os excessos e os crimes cometidos pelo stalinismo na União Soviética, destruindo com a utopia dos que acreditavam no comunismo, e o fim da URSS, há pouco mais de 20 anos, podem ter sido responsáveis por impedir a possibilidade de se considerar a filosofia marxista como uma prática plausível para pensarmos – em termos de teoria crítica da sociedade – a contemporaneidade, a cultura e também novos modelos de ação política.

No entanto, acredito, a partir das leituras que fiz, que as teorias marxistas têm tal capacidade e se prestam muito bem a esses propósitos. Entre todos os intelectuais citados neste trabalho, não encontrei em nenhum uma visão acrítica, que enxergasse Marx como o detentor de verdades absolutas; não vi uma mera reprodução do que foi estabelecido pela teoria tradicional, e sim observei que os escritos marxianos são tratados como pontos de partida ou até como teorias inacabadas (ou, ainda, datadas) que precisam de progressão com uma base argumentativa sedimentada na realidade do tempo presente e em suas especificidades. Ao entender isso, a minha própria visão inicial do marxismo como algo fechado e dissolvido no tempo foi radicalmente modificada e pude perceber como, *a partir* de Marx (ou seja, considerando suas teorias e os desdobramentos dessas teorias pelas mãos de teóricos posteriores), pode-se entender a literatura e pode-se estabelecer uma teoria crítica da sociedade. Dessa forma, ao se falar em marxismo neste trabalho, espera-se que os leitores levem em conta todas essas premissas.

Na próxima seção, gostaria de rever alguns postulados essenciais para uma leitura do texto literário em consonância com o elemento social e histórico.

1.2 O desamparo das musas

“Quem seria capaz de falar de lírica e sociedade, perguntarão, se não alguém totalmente desamparado pelas musas?”⁷, questiona, com ironia poética, Theodor Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”. Texto fundamental de suas notas sobre literatura, o ensaio do filósofo alemão expressa a essencialidade (e a comprometibilidade) de uma relação entre o artístico e o social. Não é exagero dizer que esta pequena “palestra” não só não é um texto isolado ou desimportante, como é, sim, uma reflexão condizente com o horizonte interpretativo adorniano, que vê a compreensão do contexto histórico e social como precondição necessária para o entendimento dos fenômenos culturais. Tal prática coloca a necessidade de transpor os limites de uma análise fechada, de uma análise que postula a obra como uma entidade totalmente autônoma de seu meio. Esse processo de interpretação parte de um movimento de dentro para fora, da obra para seu invólucro social e possui uma série de especificidades. O que gostaria de sugerir é que essas especificidades concernentes a uma visão dialética da literatura estão centradas no já citado ensaio adorniano e que podemos partir delas – e juntamente com outros pontos de vista – compor uma reflexão sobre o assunto. Especialmente porque as colocações de Adorno neste texto resolvem os equívocos reducionistas de leituras de cunho social (equívocos que muitas vezes geram certa resistência à relação obra e sociedade), questiona análises que desconsideram a influência contextual na obra, e até exemplifica como seria uma prática de análise atenta aos ecos sociais que ressoam nas páginas de qualquer texto literário. No entanto, para alguns olhares, quando se destaca, com um pouco de veemência, a relação entre obra e contexto, surge a desconfiança de que se estaria reduzindo a obra de arte a um mero estímulo advindo do social. Temos, ao longo da história das produções voltadas a esse tipo de estudo, algumas afirmações um pouco ortodoxas que se afastam de uma crítica dialética por serem demasiado simplistas. É o caso de Christopher Caudwell, crítico inglês, que, segundo Terry Eagleton (2011, p. 48), apresenta a postura teórica “de que a forma artística é apenas um artifício, imposto externamente ao conteúdo turbulento da própria história”. Para Caudwell, o fazer artístico estabelece uma relação direta com o contexto social, e a questão estética sequer é

⁷ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 66.

levada em consideração: uma linha de raciocínio perigosa que não esclarece nem o texto literário nem a sociedade e o tempo nos quais ele está inserido. São essas as análises dignas de questionamento, que acabam por tornarem-se trabalhos tão extremados como os do formalismo – só que direcionados no sentido oposto. Também é válido questionarmos uma interpretação da literatura relacionada à sua base sócio-histórica nos casos em que as obras literárias não são tomadas como objetos em si mesmas, mas como meros diagnósticos sociais que servem apenas para corroborar teses sociológicas.

No domínio de uma teoria dialética da literatura, esses enfoques não procedem e Adorno já destaca esse desvio logo no início de “Palestra sobre lírica e sociedade”, não deixando margem para equívocos. Ele dissipa a suspeita de que quem fala sobre o tema é um ser “desamparado pelas musas”.

Obviamente, essa suspeita só pode ser enfrentada quando *composições líricas não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade*. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso o que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (2003, p. 66) [grifo meu]

Dissolvendo a ideia de causa (social) e efeito (obra), Adorno põe em xeque a visão romântica da obra de arte como algo mágico que provém de uma inspiração misteriosa. Temos de entender a arte como possuidora de marcas de seu período histórico, entretanto a forma como essas marcas estão inseridas na literatura, na pintura, no cinema, e em outras artes, são bastante complexas, o que nos leva a entender que o social não pode ser pensado a partir de um conceito de causalidade ou de determinação, mas sim a partir uma justaposição entre forma e fundo que é muito mais visceral e química do que um mero fenômeno de ação e reação.

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. Com força de axioma, a proposição de Adorno estabelece um procedimento de análise no qual fica evidente que o social deve servir como forma de adentrarmos o texto literário e o desvendarmos. Assim, a realidade social é, dentro dessa perspectiva, um fator que terá, inevitavelmente, um papel na estrutura desta obra. Em outras

palavras, o contexto externo (social) transmuta-se em elementos internos (artísticos). *Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais.*

Adorno começou a publicar seus ensaios de literatura – estando “Palestra sobre lírica e sociedade” entre eles – a partir de 1958, enquanto no Brasil, mais ou menos na mesma época, as palavras de um de nossos mais famosos críticos seguiam corrente semelhante. Publicado em 1965, *Literatura e Sociedade* de Antonio Candido defendia a crítica sociológica, que buscava no texto literário elementos sociais sublimados. O primeiro ensaio deste livro, chama-se *Crítica e sociologia* e seu subtítulo é revelador: *tentativa de esclarecimento*. Candido também deseja desconstruir os equívocos que se formaram em torno de uma crítica que vincula obra e ambiente. Em essência, partindo dos mesmos princípios de Adorno, o crítico brasileiro reforça os postulados do filósofo alemão ao dizer que só podemos entender o funcionamento de uma obra “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (CANDIDO, 2000, p. 13). E reforça: “Sabemos ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Idem, 2000, p. 14).

O ensaio de Candido é tão esclarecedor quanto o de Adorno e possui várias semelhanças. Candido, no entanto, tece uma linha de raciocínio diferente para chegar a conclusões similares. O crítico diferencia a “sociologia da literatura” da chamada crítica sociológica, afirmando que a primeira preocupa-se essencialmente com os fatores externos à obra, como questões estatísticas de gosto, classe social, preferências por determinadas obras, etc., sem que o valor estético esteja incluído nesses estudos. Aliás, Terry Eagleton, no já citado *Marxismo e crítica literária*, chama a atenção para a mesma diferença.

Em oposição à sociologia da literatura, no terreno da crítica, somos levados a analisar a obra de forma mais minuciosa, pensando na formação e no significado de sua estrutura. Como críticos, então, estaríamos diante de dois caminhos:

Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora (nos termos de Lukács, se apenas possibilita a realização do valor estético); ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (nos termos de Lukács, se é determinante do valor estético). (CANDIDO, 2000, p. 14-15)

Por sua vez, Adorno parece optar pela ideia de que o social é determinante do valor estético. Tal posicionamento aparece em outro de seus ensaios sobre literatura, o famoso “Posição do narrador no romance contemporâneo”. Neste texto, bruscas mudanças na forma de narrar do romance – ou a total impossibilidade de narração – são apresentadas como tendo relação com o curso de um desenvolvimento social que se inicia no fim do século XIX, mas que toma corpo no século XX, especialmente com as guerras mundiais. O realismo imanente ao gênero romanesco, que aparecia mesmo em romances considerados fantásticos para sustentar o que chamamos de *suspension of disbelief*, já não faz mais sentido. O narrador já não pode descrever o objeto como se tivesse pleno domínio sobre ele. Para Adorno, é como se a própria realidade social do século XX impedisse a realização plena de um narrador que domina um fato. Ora, a realidade está fragmentada, o fugidio é a nova condição, e esse turbilhão de mudanças traz, como diz Berman, uma promessa de aventura, crescimento e mudança, mas também “ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (1992, p. 14). O progresso assusta e leva-nos para os caminhos da destruição a partir da Primeira Guerra Mundial, que silencia a capacidade do homem de relatar qualquer coisa que tenha visto no *front*.

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado de uma guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. (ADORNO, 2003, p. 56)

Dessa forma, é o “inenarrável” que garantiria a verossimilhança, que garantiria o realismo, pois o relato é apenas uma representação, uma fachada, uma perspectiva. Para o filósofo, “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas auxilia na produção do engodo” (2003, p. 58). Adorno cita o escritor francês Marcel Proust como um autor que superou esse realismo do relato, pois Proust “funda um espaço interior” e a objetividade do relato deixa de existir a partir do momento em que ela é nada mais do que uma perspectiva da realidade, e não almeja ser uma reprodução dela. As estruturas do monólogo interior e do fluxo de consciência, bastante usadas nas primeiras décadas do século XX, impediriam o relato objetivo. Nesse sentido, tanto James Joyce quanto Virginia Woolf teriam “assimilado” para dentro de suas obras uma conjuntura sócio-

histórica e, dessa forma, nota-se que os elementos externos não forneceriam apenas matéria (como colocou Candido através das palavras de Lukács), mas seriam, sim, elementos atuantes na constituição estética da obra de arte.

David Harvey (2010) faz uma interessante caracterização dessa “analogia” entre formas sociais e formas estéticas em suas reflexões sobre a modernidade. Segundo ele, depois de 1848, o projeto iluminista e suas postulações que elevavam a razão a uma máxima competência e capacidade de organizar e controlar o mundo começam a ruir. Se para pensadores como Voltaire, Diderot, Hume, Adam Smith, etc., havia um modo correto e racional de representação da realidade – que, se descoberto, libertaria a humanidade de suas prisões – a partir da data postulada pelo geógrafo inglês, no entanto, essa “fixidez categórica do pensamento iluminista” passa a ser contestada e é substituída por “sistemas divergentes de representação”.

Em Paris, escritores como Baudelaire e Flaubert e pintores como Manet começaram a explorar a possibilidade de diferentes modalidades representacionais [...]. Tímida a princípio, essa contestação expandiu-se a partir de 1890, gerando uma inacreditável diversidade de pensamento e de experimentação em centro tão distintos quanto Berlim, Viena, Paris, Munique, Londres, Nova Iorque, Chigago, Copenhague e Moscou, chegando ao seu apogeu pouco antes da Primeira Guerra Mundial. A maioria dos comentadores concorda que esse furor de experimentação resultou numa transformação qualitativa na natureza do modernismo em algum ponto entre 1910 e 1915. (Virginia Woolf preferia a primeira data e D. H. Lawrence, a última.) Em retrospecto, como o documentam convincentemente Bradbury e McFarlane, não é difícil ver que alguma espécie de transformação radical de fato ocorreu nesses anos. *O caminho de Swam*, de Proust (1913), os *Dublinenses*, de Joyce (1914), *Filhos e Amantes*, de Lawrence (1913), *Morte em Veneza*, de Mann (1914) [...] (HARVEY, 2010, p. 36).

E Harvey, então, segue dando exemplos de outras mudanças nas artes plásticas e na música, corroborando com a discussão levantada por Adorno de que o elemento social e o elemento estético se interpenetram. Harvey usa mais ou menos o mesmo escopo artístico usado pelo filósofo alemão em “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”. Cabe citar ainda que, nesta mesma época, Kafka colabora com essas mudanças artísticas e Adorno não deixa de analisar a essência de suas formas.

Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances [...] são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a

observação imparcial e nem mesmo a imitação estética dessa situação. (Idem, p. 61)

Em suma, é a tudo isso que Antonio Candido se refere quando afirma que a crítica sociológica deve chegar a uma interpretação estética que entende que a arte assimila a dimensão social como um fator constituinte de sua estrutura, determinante de valor estético, portanto. Podemos afirmar claramente que tanto Adorno quanto Candido, em suas concepções, querem desconstruir um sociologismo crítico⁸, entendendo a relação texto-contexto de forma bastante mais rica e complexa, enfim, de forma dialética.

Só entende aqui o que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista [...]. *Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente.* (ADORNO, 2002, p. 67)

Não há como negar (ou ainda não há como deixar de citar) essas palavras de Adorno, novamente no ensaio *Palestra sobre lírica e sociedade*, tão claras no sentido de não nos deixar perder o olhar sobre o texto literário, no sentido de não nos deixar esquecer a importância da voz da humanidade e de nos mostrar, em poucas palavras, toda a complexidade da *interpenetração* do social na forma estética ao dizer simplesmente: “mais ainda a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista”.

Em termos de contribuição para um método de trabalho que almeja este tipo de crítica, podemos juntar a observação adorniana ao postulado por Candido no que se refere ao significado da “crítica sociológica”, que não pode esquecer que a obra é um todo orgânico influenciado ou constituído a partir de vários elementos.

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo. [...] Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas

⁸ Expressão usada por Antonio Candido.

nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, op. cit., p. 17)

Assim, quebra-se outro mito que poderia reduzir uma interpretação “sociológica” da literatura. Deve-se, como esclarece Candido, levar em conta todos os aspectos que interferem na constituição da obra, e não há problema que um determinado crítico destaque um ou outro elemento.

Uma vez que temos o objetivo de entender uma obra literária de maneira mais ampla, não há como não dedicar atenção às suas formas e aos seus significados e, dentro de minha convicção como pesquisador da área de teoria, isso pressupõe que se compreenda essas formas e significados como parte de uma história social concreta. O difícil trabalho de análise e interpretação a partir dessas teorias parece se concentrar justamente no fato de que temos de “estabelecer [...] como o *todo* de uma sociedade, tomada como unidade em si mesma contraditória, aparece na obra de arte”. (ADORNO, op. cit., p. 67)

Esse procedimento de análise deve ser imanente, e não se pode impingir elementos externos ao conjunto da obra, eles devem advir do texto literário. Portanto, a análise dialética requer um conhecimento, no mínimo, duplo: temos de saber da obra de arte que é nosso objeto de estudo e temos de saber da sociedade que a subjaz.

Neste ponto de minhas observações, cabem perfeitamente as palavras irônicas de Terry Eagleton:

Tudo isso pode parecer uma tarefa descabida ao estudante de Literatura que imaginava que sua obrigação fosse apenas discutir o enredo e a caracterização de uma obra. Pode parecer uma verdadeira mistura de crítica literária com disciplinas como política e economia, que deveriam ser mantidas separadas. Mas isso é, não obstante, essencial ao esclarecimento integral de qualquer obra literária. (2011, p. 21)

A crítica de Eagleton, sempre pronto a falar com alguma acidez sobre o fazer acadêmico, refere-se a algo bastante importante ou, ao menos, desperta uma questão relevante: a leitura global de textos literários. O conteúdo da literatura – e se não falarmos dele pouco nos sobra – nos remete (ou pode nos remeter) a uma série de práticas discursivas. Como disse Antoine de Compagnon, em uma palestra dada no Collège de France, em 2006, (palestra que se transformou no livro *Literatura para quê?*):

“A verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem muito mais sobre o homem e sobre a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica”, assegurava Zola. Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Um ensaio de Montaigne, uma tragédia de Racine, um poema de Baudelaire, o romance de Proust nos ensinam mais sobre a vida do que longos tratados científicos. (2009, p. 25-26)

Justamente por essa pluralidade inerente à literatura é que se espera dos estudantes dessa arte a mesma pluralidade em termos de conhecimento, o que vai de encontro a uma compartimentalização mercadológica de ensino que tem invadido às academias. Pois bem, se formos analisar a estrutura acadêmica atual sob o olhar de suas circunstâncias sócio-históricas, chegaremos a interessantes conclusões sobre como o atual estágio do capitalismo influencia a produção de conhecimento e, por conseguinte, influencia, por exemplo, a própria construção deste trabalho. Mas não há espaço para polêmicas, e sim apenas para um convite à reflexão.

1.3 Literatura e superestrutura

Dentro de uma visão marxista de base determinante e de superestrutura determinada, a literatura estaria dentro do campo da superestrutura. Entretanto, peca quem acredita que uma obra literária seria apenas um reflexo da base ou apenas um efeito da realidade econômica, aliás peca quem crê que a própria ideia inicial de Marx e Engels era a de uma relação mecânica entre base e superestrutura. Durante minha pesquisa, através de vários textos que tratam deste assunto, pude desconstruir essa visão positivista da famosa relação e perceber que, mais uma vez, existe a necessidade de esclarecermos aspectos concernentes ao trabalho sociológico da análise literária. Terry Eagleton nos coloca essa questão:

Seria um erro insinuar que a crítica marxista se move mecanicamente do “texto” para a “ideologia”, para as “relações sociais” e então para as “forças produtivas”. Ela lida, em vez disso, com a *unidade* desses “níveis” da sociedade. É verdade que a literatura faz parte da superestrutura, mas ela não é apenas um reflexo passivo da base econômica. (2011, p. 24)

Eagleton ainda diz que Marx percebeu e registrou em seus textos a *relação desigual* entre arte e sociedade e ainda afirmou que não há uma relação simétrica entre base e superestrutura como é postulado por alguns marxismos pós-Marx. Eagleton completa:

Cada elemento da superestrutura de uma sociedade – a arte, as leis, a política, a religião – possui seu próprio ritmo de desenvolvimento, sua própria evolução externa, que não é reduzível a uma mera expressão da luta de classes ou ao estado da economia. A arte, como observa Trotski, “possui um alto grau de autonomia”; ela não está ligada de forma simples e biunívoca ao modo de produção. (2011, p. 32)

Dentro desta temática, é imprescindível colocarmos na pauta da discussão um esclarecedor ensaio do intelectual britânico Raymond Williams. No texto “Base e superestrutura na teoria cultural marxista”, o teórico esclarece os termos marxistas e discute a significação do verbo *determinar*.

Segundo Williams (2005), o termo “determinar”, que marca a relação entre base e superestrutura, foi herdado de explicações idealistas do mundo; explicações às quais se sabe que Marx se opunha, e justamente por isso, em uma inversão proposital, Marx se utilizou do mesmo termo para significar o seu oposto e colocar a origem das determinações na realidade material dos homens. Porém, a premissa de Williams é de que na dinâmica da língua, ao longo da história, muitos são os significados possíveis para a expressão “determinar”.

Há, por um lado, a partir de sua herança teológica, a noção de uma causa externa que prediz ou prefigura por completo e que de fato controla totalmente uma atividade ulterior. Mas há também, a partir da experiência da prática social, a noção de determinação como a de fixar limites e exercer pressões. (2005, p. 43)

Existe uma diferença bastante grande entre as duas noções da expressão marxista e, dentro da perspectiva das análises dialéticas é a segunda noção que faz mais sentido: a ideia de que o contexto sócio-histórico pode fixar limites e ter relação com o objeto cultural, mas daí a dizer que o contexto condiciona totalmente o objeto é um passo perigoso a ser dado. Williams, então, discorre sobre as noções de superestrutura e as modificações que esse conceito sofreu desde Marx. Segundo o teórico britânico, já nas últimas correspondências de Marx com Engels a noção de *Überbau* começou a ser discutida e qualificada, pois se observava uma espécie de atraso na relação de base-superestrutura e, além disso, certas relações mais indiretas e distantes dessa relação. De qualquer forma, a primeira noção de uma ideia de superestrutura foi a simplória e questionável noção de “reflexo” direto ou “imitação”, também direta, da realidade da base na realidade da superestrutura. No entanto, para manter essa visão positivista seria necessário descaracterizar um determinado objeto estudado, uma vez que nem sempre as atividades culturais corresponderiam diretamente à

base econômica. A partir disso – da ideia de “atrasos no tempo” – o conceito marxista foi se ampliando e possibilitando novas leituras. Williams afirma que no século XX surgiu a noção de “estruturas homólogas” que postulava que não poderia haver uma similaridade direta entre uma superestrutura e sua base, ou seja, esta noção não mais é válida dentro de uma análise cultural marxista, e acreditar nessa relação simplista – ou criticar o marxismo por isso – é estar desatualizado em relação aos avanços e discussões feitas com o passar do tempo. Williams – um autor com uma vasta produção na área da crítica cultural, responsável pelo início dos Estudos Culturais, e que pode ser incluído no grupo dos marxistas ocidentais – chamou bastante atenção para o apartamento da relação entre produção social e produção cultural e destacou o qual alienante isto pode ser no sentido de nos desviar o olhar da lógica cruel de um capitalismo que cresce assustadoramente desde a revolução industrial. Foi este teórico que recolocou as noções clássicas de base e superestrutura e que afirmou que:

Temos de reavaliar a ‘determinação’ para a fixação de limites e o exercício de pressões, afastando-a de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Temos de reavaliar a ‘superestrutura’ em direção a uma gama de práticas culturais relacionadas, afastando-a de um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, fundamentalmente, temos de reavaliar “a base”, afastando-a da noção de uma abstração econômica e tecnológica fixa e aproximando-a das atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, atividades que contêm contradições e variações fundamentais e, portanto, encontram-se sempre num estado de processo dinâmico. (WILLIAMS, 2005. p. 47)

Também podemos analisar essa movimentação complexa e oblíqua entre base e superestrutura nas análises que Adorno faz das obras de arte. Segundo Fredric Jameson (1985, p. 12), “o tratamento que Adorno dá aos fenômenos culturais pode ser compreendido no contexto do que o marxismo chama de *superestrutura*”. O filósofo alemão parte da obra individual para a realidade social e histórica que permeia o elemento artístico, no entanto, essa relação não é simples, direta ou mecânica, ela é complexa, química e inextricável. Em outras palavras, há a já citada relação de interpenetração entre obra e sociedade. Essa interpenetração ou interrelação é, segundo Jameson nos coloca, em uma passagem reveladora, “anterior a qualquer das categorias conceituais tais como causalidade, reflexo, ou analogia, elaboradas subsequentemente para explicá-lo” (1985, p. 13). Para Jameson, essas categorias seriam criadas para explicar essa relação complexa, seriam tentativas nossas de, depois do fato, tentarmos “subsumir dois termos díspares dentro da estrutura de um único pensamento”. (p. 13)

Tal modo de pensar é, portanto, marcado pelo desejo de unir numa só figura duas realidades incomensuráveis, dois códigos ou sistemas de signos independentes, dois termos heterogêneos e assimétricos: espírito e matéria, os dados da experiência individual e as formas mais amplas da sociedade institucional, a linguagem da existência e a da história. (1985, p. 14)

Adorno ainda vai adiante em suas considerações sobre lírica e sociedade querendo, com sucesso, garantir que um universo de realidades descontínuas e separadas é apenas ilusório, pois todas as descontinuidades aparentes encontram-se, em essência, interligadas. Para o filósofo, a visão de que a lírica esteja apartada da realidade sócio-histórica é um ponto de vista, por si só, social, uma vez que “implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva” (2003, p. 68-69). Dessa forma, o distanciamento da literatura da existência real é uma forma de proximidade, pois é em protesto contra a realidade que a obra distancia-se desta mesma realidade e, assim, aquilo que é não social na superfície acaba por ser social na profundidade. O não social é, portanto, social; não há escapatória.

O nível elevado da discussão de como a sociedade se transmuta dentro da obra de arte nos faz esquecer qualquer vulgaridade ou sociologismo na análise desses elementos, não que não se possa utilizar uma obra literária para fins sociológicos – certamente se pode, dentro de uma outra linha de trabalho –, mas ao analisarmos o texto literário especificamente o procedimento segue as complexidades aqui rediscutidas. A análise que Fredric Jameson faz da obra adorniana ressalta com maestria a grandeza do pensamento do filósofo especialmente ao destacar a intrincada linha de pensamento no que tange à relação entre literatura e superestrutura. Ao falar de Adorno, Jameson afirma que a construção do *tropos* histórico do filósofo não está voltada à relação forma-fundo, mas que

cede lugar à superposição de dois campos, duas séries, dois contínuos; a linguagem da causalidade é substituída pela da analogia, ou homologia, do paralelismo. Agora a construção do microcosmo, do *continuum* cultural – quer seja ele a história formal do vestuário ou de movimentos religiosos, o destino das convenções estilísticas ou o surgimento e declínio da epistemologia como um problema filosófico – incluirá a analogia com o macrocosmo sócio-econômico ou infraestrutura [...] (1985, p. 16)

Ao unirmos, no nível da crítica, o social à obra de arte temos de ter em conta toda essa gama de complexidades e de possibilidades levantadas por um grupo de teóricos

preocupados em não deixar essa relação vital esmorecer. É fato que através da arte podemos pensar os processos sociais, as transformações, as perdas e as rachaduras nas grandiosas construções da história. Podemos lembrar, a quem esqueceu, que o entorpecimento do pensamento, o aplastamento da reflexão, as superficialidades imagéticas nas telas do cinema e as pílulas de tranquilizante que saem da televisão não são uma mera questão de entretenimento, ou ainda, são uma questão de entretenimento, mas atrelada a uma série complexa de questões sociais e econômicas que têm a ver com o agigantamento do capitalismo, que transformou a cultura em uma indústria.

Não acredito que um trabalho de análise dialético da literatura sirva apenas para esclarecer a obra, ele deve servir ao nosso próprio esclarecimento, ao esclarecimento das estruturas e dos significados de nossa sociedade. Até porque, arrisco-me a dizer, uma teoria que esterilize os significados da literatura não pode ser uma teoria compatível. A arte, de forma geral, tem o poder de deslegitimar o aparente, ela destrói, afeta, desmorona, quebra com as pretensões de verdade. A teoria, portanto, também não pode querer dominar por completo essa estética agreste, nem sequer pode querer dominá-la como se fosse um produto ou um objeto de consumo. A teoria não pode explicar a literatura, ela estará sempre em descompasso. Dessa forma, ao mesmo tempo em que destaco a importância das teorias dialéticas, afirmo sua defasagem relativa, a defasagem de toda e qualquer teoria; da mesma forma que postulo uma leitura da obra de Saramago, afirmo de antemão que essa leitura não dará conta da obra, felizmente.

Quero escapar de apresentar uma teoria crítica que seja uma teoria do consumo da literatura, como se fosse ela um objeto; quero escapar de afirmar que minha interpretação do texto literário é a interpretação que fará com que eu – e os leitores – possamos consumir o texto da maneira mais proveitosa e, talvez, fácil. Muito embora eu tenha chamado, e vá chamar, a obra *A Caverna* de “objeto de estudo”, não quero afirmar que ela seja um objeto de fato. Não irei desconstruir as partes desse objeto para entendê-lo por completo, pois quando se trata de arte, não creio que isso seja possível. Há um resto inesgotável na literatura, há um elemento que nunca poderá ser dominado, entendido ou consumido por completo. Acredito que as teorias dialéticas avaliam uma prática artística (e não um produto) a partir das condições nas quais essa prática surge. Qualquer teoria que seja uma teoria do consumo da obra de arte está apenas no topo mais alto da superestrutura desta sociedade que transformou tudo em mercadoria.

E é esta sociedade – que teria passado por mudanças significativas, a ponto de muitos teóricos a classificarem como pós-moderna – que se torna, no próximo capítulo, objeto de estudo.

2
**PRESENTE COMO HISTÓRIA:
MAPEANDO A PÓS-MODERNIDADE**

My conception of postmodernism is thus not meant to be a monolithic thing but to allow evaluations of other currents within this system--which cannot be measured unless one knows what the system is. In the second I want to propose a dialectical view in which we neither see postmodernism as immoral, frivolous or reprehensible because of its lack of high seriousness, nor as good in the McLuhanist, celebratory sense of the emergence of some wonderful new utopia. Features of both are going on at once.
(Fredric Jameson, "Interview", in Flash Art)

Se colocássemos, em uma só biblioteca, todas as obras dedicadas a refletir sobre a pós-modernidade, talvez criássemos um labirinto infinito de livros no qual ficaríamos perdidos e do qual nunca encontraríamos a saída. Lá dentro, as informações seriam tantas que não saberíamos como escolhê-las, e a enorme quantidade de obras só teria o papel de fazer com que nos perdêssemos ainda mais na busca de uma totalidade que não pode ser encontrada.

Não por acaso, esta fictícia biblioteca pode servir como metáfora para o que é este controverso período a que muitos teóricos têm chamado de “pós-modernismo” ou de “pós-modernidade”⁹. Se estamos diante de um conceito teórico discutível ou se estamos, de fato, diante de um termo que reflete uma realidade histórica merecedora de um novo nome – por se distanciar de algo a que, um dia, chamamos de modernidade – é uma questão que talvez dependa apenas de argumentos favoráveis; argumentos que nos convençam de que as características das sociedades atuais – pós-segunda metade do século XX, pelo menos – são consideravelmente diferentes das características das sociedades do século XIX e de início do século XX.

⁹ Vou utilizar as expressões “pós-modernidade” e “pós-modernismo” como sinônimos, para evitar repetições e, assim, facilitar a coesão textual. Estou ciente de que alguns autores fazem uma diferenciação entre as duas expressões, mas os teóricos com quem trabalhei não pareciam achar relevante a diferença de sufixos.

Não me sinto, por estar tomando o assunto como objeto de pesquisa, na obrigação de construir uma linha argumentativa que tente provar a existência da pós-modernidade como uma realidade para além do conceito, no entanto, os teóricos que balizaram os estudos que fiz acredito na existência de uma nova condição histórica¹⁰ (talvez não radicalmente diferente de uma condição passada, porém digna de destaque e aprofundamento) e tentam mapear um bloco de tempo complexo, tentam construir a arquitetura do caos e entender o presente com o distanciamento da história. Aliás, esse é o imperativo de Fredric Jameson e o lema do pensamento dialético: “Historicizar sempre!”¹¹

Tanto Jameson quanto David Harvey – autores que empreenderam grandiosas pesquisas e que concluíram vultosas obras sobre o assunto – têm em comum a ideia de que vivemos em um novo estágio no qual nossas manifestações artísticas e culturais, nossas práticas políticas e econômicas, bem como nossa percepção do tempo e do espaço foram alteradas e influenciadas por uma nova ordem que tem relação com um novo estágio do capitalismo, com novas formas de acumulação de capital. O geógrafo David Harvey acredita que desde mais ou menos 1972 uma mudança significativa se deu em nossas práticas sociais e culturais e que isso teria relação com uma crise de superacumulação que se iniciou no final da década de 1960, gerando uma série de transformações em áreas como estética, política, mídia, arquitetura e envolvendo até a maneira como experimentamos o tempo e o espaço. O crítico literário norte-americano Fredric Jameson tem percepções semelhantes a do geógrafo e afirma que “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova [...], mas apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo” (JAMESON, 1996, p. 16). Os dois teóricos veem o nosso presente como estando articulado com as determinações de uma nova mutação do sistema capitalista e, a partir disso, tentam entender o funcionamento desta nova sociedade em todas as suas esferas.

Como veremos adiante, a obra de Saramago também reflete sobre esse mundo abandonado pela razão, sem utopias, sem rumo e sem propósitos. As alegorias distópicas do escritor português deixarão – se é que já não deixaram – uma marca indelével na literatura de

¹⁰ “[...] o pós-modernismo pode ser considerado uma condição histórico-geográfica de uma certa espécie”. (HARVEY, 2010, p. 294)

¹¹ “Historicizar sempre! Este lema [é] o único imperativo absoluto e, podemos até mesmo dizer, ‘trans-histórico’ de todo o pensamento dialético [...]” (JAMESON, 1992, p. 9).

final do século XX e de início do século XXI, por tratarem de temas tipicamente referentes a nossa condição pós-moderna.

Da barbárie do *Ensaio sobre a cegueira* à gélida burocratização em base ontológica, gnoseológica, ética e política de *Todos os nomes*; da absolutização do mercado em *A caverna* à opacidade da identidade do eu a si próprio em *O homem duplicado* e à ilusão da democracia em *Ensaio sobre a lucidez* – tal parece ser agora o eixo da ficção saramaguiana. (LOPES, 2010, p. 140)

O próprio Saramago enquadrou sua ficção desta fase mais alegórica a uma teorização sobre a nossa condição de passagem de um período temporal a outro, que não sabemos qual é, sempre destacando a “perda da razão”, que me parece ser a questão de base adequada para refletirmos mais aprofundadamente sobre as complexidades e contradições da pós-modernidade.

2.1 O fim da razão iluminista

Em termos morfológicos, a pós-modernidade é uma palavra derivada de outra pelo acréscimo de um prefixo. Esta palavra está, também, semanticamente, em uma relação de dependência com a modernidade. Sob esta ótica, poderíamos pensar que estamos diante de um período de transição, já que o conceito de “pós-moderno” nos remete simultaneamente a algo que não é moderno, mas, por outro lado, que ainda não é alguma outra coisa. O que podemos observar, é que o conceito se fundamenta em uma oposição aos “tempos modernos”. Quem sabe se daqui a algumas décadas, ou quem sabe se daqui a um século, não veremos este período como um período de transição para um momento da história que ainda está por vir? De qualquer forma, ao falarmos sobre esta nossa condição histórica, é inevitável que falemos da modernidade para entender o porquê de vivermos um período posterior a ela.

David Harvey tece uma reflexão que parece tocar no ponto nevrálgico da mudança de estado da modernidade para a pós-modernidade, e o cerne de tudo isso é a ruptura com a razão iluminista. Lembrando Habermas – que afirma que o “projeto da modernidade” surgiu no século XVIII –, Harvey retoma a essência do iluminismo, que consistia na crença, por parte dos pensadores do século das luzes, de que o acúmulo de conhecimento e de trabalho humanos levaria à “emancipação” do homem e ao enriquecimento do cotidiano, no sentido de um maior nível de conforto e de menor escassez.

O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas. (HARVEY, 2010, p. 23)

Dessa forma, o período iluminista estava embebido de uma grandiosa expectativa de transformação do eu e do mundo a partir das artes, das ciências e da filosofia; transformação que levaria a um nível de progresso nunca antes visto, capaz de combater as injustiças e de garantir a felicidade do homem. Vemos aqui os pressupostos intelectuais que levaram à Revolução Francesa e que transformaram o mundo (ou uma percepção de mundo) entre os séculos XVIII e XIX. Além disso, vemos os fundamentos da modernidade, da maneira de sentir e de perceber a realidade; fundamentos atrelados a uma crença na potencialidade da razão, a uma crença na ideia de que o esforço intelectual humano nos levaria a concretizar as utopias. Nesse período, identifica-se a busca por *uma* verdade, o ideal de que se poderia entender tudo, entender o todo, e, a partir disso, proceder com a transformação. A questão sombria que se coloca é: e se esse desejo pela ordem social perfeita e suas práticas nos tiver levado a toda destruição e horror das guerras do século XX? E se a execução das teorias iluministas nos tiver levado ao totalitarismo de Stálin, de Hitler e de Mussolini? E se por trás dessas utopias e dessa crença em um mundo melhor houvesse um cruel processo de dominação?

O século XX – com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki – certamente deitou por terra esse otimismo [iluminista]. Pior ainda, há a suspeita de que o projeto do Iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana. Foi essa a atrevida tese apresentada por Horkheimer e Adorno em *The dialectic of Enlightenment* (1972). [...] A ânsia por dominar a natureza envolvia o domínio dos seres humanos, o que no final só poderia levar a “uma tenebrosa condição de autodomação”. (HARVEY, op. cit. p. 23-24)

A teoria de Adorno e de Horkheimer é, no mínimo, perturbadora, mas se, em alguma medida, mesmo que de forma inconsciente, representa um sentimento coletivo por parte das sociedades do pós-segunda guerra mundial, então isso talvez ajude a entender uma das rupturas que podem ser responsáveis pelas novas formas de percepção da pós-modernidade. Harvey identifica essa ruptura, em primeiro lugar, na filosofia pós-moderna, que é

essencialmente oposta ao projeto do iluminismo, acreditando que em nome da emancipação humana devemos abandonar tal modelo de pensamento.

O projeto do Iluminismo, por exemplo, considerava axiomática a existência de uma única resposta possível a qualquer pergunta. Seguia-se disso que o mundo poderia ser controlado e organizado de modo racional se ao menos se pudesse apreendê-lo e representá-lo de maneira correta. Mas isso presumia a existência de um único modo correto de representação que, caso pudesse ser descoberto (e era para isso que todos os empreendimentos matemáticos e científicos estavam voltados), forneceria os meios para os fins iluministas. Assim, pensavam escritores tão diversos quanto Voltaire, D'Alembert, Diderot, Condorcet, Hume, Adam Smith, Saint-Simon, Auguste Comte, Matthew Arnold, Jeremy Bentham e John Stuart Mill. (HARVEY, op. cit., p. 35-36)

No entanto, esse sistema de pensamento começa a entrar em decadência bem antes do suposto fim da modernidade, bem antes dos terrores do totalitarismo. A ideia de que apenas um único modelo de representação era possível começa a ser questionada mais ou menos após 1848 (o ano das crises econômicas e das revoluções na Europa) e essa transformação histórico-social acabará por gerar transformações estéticas na literatura de início do século XX, como já foi discutido no capítulo 1. No entanto, talvez o advento do Impressionismo, na pintura, já possa ser um indício artístico marcante de uma guinada rumo ao questionamento da ideia de que houvesse uma única verdade ou uma única forma de representarmos o mundo. Harvey destaca, por exemplo, o rompimento de Manet com o Realismo, mas podemos pensar, também, no clássico *Impressão, nascer do sol*, de Claude Monet.

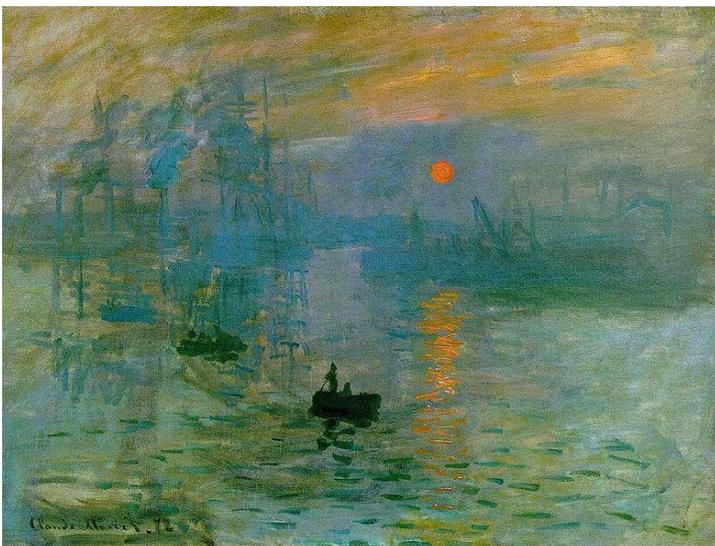


Figura 1: *Impressão, nascer do sol*, Claude Monet. Óleo sobre tela, 1872.

Sem entrar no mérito da técnica de pintura impressionista, o que cabe destacar é a ruptura que esta tela faz com as pinturas realistas. O céu manchado, com cores sobrepostas, e as imprecisões imagéticas da paisagem se opõem à impressionante realidade fotográfica das paisagens de Gustave Coubert, por exemplo. Esse jogo de tintas, com cores originais e sem misturas, acaba por representar justamente *uma* impressão sobre o nascer do sol, uma impressão um tanto quanto nublada, um tanto quanto melancólica, deixando claro que uma outra subjetividade poderia olhar para o mesmo nascer do sol e vê-lo de forma totalmente diferente, representá-lo de outra maneira.

A grande crise do capitalismo que eclodiu na Europa em 1845 e que desembocou nas revoluções europeias em 1848 pode ter sido responsável por uma significativa diminuição no otimismo social em relação às promessas do sistema capitalista, assim como as vozes que eclodiram em oposição às desigualdades podem ter sido responsáveis pelo abalo da crença nas verdades únicas. De qualquer forma, para Harvey, o Impressionismo é uma questão estética que, dentre outras coisas, advém desses conflitos sócio-históricos e que mostram as primeiras rachaduras na construção iluminista. O geógrafo também aponta Max Weber como um termômetro da decadência. Weber foi um grande crítico, de início do século XX, do projeto da modernidade. Para ele toda essa busca pela razão e pela racionalização do todo social não levaria a uma óbvia libertação humana, mas sim a uma “jaula de ferro” burocrática.

O filósofo Jean-François Lyotard (2004) segue mais ou menos a mesma linha de raciocínio, ao afirmar que o período pós-moderno tem como característica uma forte incredulidade no discurso filosófico-metafísico próprio do pensamento iluminista. Segundo ele, vivemos em um processo de “exteriorização do saber”, que consiste em uma mudança na perspectiva do que seja a aquisição de conhecimento, uma vez que a aquisição de saber, como algo importante para a formação do espírito e para o crescimento pessoal, já não é mais válida na sociedade pós-moderna. Na era em que tudo virou capital, estabelece-se uma relação de consumo com o conhecimento, e, em última análise, ele torna-se uma mercadoria. A questão do absolutismo mercadológico, aprofundada por Fredric Jameson, será discutida com maior ênfase no item 3.3, aqui cabe apenas trazer a voz de outro filósofo que discute a descrença dos pressupostos iluministas como uma característica importante da pós-modernidade.

Nessa transição, sobre a qual evitei o maniqueísmo de afirmar se é negativa ou positiva, algo parece se perder. Durante a modernidade, ainda havia uma busca por mundos

melhores, ainda havia a esperança e ainda se alimentavam as utopias. Certamente fruto de uma razão iluminista que buscava uma realidade mais justa, igualitária e feliz, a utopia de um outro mundo se perdeu com a – intitulada por Saramago – “perda da razão” que ocorreu em nossa existência. Se esta razão nos enclausurou em uma gaiola de ferro, a libertação dessa racionalidade erigida desde o início da modernidade nos levou a um labirinto sem saída, a um mundo sem utopias. A pós-modernidade se afasta totalmente da ideia de um projeto de futuro e concentra-se na instabilidade e na fragmentação.

2.2 A aceitação da efemeridade

Se a modernidade era um paradoxo, um lugar instável entre o transitório e o permanente, entre o eterno e o fugidio, como nos diz a clássica colocação de Baudelaire, a pós-modernidade parece ter quebrado com esse paradoxo em seu núcleo constitutivo e ter ficado apenas com um dos lados da moeda. Vivemos, assim, em uma era que aceitou a efemeridade e que vive muito bem com ela. Nós não mais buscamos o eterno, a única coisa que é eterna é o próprio presente no qual estamos presos. Essa transitoriedade, hoje tão intensificada, tem origem em outro contexto, e passou a ser dogma já no período iluminista, como coloca Harvey.

Na medida em que [...] saudava[m] a criatividade humana, a descoberta científica e a busca da excelência individual em nome do progresso humano, os pensadores iluministas acolheram o turbilhão da mudança e viram a transitoriedade, o fugidio e o fragmentário como condição necessária por meio da qual o projeto modernizador poderia ser realizado. (HARVEY, 2010, p. 23)

Uma vez que toda uma gama de pensadores tinha um projeto de implementação de mudanças na busca por um mundo que fosse “o melhor dos mundos”, para usar uma expressão de Voltaire, então a aceitação dessas mudanças tinha de ser parte integrante desse caminho. Para se construir um mundo novo, era necessário que se destruísse um velho mundo, uma destruição necessária e uma “destruição criativa”. Harvey afirma que essa imagem de destruição criativa é imprescindível para que compreendamos a modernidade.

A imagem da destruição criativa é muito importante para a compreensão da modernidade, precisamente porque derivou dos dilemas práticos enfrentados pela

implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? Simplesmente não se pode fazer um omelete sem quebrar os ovos, como o observou toda uma linhagem de pensadores modernistas de Goethe a Mao. (HARVEY, op. cit., p. 26)

No entanto, dentro dessa transitoriedade havia o contraponto: a expectativa do eterno, o desejo pela chegada a algum lugar, afinal todas essas mudanças, e toda a destruição, tinham o objetivo de criar algo novo, tinham um ponto de chegada, um rumo. A modernidade é, talvez, a era das expectativas, a era do desejo por um futuro melhor, a era da confiança na ciência como um elemento transcendental. O futuro havia virado um novo paraíso.

O conflito moderno entre o eterno e o transitório me parece muito bem representado na literatura de Tchekhov. Contos quase crônicas tão presos ao cotidiano, tão presos ao presente, à rotina de funcionários públicos, de donas de casa e de casais apaixonados, mas, ao mesmo tempo, em um nível subtextual, tão entrelaçados com elementos universais, tão potentes no sentido de extrair do cotidiano o eterno, como no perturbador e cômico relato do funcionário que ao espirrar, na ópera, em um colega numa posição hierarquicamente superior, desmancha-se em infundáveis e extravagantes pedidos de desculpas, que, por não serem aceitos, levam à súbita morte do funcionário que cometeu a “falha”¹². A anedota estranha e cômica, cotidiana e singela, aponta para todo o sistema hierárquico do funcionalismo público russo e, ainda hoje, mostra-se cheia de significados.

Em termos formais, a questão da transitoriedade também se expressa na literatura no aspecto de uma inovação na linguagem.

Mas como, em meio a todo o caos, representar o eterno e o imutável? Considerando-se que o naturalismo e o realismo se mostraram inadequados, o artista, o arquiteto e o escritor tinham de encontrar alguma maneira especial de representá-los. Por conseguinte, desde o começo o modernismo se preocupava com a linguagem, com a descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas. A realização individual dependia da inovação na linguagem e nas formas de representação, disso resultando que a obra modernista, como Lunn observa, “com frequência revela voluntariamente sua própria realidade de construção ou artifício”, transformando assim boa parte da arte num “constructo auto-referencial, em vez de um espelho da sociedade”. Escritores como James Joyce e Proust, poetas como Mallarmé e Aragon, pintores como Manet, Pissarro, Jackson Pollock mostravam uma tremenda preocupação com a criação de novos

¹² O conto em questão chama-se *A morte do funcionário*.

códigos, novas significações e novas alusões metafóricas nas linguagens que construía. (HARVEY, op. cit, p. 30)

Outro fator importante para discutirmos a questão da efemeridade está relacionada com a própria constituição do capitalismo, que intensificou cada vez mais o seu processo de mercadorização. Assim, tal comercialização acaba se estendendo para a área da cultura e, por consequência, interferindo em questões estéticas. A partir do momento que se pensa na arte como um produto cultural, como algo a ser vendido no mercado, então surge um desejo por inovação condicionado por questões econômicas, afinal é a inovação o elemento que irá atrair o consumidor. Como coloca Harvey, a mudança do juízo estético estava atrelada à “venda do produto”, ainda que muitos artistas tivessem uma relação ideológica *antiestablishment* e antiburguesa.

A luta para reproduzir uma *obra de arte*, uma criação definitiva capaz de encontrar um lugar ímpar no mercado, tinha de ser um esforço individual forjado em circunstâncias competitivas. Portanto, a arte modernista sempre foi o que Benjamin denomina de “arte áurica”, no sentido de que o artista tinha de assumir uma aura de criatividade, de dedicação à arte pela arte, para produzir um objeto cultural original, sem par e, portanto, eminentemente mercadejável a preço de monopólio. (HARVEY, op. cit., p. 31)

Dessa forma, a busca pela originalidade e pela novidade acabava proporcionando rápidas transformações e constantes destruições. Esse paradoxo entre o eterno e o efêmero parece por demais complexo para a pós-modernidade, era para a qual não há passado nem futuro, era que aceitou o efêmero, o fragmentário, o descontínuo e o caótico. Ao contrário do modernismo, o pós-modernismo não tenta transpor ou se opor ao efêmero, não espera que nada em especial aconteça após a sucessão de destruições, inovações, após a sucessão de momentos. A utopia está fora de moda, o futuro não é mais o substituto do paraíso, agora é o presente que importa, o novo paraíso no qual podemos ter tudo o que queremos a qualquer momento.

Para o crítico Fredric Jameson, o pós-modernismo está totalmente atrelado à aceitação da efemeridade, sendo uma máquina cultural voltada para o apagamento da história e para a promoção de um presente eterno. “O pós-moderno busca rupturas, busca eventos em vez de novos mundos” (1991, p. 13). Um dos termômetros que indicam essa essência ligada à efemeridade, na visão do crítico, tem relação com um fato bastante comum nos últimos anos. Os famosos prognósticos sobre o futuro foram substituídos por uma visão

apocalíptica da realidade, e o “fim” passou a ser uma palavra-chave. Do “fim do mundo” ao “fim da arte”, passando pelo “fim do romance” ao “fim da história” ou, ainda, ao “fim das classes sociais”. Sobre o mesmo aspecto, Harvey demonstra uma acidez crítica: “O pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse” (2010, p. 49).

Uma das análises mais interessantes de Jameson quanto à pós-modernidade e a sua relação de aceitação com o efêmero é a questão do presente eterno. Nossa sociedade, hoje, e já há algum tempo, lida com (e aceita) um modo de vida cercado pelo excesso de estímulos. Em pleno século XXI, ligamos a tevê ou acessamos à Internet e, se permitirmos, somos soterrados por uma série quase infinita de informações e atualidades, entramos em contato com pessoas através de redes sociais e podemos ter acesso a bibliotecas e museus, até podendo ver, através de um satélite, ruas de qualquer cidade do mundo. Os produtos de consumo se multiplicam mais rápido do que podemos consumi-los, a indústria cultural lança novos filmes, atores e atrizes, cantores e cantoras a todo o tempo em uma profusão angustiante para alguns e excitante para outros. Cria-se uma sociedade superexcitada que facilmente fica presa nessa realidade espetacular, que facilmente fica enclausurada nesse eterno presente.

Assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora [...]. Esse presente do mundo [...] apresenta-se diante do sujeito com maior intensidade, traz uma misteriosa carga de afeto, aqui descrita nos termos negativos da ansiedade e da perda da realidade, mas que seria possível imaginar nos termos positivos da euforia, do “barato”, de uma intensidade alucinógena ou intoxicante. (JAMESON, 1991, p. 54)

Nós, expectadores pós-modernos, assistimos – de acordo com a analogia de Jameson – a realidade como no clássico filme *The man who fell the Earth*, em que o personagem de David Bowie assiste a 57 telas de televisão ao mesmo tempo. Essa euforia e esse nível de intensidades – que são características presentes e frequentes de nossa experiência cultural mais recente – tem forte relevância social e individual, alterando nossas formas de percepção, alterando nossas formas de ser e estar no mundo. Ou assistir 57 telas ao mesmo tempo não causa nada em um indivíduo? Ou o número de novidades a que somos expostos não tem nenhuma relevância para nós? Ou a velocidade das informações e da comunicação não causam ansiedade e desejo pelo imediatismo? Para Jameson, hoje, até o ferro velho

brilha com um “esplendor alucinatório”. Há, em nossa pós-modernidade, uma *hilaridade alucinatória*, o que me lembra muito as pílulas de soma do romance *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley.

2.3 A absolutização mercadológica

Fomos colonizados! Na era pós-colonial, fomos colonizados de uma maneira muito mais sutil e, também, muito mais original. Fomos colonizados pelo capitalismo. Não há lugar para onde possamos fugir, não há possibilidade de estarmos fora do sistema, pois o sistema está em todo o lugar, tendo dominado todas as esferas, inclusive o nosso inconsciente. Vivemos a era da apoteose da mercadoria. Da arte ao sexo, dos objetos às pessoas, da informação ao drama humano, hoje até o cotidiano transformou-se em algo próprio para o consumo: o cotidiano de ilustres desconhecidos trancafiados em uma casa, seguindo uma rotina banal, e o dia-a-dia do que hoje chamamos de celebridades, rendem uma boa quantia de dinheiro aos detentores dos meios de comunicação.

Fredric Jameson vê a pós-modernidade como estando atrelada ao terceiro estágio do sistema capitalista (capitalismo tardio)¹³. Partindo das considerações de Ernest Mandel, o crítico norte-americano sugere que vivemos na era da globalização, vendo a expansão universal da mercadoria, colonizadora de áreas antigamente neutras, como a natureza e o nosso próprio inconsciente que é constantemente invadido por propagandas e por uma mídia obcecada pelo lucro.

Assim, Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova “onda longa” do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado “capitalismo tardio”) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar as bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. Culturalmente, no entanto, as condições se encontram [...] nas grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60, que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*. Desse modo, a preparação econômica do pós-

¹³ Segundo Jameson: “O qualificativo ‘tardio’ raramente significa algo tão tolo quanto o envelhecimento, colapso ou fim do sistema como tal [...]. O que ‘tardio’ geralmente transmite é mais um sentido de que as coisas são diferentes, que passamos por uma transformação de vida que é de algum modo decisiva, ainda que incomparável com as mudanças mais antigas da modernização e da industrialização, menos perceptíveis e menos dramáticas porém mais permanentes, precisamente por serem mais abrangentes e difusas” (JAMESON, 1991, p. 24).

modernismo, ou do capitalismo tardio, começou nos anos 50, depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias (inclusive, é claro, a mídia) puderam ser introduzidos. (1991, p. 23)

Podemos observar, então, que para Jameson a pós-modernidade e o terceiro estágio do capitalismo são sinônimos e que o autor, juntando-se a Mandel, propõe que esse novo período tenha começado a se estruturar já após a Segunda Guerra Mundial. Se Adorno e Horkheimer estão certos, podemos unir sua hipótese de que a razão iluminista e a crença num mundo melhor ruíram especialmente após a catástrofe do conflito bélico e juntar a isso o fato de que os Estados Unidos saíram da guerra como a maior potência econômica mundial. Na terra da prosperidade, o capitalismo e seu sustentáculo – o consumo – foram ganhando força e nos encaminhando para o rumo da absolutização mercadológica. Os anos 50 americanos, com seu *american way of life* pode servir como uma imagem histórica simbólica que mostra o início dessa era de consumo totalizante, mesmo que tenha sido tão contestada nos anos 60. Aliás, a própria década de 60, que fez surgir um coro de vozes diferentes, um coro de vozes que fugia à elite masculina, branca e heterossexual, parece ter sido outro fator estimulante da pós-modernidade. A ode à diferença, a ode à diversidade é característica apontada por muitos teóricos do pós-modernismo. O que talvez não seja apontado é como a lógica dominante do capital se apropriou disso. Afinal, a diversidade é boa para o capitalismo. Na medida em que as vozes de outras culturas e de outros guetos surgem, também surge uma apropriação mercadológica dessas vozes. As coletâneas de literatura feminina, de literatura homossexual, a descoberta de cantores e de grupos musicais de lugares até então desconhecidos da maior parte da população são fonte de lucro para a indústria editorial e para a indústria musical. Podemos pensar, nesse sentido, no “boom oriente médio” que surgiu depois do 11 de setembro. Livros e filmes sobre a região bem como autores palestinos, iraquianos e de outras nacionalidades passaram a ocupar o topo das listas de mais vendidos. O próprio 11 de setembro, de certa forma, virou mercadoria.

Qual é, então, a lógica cultural do capitalismo tardio? O que Jameson nos mostra com a sua pesquisa é que a cultura é a própria lógica do capitalismo, a cultura se funde com o econômico e seu comportamento pode ser visto como o grande epifenômeno da pós-modernidade.

[...] na cultura pós-moderna, 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: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. (1991, p. 14)

Para Jameson, portanto, não podemos analisar o pós-moderno isoladamente como uma série de diversidades, como uma série de descontinuidades ou de fragmentos, separado de um contexto sócio-econômico, bem como – a partir disso – não podemos deixar de notar a proximidade que existe entre o pós-modernismo e a maneira como a cultura se comporta, uma vez que ela própria foi engolida pela lógica do capital, tornando-se um sinônimo¹⁴. A mutação na esfera cultural é o termômetro da estrutura de nossa atual sociedade e de nossas maneiras de percepção.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1991, p. 30)

Dentro do estudo de Jameson cabe destacar uma interessante e complexa formulação da dominância da mercadoria sobre a arte. O crítico faz uma comparação entre dois marcos, sendo um deles um marco da arte do modernismo – a tela *Um par de botas*, de Vincent Van Gogh – e o outro sendo um marco da arte pós-moderna ou da *pop art* – *Diamond dust shoes*, de Andy Warhol. Na análise de Jameson, o primeiro quadro possui um fundo, indica a presença de uma realidade mais vasta que estaria por detrás dessa obra.

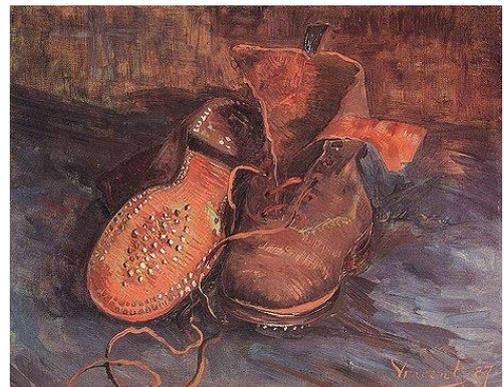


Figura 2: *Um par de botas*, Vincente Van Gogh. Óleo sobre tela, 1887.

¹⁴ “Isso significa que a expressão capitalismo tardio traz embutida também a outra metade, a cultural, de meu título, essa expressão é não só uma tradução quase literal da outra expressão, pós-modernismo, mas também seu índice temporal parece já chamar a atenção para mudanças na esfera do cotidiano e da cultura. Dizer que meus dois termos, o cultural e o econômico, se fundem desse modo um no outro e significam a mesma coisa, eclipsando a distinção entre base e superestrutura, o que em si mesmo sempre pareceu a muitos ser uma característica significativa do pós-moderno, é o mesmo que sugerir que a base, no terceiro estágio do capitalismo, gera sua superestrutura através de um novo tipo de dinâmica” (JAMESON, 1991, p. 24).

Por outro lado, a obra de Andy Warhol representaria a assimilação da lógica da mercadoria, pois os sapatos de Warhol não seriam nada mais do que objetos de consumo.

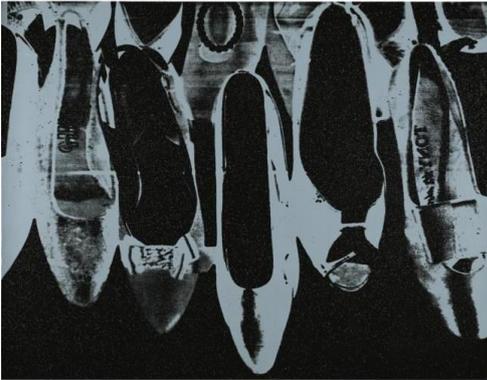


Figura 3: *Diamond Dust Shoes*, Andy Warhol. 1980.

Analisando hermeneuticamente a obra de Van Gogh, Jameson reconstrói o histórico da tela, sua situação inicial de produção, o que nos leva à miséria agrícola dos camponeses e à pobreza rural, o que nos dirige ao mundo dos que pouco possuem e dos que muito trabalham, enfim, a pintura remete a um sistema de opressão que marginaliza e reduz o ser humano ao seu estado mais humilhante.

Nesse mundo, as árvores frutíferas são apenas velhos galhos exauridos brotando de um solo pobre; os habitantes dos vilarejos são reduzidos a esqueletos, caricaturas de uma grotesca tipologia das feições humanas básicas. Por que, então, em Van Gogh, as macieiras podem explodir em uma superfície alucinatória de cores, enquanto seus estereótipos dos habitantes dos vilarejos são surpreendente e vistosamente recobertos com tonalidades de verde e vermelho? [...] vou apenas sugerir que a transformação violenta e proposital do mundo objeto opaco do camponês na mais gloriosa materialização de pura cor em pintura a óleo deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo [...] (JAMESON, 1991, p. 33).

Portanto, a tela de Van Gogh nos coloca de frente à realidade opressiva dos camponeses, mas também – através de suas cores – a um ato de compensação, que é a utopia; uma utopia sedimentada no espectador através das cores. A tela de Van Gogh não é um objeto inerte, não é uma “coisa”, pelo contrário, ela guarda dentro de si uma série de dimensões que impedem o mero consumo de seu significado, ela é naturalmente contra a coisificação mercadológica. A obra, diz Jameson, “é tomada como uma indicação ou sintoma de uma realidade mais vasta que se coloca como sua verdade última” (1991, p. 35).

Ao olhar para um par de sapatos mais contemporâneo, o crítico não vê a mesma profundidade, a mesma dimensão plurissignificativa, chegando a afirmar que os sapatos coloridos do mestre da *pop art* nada significam.

Nada nesse quadro prevê um espaço, ainda que mínimo, para o espectador, que se confronta com ele no fim do corredor de um museu ou de uma galeria, em toda a contingência de um objeto natural inexplicável. No plano do conteúdo, temos de nos contentar com o que é agora muito mais claramente um fetiche, tanto no sentido freudiano quanto no marxista [...]. Aqui [...] temos uma coleção aleatória de objetos sem vida, pendurados na tela como se fossem nabos, tão desprovidos de sinais de sua vida anterior como uma pilha de sapatos que ficaram em Auschwitz, ou restos de um incêndio inexplicável e trágico em um salão de baile lotado. (JAMESON, 1991, p. 35)

Para Jameson, portanto, a obra de Warhol mostra uma questão importante da arte no pós-modernismo: sua centralidade em torno da mercantilização. Podemos até dizer que a obra se torna o próprio objeto de consumo (ou um simulacro do objeto de consumo), especialmente se pensarmos nas famosas imagens de garrafas de coca-cola e de sopa Campbell feitas por Warhol. Dessa forma, em oposição a Van Gogh, em Warhol nós temos a ênfase do fetiche da mercadoria, a assimilação da ideologia de que o consumo ilimitado vai preencher simbolicamente vidas desprovidas de sentido humano e social. A partir desses critérios, caberia perguntarmo-nos: Será que não podemos concluir que o pós-modernismo é a tragédia da dominação do sistema capitalista sob todos os âmbitos de nossa realidade?

Em tempo, essa dominação poderia ser responsável pelo surgimento do que Jameson chama de “achatamento” ou “falta de profundidade”, “um novo tipo de superficialidade no sentido mais literal, o que é talvez a mais importante característica formal de todos os pós-modernismos” (1991, p. 35). Falta de profundidade, como foi visto, na aceitação da mercadoria por Warhol, ao invés de uma crítica política ou de oposição à mercadorização e ao consumo. Falta de profundidade no aparecimento cada vez mais intenso de uma fantasia do que é a arte, estimulada pela indústria cultural, apontada por Adorno há décadas, e que hoje se mostra mais forte do que nunca ao fazer transbordar uma série de produtos culturais coisificados, que legitimam ideologias dominantes, que expõem totalidades supostamente verdadeiras, que não abalam o espectador, nem o tiram de seu *locus* de conforto e de segurança. Uma arte estéril que aplasta a capacidade crítica do sujeito. É o que ocorre quando arte e mercadoria tornam-se uma coisa só. Considerando essa tese que vê a cultura como parte da lógica da pós-modernidade, Jameson analisa as manifestações culturais pós-

modernas para assim entender o funcionamento desse complexo período. A partir do vídeo – que seria o principal veículo pós-moderno – do cinema, da literatura e da arquitetura pode-se entender a lógica do capitalismo tardio.

E como todos esses elementos estão em confluência, a falta de profundidade destacada, bem como a aceitação da efemeridade, da morte das utopias até a questão da absolutização mercadológica podem ser encontradas também na arquitetura, que – dentro da nova lógica capitalista – foi um dos primeiros setores a receber investimentos com o objetivo de se recriar e de se modificar para alcançar a corrida incessante de busca por novidades.

2.4 Arquitetura e espaço urbano

A arquitetura – que aqui neste capítulo aparece como o fechamento das considerações sobre a sociedade pós-moderna e como o elemento centralizador de todo o observado – foi, tanto para David Harvey quanto para Fredric Jameson, o meio através do qual o pós-modernismo foi percebido. O crítico norte-americano destaca que o âmbito da arquitetura lhe chamou, inicialmente, a atenção, pois foi aí que ele percebeu as modificações estéticas mais evidentes. Segundo ele, “de modo mais decisivo do que nas outras artes ou na mídia, na arquitetura as posições pós-modernistas são inseparáveis de uma crítica implacável ao alto modernismo arquitetônico” (1991, p. 28).

Não se pode generalizar nem simplesmente resumir a arquitetura moderna a algumas características, mas para entendermos sua essência cabe destacar o importante papel do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna nesse processo. Fundado em 1928, o CIAM foi responsável pelo famoso *International Style*, que ajudou a projetar uma arquitetura altamente funcional e que tinha a tendência de ver a metrópole como uma totalidade que precisava ser planejada para o bem-estar e para a comodidade de todos. A arquitetura era vista como um instrumento de promoção ao progresso social. Tendo isso em vista, é significativo – a partir do que já foi observado – que as tendências posteriores da arquitetura tenham criticado tão veementemente esse planejamento racional das cidades.

Segundo Harvey (2010), nos anos 70 começam a surgir “manifestações teóricas” ao planejamento racional dos modernistas e passa-se a destacar as diversidades, além de se criticar a funcionalidade sem adornos e sem personalidade do *International Style*.

No campo da arquitetura e do projeto urbano, considero o pós-modernismo no sentido amplo como uma ruptura com a ideia modernista de que o planejamento e o desenvolvimento devem concentrar-se em *planos* urbanos de larga escala, de alcance metropolitano, tecnologicamente racionais e eficientes, sustentados por uma arquitetura absolutamente despojada (as superfícies “funcionalistas” austeras do modernismo de “estilo internacional”). O pós-modernismo cultiva, em vez disso, um conceito de tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um “palimpsesto” de formas passadas superpostas umas às outras e uma “colagem” de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros. [...] Verifica-se, sobretudo, que os pós-modernistas se afastam de modo radical das concepções modernistas sobre como considerar o espaço. Enquanto os modernistas veem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais e, portanto, sempre subserviente à construção de um projeto social, os pós-modernistas o veem como coisa independente e autônoma a ser moldada segundo objetivos e princípios estéticos que não têm necessariamente nenhuma relação com algum objetivo social abrangente (2010, p. 69).

Dessa forma, na arquitetura pós-moderna não há um projeto de futuro para a cidade, não existe uma “utopia urbana”. O crescimento da cidade está vinculado a princípios estéticos e também, é claro, a princípios mercadológicos. E, nessa era de superficialidades absolutas, a profundidade é substituída por superfícies, o que pode ser experimentado também na arquitetura. O exemplo trazido por Jameson é o prédio *Wells Fargo Court* que, como podemos observar pela foto, causa realmente uma impressão de absurda leveza, como se o prédio não fosse sustentado por nada.

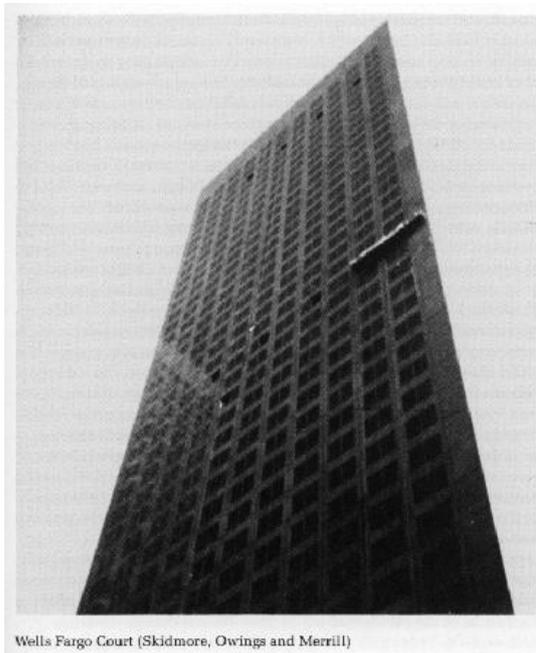


Figura 4: *Wells Fargo Court.*

Essa falta de profundidade não é meramente metafórica: ela pode ser experimentada física e “literalmente” por qualquer um que, subindo o que era antes a Bunker Hill de Raymond Chandler, vindo dos mercados de chicanos na Broadway com Fourth Street, no centro de Los Angeles, de repente defronta com a grande estrutura auto-sustentada de Wells Fargo Court (Skidmore, Owings e Merrill) – uma superfície que parece não estar apoiada em nenhum tipo de volume, ou que parece tornar impossível decidir, apenas olhando, a forma de seu volume putativo (retangular? Trapezoidal?). (1991, p. 40)

De forma menos simbólica, podemos pensar, ainda, na maneira como a lógica de mercado altera a própria constituição do espaço urbano. Para Harvey (2005), por exemplo, o capitalismo produz uma geografia específica, uma vez que a construção de uma paisagem física e social está atrelada às leis capitalistas. Assim, percebemos que a própria constituição das cidades na era pós-moderna é determinada pela lógica de mercado, o que nos fornece apenas mais um exemplo da absolutização mercadológica, citada como característica principal da pós-modernidade. No entanto, se não conseguirmos observar inclusive as mudanças na tessitura das cidades como estando atreladas a uma raiz econômica, podemos ver apenas mais heterogeneidade e compartimentalização onde, na verdade, há uma união de significados. Para Harvey, o olhar deve ser dialético e nem o processo de urbanização pode ser separado de uma condição econômica que é sua base.

Com muita frequência, no entanto, o estudo da urbanização se separa do estudo da mudança social e do desenvolvimento econômico, como se o estudo da urbanização pudesse, de algum modo, ser considerado como um assunto secundário ou produto secundário passivo em relação a mudanças sociais mais importantes e fundamentais. [...] Por essa razão, parece conveniente investigar o papel que o processo urbano talvez esteja desempenhando na reestruturação radical em andamento nas distribuições geográficas da atividade humana e na dinâmica político-econômica do desenvolvimento geográfico desigual dos tempos mais recentes. (2005, p. 166)

O que, segundo Harvey, passa a acontecer nos países capitalistas avançados a partir da década de 80 é uma mudança de paradigma de uma abordagem administrativa – característica dos anos 60 – para uma abordagem *empreendedora*. O autor observa que: “Nos anos recentes, em particular, parece haver um consenso geral emergindo em todo o mundo capitalista avançado: os benefícios positivos são obtidos pelas cidades que adotam uma postura empreendedora em relação ao desenvolvimento econômico” (Idem, p. 167). A partir da década de 70, os governos locais passam a assumir essa nova lógica e incentivam pequenas empresas, além de criar vínculos entre os setores públicos e privados. Na

Inglaterra, por exemplo, o governo local britânico passou a objetivar atrair empresas que procuravam locais para investimentos imobiliários. O resultado dessa mudança de paradigmas está no fato de que cada vez mais o planejamento urbano deixa de estar nas mãos do Estado e passa ao domínio das empresas privadas. Se pensarmos que o interesse primeiro dessas empresas não é o bem-estar da população, então podemos considerar essa mudança de paradigma um tanto quanto problemática. A transformação é analisada por Harvey:

Há uma concordância geral de que a mudança tem a ver com as dificuldades enfrentadas pelas economias capitalistas a partir da recessão de 1973. A desindustrialização, o desemprego disseminado e aparentemente “estrutural”, a austeridade fiscal aos níveis tanto nacional quanto local, tudo isso ligado a uma tendência ascendente do neoconservadorismo e a um apelo muito mais forte [...] à racionalidade do mercado e à privatização, representam o pano de fundo para entender por que tantos governos urbanos [...] adotaram todos uma direção muito parecida. A maior ênfase na ação local para enfrentar esses males também parece ter algo a ver com a capacidade declinante do Estado-Nação de controlar os fluxos financeiros das empresas multinacionais, de modo que o investimento assume cada vez mais a forma de negociação entre o capital financeiro internacional e os poderes locais (que fazem o possível para maximizar a atratividade do local como chamariz para o desenvolvimento capitalista). (HARVEY, 2005, p. 168)

A espacialidade também influencia a vida e as ações dos moradores das grandes cidades; influencia sua visão da realidade e até de si mesmos, pois é nesses ambientes que “nascem as percepções, as leituras simbólicas e as aspirações”. (Idem, p. 170). Um espaço urbano pode, por exemplo, tornar-se mais individualista e menos propenso à coletividade, o que certamente exercerá alterações no movimento da cidade e das pessoas que nela vivem. Essa nova lógica dos espaços também é essencial para que desenvolvamos uma leitura dos significados da pós-modernidade.

Para concluir essa tentativa de descrever o que se compreende por pós-modernidade, gostaria de ressaltar a questão dos problemas e das impossibilidades da periodização. Os dois teóricos utilizados mostram – em suas pesquisas – estarem cômicos dessa impossibilidade e se desculpam pela periodização ou alertam o leitor que não querem eclipsar ou negar as heterogeneidades possíveis de qualquer tempo criando um sistema fechado e o intitulado de “pós-modernidade”. Ambos os autores, por serem de orientação marxista, estão olhando para a nossa condição histórica *a partir* de uma ordem determinante, que é, por excelência, sócio-econômica. Como diz Jameson: “Não me parece, de modo algum, que toda produção cultural de nossos dias é pós-moderna no sentido amplo em que vou usar esse termo” (p. 1991, p.

31). No entanto, ele precisa estudar o período a partir de uma norma hegemônica e o faz pensando em uma lógica cultural dominante.

Estou ciente de que nas páginas anteriores não pude chegar sequer perto de demonstrar as complexidades do pós-modernismo. As questões aqui levantadas foram escolhidas como sendo as mais importantes, para os objetivos deste trabalho, dentro das grandiosas análises dos teóricos citados. Acredito, no entanto, ter em mãos elementos potenciais para um entendimento mais aprofundado das sociedades pós-modernas. E somente esse mergulho no elemento social nos permitirá entender com mais clareza o projeto estético (e por que não político também?) de crítica ao capital e de mapeamento do presente na obra de José Saramago.

3.
**CRÍTICA AO CAPITAL E MAPEAMENTO DO PRESENTE:
A PÓS-MODERNIDADE EM A CAVERNA**

As famosas distopias de Aldous Huxley, George Orwell e Ray Bradbury lidas na época em que foram escritas podem ter causado algum estranhamento nos leitores pelo fato de serem romances que desenhavam um futuro distante e construíam sociedades que, na imaginação dos autores, seriam o nosso malfadado destino. Certamente, leitores atentos da época devem ter percebido o quão atuais eram tais obras, que – ao imaginar um futuro apocalíptico e desumano – faziam, na verdade, uma crítica e uma análise do tempo presente. Crítica que se estabelecia a partir de um exagero metonímico, pois – se observarmos – os elementos das sociedades fictícias futuras eram elementos identificáveis nas realidades em que viviam os escritores, só que estavam intensificados em uma potência assustadora. A mídia e uma publicidade com avançada capacidade de manipulação e de colonização da subjetividade, por exemplo, já eram questões reais na época de Bradbury e aparecem hiperbolizadas na narrativa de *Fahrenheit 451*.

Algumas das obras de José Saramago, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, publicada em 1995, trazem o mesmo sentimento de estranheza que as distopias citadas causam em leitores ainda hoje. A estranheza de reconhecer, na leitura, um mundo que possui semelhanças com o nosso, mas que também está cercado por alguns elementos assustadores ou fantásticos, que estão ali para nos dizer alguma coisa. Há um estranhamento desconfortante em acompanharmos um grupo de cegos andando pelas ruas semidesertas de uma megalópole degradada. Há uma sensação de inquietude e de reconhecimento ao lermos sobre um personagem vagando perdido por um *shopping center* que oferece aos seus clientes até a simulação da chuva e da neve. Há uma sensação de proximidade amedrontadora ao lermos sobre um funcionário público que trabalha em um Registro Civil e que vive em um ritual insano de burocracia e paralização. De todas essas sensações e inquietudes poéticas, por fim, chegamos a uma constatação pouco agradável: essas obras, essas cenas, essas realidades fictícias não nos remetem ao futuro, e sim ao presente, a uma realidade que está

ali fora (mas também dentro) deste quarto ou desta sala onde lemos os livros, em segurança. Não através de metonímias exageradas, nem através da intensificação futurista de fatos presentes, mas simplesmente através da alegoria e da omissão das coordenadas de tempo e de espaço é que Saramago, em suas obras mais atuais, nos faz ver que a distopia é o próprio presente.

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, marca uma nova fase na carreira literária de José Saramago. Fase que o biógrafo João Marques Lopes tão bem intitulou de “ciclo da alegoria”. Esses romances são marcados por algumas características obviamente existentes nas obras anteriores do autor, mas, nesta fase, há uma quebra, que justifica a nomenclatura. Segundo Lopes,

há o corte com a realidade portuguesa, a ruptura mais geral com coordenadas espaço-temporais concretas, o ‘enxugamento’ do estilo barroco, a transmutação da tendência ‘coral’ em personagens individuais e a metamorfose do todo ficcional em alegorias. (2010, p. 139)

A obra sobre a qual esta análise irá se debruçar, *A Caverna*, foi publicada no ano de 2000 e é a primeira obra de Saramago após o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura. Segundo o próprio autor, *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A Caverna* (2000) comporiam uma trilogia acidental sobre a perda da razão na civilização contemporânea¹⁵. Nas três obras, podemos identificar o uso da alegoria para fazer referência a questões atuais. Mesmo que as obras não citem nem tempo nem espaço, através de outros dados da narrativa, podemos perceber que são romances que se passam em ambientes urbanos de nossa caótica realidade. Nesses três textos, podemos identificar elementos típicos da pós-modernidade e é importante destacar que essa também é a percepção do autor. Saramago, em entrevista dada para o *Diário de Notícias* – e citada na obra de Lopes –, reflete:

Estamos ou não perante uma obra-ensaio sobre a condição pós-moderna? É um tipo de observação que podemos fazer, sobretudo a partir de *Ensaio sobre a cegueira*. [...] Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e um questionamento. [...] Estamos no fim de uma civilização e num processo de

¹⁵ Fora desta trilogia acidental, há ainda pelo menos outras duas obras que também fazem parte desse ciclo alegórico, crítico ao capital e reflexivo em relação às transformações de nosso presente; são elas *O homem duplicado* (2002) e *Ensaio sobre a Lucidez* (2004).

passagem de um tempo com raízes na Revolução Francesa, no Iluminismo, na Enciclopédia, que tende a desaparecer. Não sei o que virá. (SARAMAGO apud LOPES, 2010, p. 147)

Na primeira obra da trilogia, assustadora e de uma dimensão trágica rara na literatura contemporânea – mesmo que sua perspectiva apocalíptica não seja assim tão rara –, temos como conflito principal uma epidemia de cegueira branca. Depois que um personagem cega em seu carro, a epidemia se alastra sobre a cidade, fazendo com que o governo isole os cegos em um antigo manicômio. Logo, o tratamento dado aos cegos torna-se desleixado e corrupto, a comida falta, a superlotação de pessoas gera o caos e dentro desse caos, temos um mundo sem razão, onde a natureza humana se revela sem mediações – o egoísmo, a corrupção, a falta de solidariedade e a falta de ética imperam. A alegoria está dada, mas e o símbolo da brancura aonde nos leva? A cegueira, supomos, é escura como a noite, mas a epidemia que se alastra sobre a capital sem nome é branca. Branca, clara, reluzente, ofuscante, como, talvez, o brilho excessivo da propaganda, o brilho hipnótico da publicidade e das imagens que pululam diante de nossos olhos, ou, ainda, a brancura seria o excesso... O excesso de informações da sociedade pós-moderna que é também uma forma de cegueira na medida em que não conseguindo assimilar essas informações somos transpostos do excesso ao completo vazio, ao completo nada. Afinal, uma das maneiras de espalhar a ignorância e a cegueira não é contando mentiras às pessoas, e sim dando a elas informações demais. Informação em excesso pode ser pior do que ter pouca informação, pode ser, mesmo que pareça paradoxal, uma forma de reificação.

Na inquietante narrativa que é *Todos os nomes*, temos a imagem do labirinto da pós-modernidade. Aquele labirinto sem fim no qual nos perdemos e o qual nos impede de vermos a totalidade. Aqui, estamos diante de um labirinto de nomes. Um funcionário público da Conservatória Geral do Registro Civil, empregado há décadas num regime de trabalho opressor, tem acesso aos nomes de todos os vivos e de todos os mortos espalhados pelas monstruosas e infinitas estantes do registro. Seu único prazer na vida é colecionar notícias e fotos de celebridades, até que se põe a procurar, desesperadamente, como se procurasse a si mesmo, por uma mulher desconhecida, cujo verbete pega por engano. A narrativa sombria e angustiante dá espaço a vários questionamentos e remete-se a uma série de tópicos da nossa contemporaneidade, como a perda da identidade, a incapacidade de enxergarmos a totalidade, até a questão do nosso contato com a realidade mediado através de imagens, que seriam simulacros do real.

Essas duas obras no contexto dos anos 90 nos fazem refletir sobre uma série de aspectos mais abrangentes. As transformações socioculturais que presenciamos desde o pós-guerra, até as revoluções de pensamento dos anos sessenta, passando pela crise dos anos setenta são responsáveis, senão por uma nova época, por um processo de passagem tão intenso que chega a ser digno de nomenclatura por uma série de teóricos. Todos os aspectos apresentados no capítulo anterior, acredito, tem papel fundamental tanto no estilo quanto no conteúdo desse ciclo de alegorias saramaguiano. A queda do muro de Berlin e o fim das utopias socialistas – que gerou efeitos significativos para a esquerda internacional – também são fatores a serem levados em consideração, ainda mais se pensarmos que *Ensaio sobre a cegueira* começou a ser escrito tão logo em 1991. A coexistência de todos esses acontecimentos e as transformações geradas marcam um limite no qual a obra de Saramago se insere de forma a ser uma grande oportunidade de fazermos uma análise histórica de formas mais especificamente literárias e mais amplamente sociais.

Por fim, em 2000, o romance *A Caverna* é publicado. Um livro que também mereceria o substantivo “ensaio” em seu título, por ser uma obra tão alegórica e filosófica quanto o primeiro romance-ensaio saramaguiano. *A Caverna* é uma obra que, em *oposição* a ou apenas *diferentemente de* uma literatura contemporânea inclinada à fragmentação, busca a totalidade, busca o entendimento do caos e um mapeamento de nosso presente. O grande centro de compras que é, talvez, um personagem da obra, acaba por ser a alegoria da absolutização mercadológica da pós-modernidade; uma absolutização que devasta as subjetividades, que enclausura a metafísica em estímulos excitantes e hilariantes e que instiga o consumo como uma forma de preencher vidas desprovidas de sentido humano real. No entanto, antes de adentrarmos no âmago dessa obra, precisamos investigar, mesmo que a partir de um isolamento só possível na análise, algumas questões formais que permeiam o romance.

3.1 O autor-narrador

Contrário aos dogmas contemporâneos da narratologia, José Saramago era um descrente na figura do narrador. Para ele, só o autor exercia uma função central na obra literária. Isso, por um lado, vai de encontro ao clássico (e aparentemente inquestionável)

postulado de Roland Barthes que afirma que “o autor está morto”. Se o autor está morto no sentido de relativizarmos uma figura central de autoria dotada de uma genialidade romântica e que escreve a partir de uma individualidade inspirada – ou seja, se a visão burguesa e individualista de autor está morta e dá lugar a uma visão de que o artista é uma entidade enraizada em uma história específica, ligada a uma ideologia e influenciada por uma série de discursos que, interconectados, irão compor um novo discurso –, então creio que Saramago não discordaria da teoria da morte do autor, e nem esta análise estaria afastando-se do clássico axioma. No entanto, haverá discordância diante de *uma* interpretação que nega, com veemência, a figura do autor na configuração do texto narrativo e que dá todo o destaque à entidade do narrador. A partir do momento em que essa análise se propõe dialética, torna-se imperativo levar em conta as condições de produção da obra analisada, o que inclui não ignorar o papel do escritor.

A própria visão de Saramago sobre a literatura parece também ter uma base dialética e marxista, o que – considerando seu histórico – não é grande surpresa. Suas reflexões sobre o narrador, junto com outras anotações sobre literatura como um todo e sobre sua própria obra, podem ser encontradas nos cinco volumes dos *Cadernos de Lanzarote*, que possuem notas autobiográficas escritas pelo autor entre 15 de abril de 1993 e 31 de dezembro de 1997. Nestes “cadernos” – talvez um tanto quanto influenciados por um contexto de exposição do cotidiano de “celebridades”, e especialmente após a polêmica em torno de *Evangelho segundo Jesus Cristo* foi o que Saramago se tornou –, encontramos notas sobre a rotina do escritor, sobre suas viagens para divulgação de livros, sobre sua vida, etc. No entanto, o que parece ser mais interessante nesses diários são as reflexões do escritor sobre literatura, que aparecem quando ele resolve transcrever uma carta que escreveu ou o trecho de alguma conferência da qual participou. Em uma anotação de 9 de agosto de 1996, podemos observar o referido posicionamento em relação ao narrador:

A pergunta que me faço, e isto é que verdadeiramente mais me interessa, é se a atenção obsessiva prestada pelos analistas de texto a tão escorregadia entidade [...] não estará contribuindo para a redução do Autor e do seu pensamento a um papel de perigosa secundarização na compreensão complexiva da obra. (SARAMAGO, 1998, p. 154)

Assim, para Saramago, há por trás do texto um Autor, que tem suas particularidades, suas crenças e um pensamento, como ele mesmo escreveu, que fundamenta a obra. O autor está envolto por uma ideologia e não pode ser secundarizado em prol de uma

figura que, na verdade, é criação deste mesmo autor. Afinal, não seria este autor ateu e tão veementemente contra as mazelas causadas pela religião que está por trás de *Evangelho segundo Jesus Cristo* e *Caim*? Não seria este autor cético à democracia que está por trás de *Ensaio sobre a Lucidez*, e não seria este autor, que entrou na vida “entre os desfavorecidos da sociedade portuguesa” – como diz seu biógrafo João Marques Lopes – que está por trás de um século de história dos desvalidos do Alentejo em *Levantado do Chão*?

Nascido José de Souza, na aldeia de Azinhaga, em 1922, e registrado como José de Souza Saramago por um engano do funcionário do Registro Civil, foi o segundo filho de um jornalista e de uma dona de casa analfabeta. Aos dois anos, sua família seguiu o fluxo comum da gente pobre que morava nas aldeias e que ia para Lisboa ou para o Porto na busca de condições melhores de existência. A mudança para Lisboa não indicaria, no entanto, evolução significativa na situação financeira da família, o que não impediria, porém, que o jovem futuro escritor tivesse uma educação mais completa do que a maioria de seus contemporâneos, em uma Portugal – a da década de trinta – na qual a taxa de analfabetismo era bastante alta e o acesso à Universidade, pífio. Aluno de notas exemplares, foi no Liceu Gil Vicente, situado dentro de um convento – entre 1933 e 1935 – que o estudante teve seu último contato com uma educação mais humanista. Desprovidos de condições para continuar mantendo o filho no Liceu, Saramago entrou para o ensino técnico, que era mais barato e tinha por objetivo preparar uma série de jovens pobres para seu único futuro possível: o do operariado. Após completar o curso técnico, em 1941, o futuro Nobel de Literatura, tornou-se um serralheiro mecânico, trabalhando na área de oficinas dos Hospitais de Lisboa.

Nesses idos do fascismo lusitano e do autoritarismo disseminado por uma Europa em guerra, tão pouco propício ao movimento internacional dos trabalhadores, é precisamente a condição de operário que a vida apresentaria ao jovem Saramago. Estava às voltas com o macacão azul, as mãos sujas e sem luvas de proteção, a montagem e desmontagem dos motores dos automóveis, as marmitas rapadas no intervalo do trabalho, o magro salário de apenas 8 escudos. (LOPES, 2010, p. 28)

No entanto, está distante a consciência política que o faria se opor ao salazarismo e se atrair pelo Partido Comunista Português (PCP). O que está no horizonte do autor, por enquanto, é o mundo das bibliotecas. Segundo Lopes: “José Saramago haveria de encontrar nas bibliotecas a possibilidade de desenvolver autodidaticamente sua formação para além da mera aprendizagem escolar” (p. 30). Conheceu as letras portuguesas sozinho, lendo

avidamente o que aparecia, e em sua instrução solitária chegou a acreditar que Ricardo Reis era realmente um poeta português, autor dos poemas que tanto o fascinavam. Das leituras nas bibliotecas até a confecção de seus próprios escritos não se foi muito tempo, e, em 1947, publicaria seu primeiro romance, *Terra do Pecado*. De serralheiro a funcionário administrativo dos Hospitais Cívicos, o escritor passou a ser Escriturário na Caixa de uma Previdência. Nessa época, quando não estava trabalhando, escrevia e passava a ler a revista de oposição *Seara Nova*. É o princípio de uma conscientização política que se tornaria fervorosa no futuro. Contudo, Saramago iria continuar por mais alguns anos envolvido com trabalhos burocráticos que nenhuma relação tinham com o mundo das letras, até que da amizade com o crítico musical Humberto d'Ávila e com Nataniel da Costa, diretor literário da Editorial Estúdios Cor, se abriam portas que o levariam a um caminho, felizmente, sem volta, e que se iniciou quando o jovem ex-serralheiro foi promovido a assumir, em parceria com Nataniel, a direção literária da Estúdios Cor. Assim, Saramago entra no mundo das letras e da cultura e começa a se destacar inclusive no meio jornalístico de oposição ao regime, publicando crônicas em jornais e até na revista – que anos atrás começara a ler – *Seara Nova*. Em 1969, Saramago também entra no mundo da política, passando a militar clandestinamente como membro do PCP. Eram épocas de ditadura e o perigo, iminente. Apesar disso, quando editorialista do *Diário de Lisboa*, em 1972-1973, “não se constrangeu em esbravejar contra a censura e o cerceamento das liberdades democráticas, não deixou de comentar audazmente certas nuances sensíveis da realidade política [...], e chegou até a aludir à necessidade de reforma agrária” (LOPES, p. 62). A ousadia não passou despercebida dos setores que eram a favor do regime, e o então jornalista foi atacado por outros jornais.

Em “Elucidar e dignificar”, de 13 de fevereiro de 1973, o escritor salientara a desumanização que as relações sociais de produção implicavam tanto no campo quanto na indústria e, comentando um relatório da Caixa de Crédito Agrícola de Alter do Chão, concluiu: “Mas a raiz do problema é de ordem social, econômica e também política. E a reforma do crédito agrícola é apenas um aspecto (e não o mais importante) de reforma geral que urge pôr em prática e já tarda”. (LOPES, 2010, p. 65)

O que se nota aqui é a força política de um homem a quem, pela primeira vez, foi dada a oportunidade de usar a sua voz para intervir na sociedade. Saramago demonstrou uma capacidade corajosa de – através da palavra – conscientizar os leitores do *DL* da possibilidade (e da necessidade) de uma transformação social e econômica contra as injustiças e as barbáries de uma ditadura fascista e, também, de um sistema neoliberal. Os

editoriais indomáveis do escritor continuariam a se espalhar por Lisboa através do *Diário de Notícias*, quando foi nomeado diretor adjunto e passou a ser reconhecido em larga escala. Lopes cita um trecho do prefácio que Saramago escreveu para um livro chamado *Os apontamentos*, que reunia quase cem crônicas políticas do escritor. Nesse prefácio, o autor falava de sua experiência no jornal:

É este o tempo em que os trabalhadores do *Diário de Notícias*, na sua grande maioria ativa e participante, avançavam para a realização de um objetivo que naquela casa, até aí, haveria de ter parecido impossível, mesmo em horas de fantasia louca: pôr o jornal ao serviço das classes trabalhadoras, ao serviço do proletariado industrial e agrícola, ao serviço do socialismo, para tudo dizer numa palavra. (SARAMAGO apud LOPES, 2010, p. 75)

De polêmica em polêmica, em 1976, Saramago encontra-se sem nenhum emprego e decide dedicar-se à ficção. Realiza traduções e pequenos artigos para se sustentar e escreve – concluindo-o em 1979 – a obra que prepararia terreno para a consagração como romancista, *Levantado do Chão*. A consagração de fato veio com o romance seguinte, *Memorial do Convento*, publicado em 1982. O resto é história, e história conhecida.

Esse pequeno apanhado narrativo da vida de Saramago antes do grande sucesso editorial mostra o desabrochar e o desenvolvimento de um perfil político e ativo. O lugar privilegiado que ele ocupou no meio do jornalismo português permitiu que o escritor desenvolvesse um engajamento que continuaria sendo parte de sua vida até os últimos dias. Estender esse engajamento a sua obra de forma simétrica e direta seria um grave erro, tanto no sentido de desqualificar seus textos literários, vendo-os como panfletários, quanto no sentido de dar-lhes crédito extremado por serem politicamente posicionados. No entanto, esse engajamento do autor parece útil, neste momento, para refletirmos sobre um aspecto específico de sua obra: a questão do “narrador intrometido”.

Em primeiro lugar, o homem político engajado, de certa forma, também vê a sua literatura como uma forma de transformação social, de conscientização através da linguagem e, por isso, rejeita a sobreposição da figura do narrador à do autor. Esse é, é claro, um aspecto externo à obra – mas que se relaciona, contudo, (ou se transmuta) em um aspecto interno, qual seja, a “personalidade forte” que possui o narrador saramaguiano, que, por vezes, parece estar dentro da história, contrariando as regras de Genette (1979) sobre o narrador heterodiegético, que estaria fora da história contada e, além disso, teria uma relação

de neutralidade com a narração. No início da obra *A Caverna*, a impressão que temos é a de que o narrador está dentro da camioneta, com os dois personagens que apresenta:

Quando os dois homens saíram de casa, vinte quilómetros atrás, o céu ainda mal começara a clarear, agora a manhã já pôs no mundo luz bastante para que se possa observar a cicatriz de Marçal Gacho e adivinhar a sensibilidade das mãos de Cipriano Algor. (SARAMAGO, 2000, p. 11-12)

Há outros momentos e há outras formas de intromissão deste narrador: às vezes no sentido da metanarrativa – quando o narrador reflete sobre suas escolhas e decisões no processo de contação da história – às vezes no sentido de um posicionamento como narrador; como um narrador que quer mostrar que tem o domínio sobre a narrativa, e que não é nada imparcial, como podemos ver neste trecho:

As sentidas razões de queixa de Cipriano Algor contra a impiedosa política comercial do Centro, extensamente apresentadas neste relato de um ponto de vista de confessada simpatia de classe que, no entanto, assim o cremos, em nenhum momento se afastou da mais rigorosa isenção de juízo [...] (SARAMAGO, op. cit., p. 147)

Interessa aqui refletirmos especificamente sobre o narrador de *A Caverna* (2000), no entanto, essa entidade atípica começa a se mostrar já em *Levantado do Chão* (1980) e intensifica-se a partir das obras *Ensaio sobre a Cegueira* (1995). Até que ponto esse narrador heterodiegético intrometido está relacionado ao engajamento político do autor, que quer deixar clara a sua autoria? E até que ponto esse narrador está em confluência com características de uma literatura contemporânea – vista como ficção pós-moderna – e, portanto, atrelado a outros fatores sócio-históricos? São questionamentos que não podemos determinar, mas pode-se suspeitar que o comportamento deste narrador tenha relação com ambos os aspectos. Passemos, então, a refletir sobre o primeiro deles.

Algumas colocações de Lukács (1965) podem ajudar na elaboração de um raciocínio que nos leve a entender um elemento mais abrangente por trás do comportamento do narrador. Isolando uma prática de estilo das obras de Scott, Balzac, Tolstoi, Flaubert e Zola, Lukács observa a relação entre descrição e narração na estrutura dos romances desses autores. Sem negar a relação desses elementos com outros níveis intranarrativos, como o fato de descrição e narração responderem a necessidades estruturais da trama, o crítico húngaro

vê as escolhas formais e estilísticas de um escritor – seja o uso da narração e da descrição, seja a atividade ou a passividade dos personagens em uma trama – como a emergência estética de posturas sociais e políticas do autor. Assim, a escolha de formas de representação em uma obra indica qual é o posicionamento do autor em relação à sociedade que o cerca, enfim, indica uma visão particular sobre o meio em que vive. Dentro de sua linha de raciocínio, Lukács entende que o grau de participação de um determinado escritor em movimentos sociais, em um comportamento crítico-ativo na questão da luta de classes e da configuração social de sua época pode transformar-se em um elemento interno a sua obra, como uma maior participação (em termos de “ação”) dos personagens na trama, que é o que o crítico identifica nas obras dos realistas Scott, Balzac e Tolstói, mas não identifica nas obras naturalistas de Flaubert, por exemplo. O que proponho aqui é uma extensão desse raciocínio à questão do narrador saramaguiano. O homem politicamente posicionado que é Saramago, como foi descrito no início desse capítulo, e suas visões de mundo teriam alguma relevância para entendermos a postura desse narrador ativo e parcial, que é sempre muito comentado, mas sobre o qual dificilmente se reflete de forma mais amplamente social. Assim, a partir das constatações feitas, creio que não seria inconveniente classificarmos esta entidade específica que é o narrador saramaguiano de “autor-narrador”, como uma forma de destacarmos o papel desse ente posicionado e, também, de nos referirmos à ideia de que o próprio processo de contar uma história está embebido de questões mais amplas referentes à prática político-social. Sendo essa uma das condições materiais plausíveis para a existência deste narrador atípico, podemos passar a refletir sobre o segundo aspecto mencionado: a posição do romance saramaguiano dentro de uma suposta ficção pós-modernista, o que pode, também, ter influência nessa questão do autor-narrador.

3.2 Saramago e a ficção pós-modernista

A existência de uma ficção pós-modernista é algo tão complexo de se precisar quanto à questão da existência ou não da pós-modernidade. Por outro lado, sob um argumento dialético, parece bastante fácil, e plausível, pensarmos em algo como uma estética pós-moderna. Justamente por ser fácil, poderá ser falacioso, mas, de qualquer forma, o argumento segue a seguinte linha de raciocínio: Se concordamos que há uma série de

mudanças na estrutura das sociedades contemporâneas e, ainda, se concordamos que essas mudanças são significativas o suficiente para deixarmos de falar em *modernidade*, então é perfeitamente viável que cheguemos à conclusão de que estes “novos” elementos externos (sociais) podem desempenhar um papel importante na constituição interna do texto literário, causando-lhe, talvez, modificações tão significativas na estrutura interna das obras quanto às mudanças na estrutura externa da sociedade. Assim, se estamos enxergando uma relação entre estética e sociedade, e se essa sociedade é dita pós-moderna, não haveria problemas com a ideia de uma ficção pós-moderna. Contudo, apenas uma ampla pesquisa das características da produção literária contemporânea poderia nos ajudar a estabelecer um termômetro para essas mudanças, para assim verificarmos se elas são significativas a ponto de aplicarmos esse conceito, que é a pós-modernidade, à literatura. Afinal, como provoca McHale (2004), o pós-modernismo não existe, assim como não existe o Renascimento nem o Romantismo.

“Postmodernist?” Whatever we may think of the term, however much or little we may be satisfied with it, one thing is certain: the referent of “postmodernism”, the *thing* to which the term claims to refer, *does not exist*. It does not exist, however, *not* in Frank Kermode’s sense, when he argues that so-called postmodernism is only the persistence of modernism into a third and fourth generation, thus deserving to be called, at best, “neomodernism”. Rather, postmodernism, the thing, does not exist precisely in the way that “the Renaissance” or “romanticism” do not exist. There is no postmodernism “out there” in the world any more than there ever was a Renaissance or a romanticism “out there”. These are all literary-historical fictions, discursive artifacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians. And since they are discursive constructions rather than real-world objects, it is possible to construct them in a variety of ways [...] (MCHALE, 2004, p. 4)

Mesmo assim, Brian McHale está disposto a pensar na existência de uma ficção pós-modernista, assim como Linda Hutcheon. Ambos escreveram obras que se tornaram referência sobre o tema e argumentam que há, hoje, uma “poética” diferente da poética moderna. McHale escreveu *Postmodernist Fiction* (1987), enquanto Hutcheon compôs *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction* (1988).

A tese de McHale centra-se na questão da dominância. Para ele, o romance na pós-modernidade tem como principal característica a passagem de uma dominância epistemológica para uma dominância ontológica. “*Postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues*” (MCHALE, 2004, p. xii). O apagar das luzes da

modernidade, como já vimos, teria – graças às grandes guerras mundiais e aos horrores do holocausto – colocado em cheque a visão de um sujeito racional que tem acesso (ou que pode ter acesso) a *uma* verdade, a *uma* forma de representação. O sujeito seguro de si e sustentado pela razão iluminista perde espaço para dar lugar a um sujeito frágil, fragmentado, que não mais tem a ilusão de achar que pode entender a totalidade. A realidade não é mais apenas uma só. Se no romance moderno tínhamos grandes questões epistemológicas referentes ao conhecimento do homem e ao conhecimento da sociedade e do mundo como um todo (como um universal), no romance pós-moderno as preocupações são de nível ontológico, estão centradas no sujeito e em seus mundos particulares. Segundo Harvey (2010), as personagens pós-modernas estão confusas acerca do mundo (de seu mundo, já que se sabe agora que existem vários outros) em que vivem e não sabem como agir em relação a ele.

Significativamente, podemos detectar essa mesma preocupação com a “alteridade” e com “outros mundos” na ficção pós-moderna. McHale, ao acentuar o pluralismo de mundo que coexiste na ficção pós-moderna, considera o conceito foucaultiano de *heterotopia* uma imagem perfeitamente apropriada para capturar o que a ficção se esforça por descrever. Por heterotopia Foucault designa a coexistência, num “espaço impossível”, de um “grande número de mundos possíveis fragmentários”, ou, mais simplesmente, espaços incomensuráveis que são justapostos ou superpostos uns aos outros. As personagens já não contemplam como desvelar ou desmascarar um mistério central, sendo em vez disso forçadas a perguntar “Que mundo é este? Que se deve fazer nele? Qual dos meus eus deve fazê-lo?” (HARVEY, 2010, p. 52)

Nesse sentido, em uma tentativa de ver como a ficção de Saramago se enquadra nesses termos, podemos pensar na obra *Todos os nomes*, na qual o personagem principal, funcionário de um Registro Civil, como já foi descrito, passa por uma verdadeira jornada, que na verdade é uma jornada centrada em si mesmo e em sua identidade, que ele não sabe definir qual é. A imagem desse personagem – que não podemos entender por completo, pois seu passado raramente é referido – percorrendo os labirintos de nomes do registro civil é, me parece, a epítome desse personagem pós-moderno perdido em um mundo particular. Cipriano Algor, personagem central de *A Caverna*, também está confuso acerca do mundo em que vive e também se pergunta, todo o tempo, o que deve fazer, como se deve portar em relação às ameaças e à exploração do Centro de Compras de onde tira o seu sustento.

Outra característica geralmente atribuída ao romance pós-moderno é o englobamento da diferença e da heterogeneidade. As identidades dos personagens são pautadas através da

diferença, são pautadas através de um contexto que inclui questões de etnia, de gênero, de classe social, de orientação sexual, etc. Nesse sentido, Saramago também compartilha das características da literatura contemporânea, uma vez que as personagens do autor são, na maioria das vezes, homens e mulheres “pequenos”, à margem da sociedade. Essa movimentação de destaque às minorias surgiu, talvez, antes de esta se tornar uma característica visível e comum na literatura dita pós-moderna. O segundo romance de Saramago, finalizado em 1953, mas que veio a público somente após a sua morte, em 2011, narra o cotidiano de pessoas comuns em um pequeno prédio de Lisboa. Um sapateiro, uma dona de casa, uma mulher sonhadora, uma datilógrafa, um caixeiro-viajante e um andarilho são os personagens que compõe *Claraboia*. Podemos pensar ainda em Blimunda e Baltazar, de *Memorial do Convento*; nos trabalhadores rurais de *Levantado do Chão*, no revisor de textos de *História acerca de Lisboa* até o personagem cujo ofício quase já não existe mais, o de oleiro, em *A Caverna*. Linda Hutcheon (1991) identifica a origem dessa descentralização nos anos sessenta.

[...] é para a década de 60 que nos devemos voltar se quisermos encontrar as raízes dessa mudança, pois foi nesses anos que ocorreu o registro, na história [...], de grupos anteriormente “silenciosos” definidos por diferenças de raça, sexo, preferências sexuais, identidade étnica, *status* pátrio e classe. Na década de 70 e 80 houve o registro cada vez mais rápido e completo desses mesmos ex-cêntricos no discurso teórico e na prática artística, pois os andro- (falo-), hetero-, euro- e etnocêntricos foram intensamente desafiados. (HUTCHEON, 1991, p. 89)

Agora, ao refletirmos sobre mais uma característica literária relacionada à pós-modernidade, acabaremos por voltar à questão do autor-narrador e podemos pensar em mais um condicionante para o narrador saramaguiano. A meta-ficção, quando se fala em romances contemporâneos, parece ser um item bastante destacado. A crença na objetividade e na transparência da linguagem, segundo Hutcheon, parece ter ficado de lado, e dentro das narrativas encontramos reflexões sobre o próprio processo de narrar ou reflexões sobre a própria literatura. É como se o narrador não quisesse mais esconder-se na objetividade narrativa e quisesse mostrar-se, revelando o contexto de escrita-leitura, e dialogando com o seu leitor. Esse diálogo narrador-leitor é frequente na obra de Saramago e, em alguns momentos, parece que temos um narrador em primeira pessoa, que não é personagem da história e que se esconde atrás de uma suposta terceira pessoa. Isso fica em evidência em um

trecho de *A Caverna* no qual o personagem Cipriano Algor trava um diálogo com sua vizinha, na qual tem certo interesse amoroso.

Disse ele, Arranjou trabalho onde. Disse ela, Aqui mesmo, na povoação, felizmente. Disse ele, E em que é que vai trabalhar. Disse ela, Numa loja, a atender ao balcão, podia ser pior. Disse ele, Gosta desse trabalho. Disse ela, na vida nem sempre podemos fazer aquilo de que gostamos, o principal, para mim, era ficar cá, a isto não respondeu Cipriano Algor, ficou calado, confundido pelas perguntas que, quase sem pensar, lhe tinham saído da boca, salta à vista de qualquer que se uma pessoa pergunta é porque quer saber, e se quis saber é porque algum motivo teve para isso, agora a questão de princípio que Cipriano Algor tem para deslindar na desordem dos seus sentimentos é o motivo de perguntas que, entendidas literalmente, e não se vê que possa existir nesse outro modo de entendê-las, demonstram um interesse pela vida e pelo futuro desta mulher que excede em muito o que seria natural esperar de um bom vizinho, interesse esse, por outro lado, como por de mais o sabemos, em contradição radical e inconciliável com decisões e pensamentos que, *ao longo dessas páginas, o mesmo Cipriano Algor tem vindo a tomar e a produzir em relação a Isaura [...]. O problema é sério e exigiria uma extensa e aturada reflexão, mas lógica ordenativa e a disciplina do relato, ainda que uma vez ou outra possam ser desrespeitadas, ou até, quando assim convenha, o devam ser, não nos permitem que deixemos por mais tempo Isaura Madruga e Cipriano Algor nesta aflitiva situação, constrangidos, calados um diante do outro, com um cão que olha para eles e não compreende o que se passa, com um relógio de parede que deverá estar a perguntar-se, no seu tique-taque, para que quererão estes dois o tempo se não o aproveitam. É preciso, portanto, fazer alguma coisa. Sim, fazer alguma coisa, mas não qualquer coisa. Poderemos e deveremos faltar ao respeito à lógica ordenativa e à disciplina do relato, mas nunca por nunca àquilo que constitui o carácter exclusivo e essencial de uma pessoa, isto é, a sua personalidade, o seu modo de ser, a sua própria e inconfundível feição. Admitem-se na personagem todas as contradições, mas nenhuma incoerência, e neste ponto insistimos particularmente porque, ao contrário do que soem preceituar os dicionários, incoerência e contradição não são sinónimos. [...] Ai de nós, estas especulações, quiza não de todo desfalcadas de interesse para aqueles que não se satisfaçam com o aspecto superficial e consuetudinário dos conceitos, distraíram-nos ainda mais da difícil situação em que havíamos deixado Cipriano Algor e Isaura Madruga [...]* (SARAMAGO, 2008, p. 217-218).

O narrador está dialogando com seu leitor e fazendo comentários sobre o processo narrativo (meta-ficção); mostrando-se consciente da digressão que fez no meio da narrativa e refletindo sobre tal digressão dentro dos fatos que estavam sendo apresentados. Além disso, parece não haver, neste trecho, nenhuma tentativa do autor-narrador de “esconder” do leitor que aqueles personagens são uma criação sua e que a história ali contada é uma ficção. A objetividade que garantia a suspensão da realidade nas obras modernas é aqui quebrada por este narrador que está consciente de seu leitor e que não quer mais manter aquele antigo pacto em que o narrador se comporta como se a matéria narrada fosse realidade, e o leitor acredita nisso. Vejamos outro exemplo:

O cão Achado, agora que já tem um nome não deveríamos usar outro com ele, quer o de cão, que pela força do hábito ainda se veio meter adiante, quer os de animal ou bicho, que servem para tudo quando não faça parte dos reinos mineral e vegetal, porém, uma vez por outra não nos será possível escapar a essas variantes, só para evitar repetições aborrecidas, que é a única razão por que em lugar de Cipriano Algor temos andado a escrever oleiro, mas também homem, velho e pai de Marta. (SARAMAGO, op. cit., p. 58)

Assim, observamos, a partir do olhar de Hutcheon, que o sujeito enunciador não mais é negado.

A ciência, a filosofia e a arte (todas tendo funcionado de forma a suprimir o ato e a responsabilidade da enunciação) agora estão passando a ser, elas mesmas, os locais de surgimento dessa prática tão reprimida. E é nos diversos discursos do pós-modernismo que estamos percebendo a inserção e a subversão das noções de objetividade e transparência linguística que negam “o sujeito enunciador”. (1991, p. 105)

Não houve aqui a tentativa de estudarmos com profundidade a questão da estética pós-modernista, mas não se poderia deixar de observar se há um enquadramento da obra de Saramago com outras obras contemporâneas, ou seja, não poderíamos deixar de nos perguntar em que sentido as formas internas do romance não tem uma correlação com as formas externas da sociedade pós-moderna. Esses três tópicos levantados – a questão das personagens perdidas em um mundo no qual não sabem como agir, a questão da diversidade e a questão da metaliteratura e do destaque ao sujeito enunciador – são as características mais citadas por autores que investigam a produção atual e, como observamos, as obras de Saramago estão em confluência com isso. Por outro lado, em oposição à fragmentação característica da ficção pós-moderna, os romances do autor tendem a busca o entendimento de uma totalidade.

À margem das teorizações literárias pós-modernas que remetem o romance para discursos fragmentários e sujeitos confinados a localizações específicas de “outros” incapazes de se encaixarem ao todo histórico-social ontológico, Saramago propunha algo bastante minoritário. Contra o tempo cristalizado e indefinido em um presente renitente às acelerações, o tempo poético da narrativa em abertura ao futuro está no presente e não esquece o passado. Contra a especialização e o fragmento, a totalidade. (LOPES, 2010, p. 215)

Jameson (1996) afirma que uma das principais características da pós-modernidade é a incapacidade de pensarmos o presente como história, ou seja, a incapacidade de avaliarmos, de estudarmos e de tentarmos entender o nosso presente em sua totalidade. Na próxima sessão, veremos como José Saramago, em *A Caverna*, faz um mapeamento de nossa contemporaneidade – em uma tentativa de entender o todo – e como dessa análise surge, naturalmente, uma crítica às contradições e injustiças do capital.

3.3 A lógica da caverna

A narrativa de *A Caverna* está centrada em três personagens: Cipriano Algor, sessenta e seis anos, oleiro de profissão; Marta Algor, filha do oleiro e que o ajuda com o trabalho e Marçal Gacho, genro de Cipriano, que é guarda interno do grande centro de compras da cidade, chamado, durante a narrativa, de o Centro. O romance, espacialmente, está dividido em dois núcleos: o núcleo rural – onde vivem Cipriano e a filha – e o núcleo urbano, onde fica o Centro. Logo no início da narrativa, quando Cipriano Algor leva o genro à cidade, descobrimos que são dois os pontos de intersecção do núcleo rural da obra com o núcleo urbano. Além de Marçal ser guarda no Centro de compras, o oleiro Cipriano Algor vende suas louças de barro para o grande estabelecimento comercial, e é daí, exclusivamente, que tira o seu sustento e o da filha. O conflito central do romance surge já no início. Nesta manhã inicial, na qual Cipriano leva o genro ao trabalho – como sempre faz depois que Marçal passa as quarenta horas de sua folga com ele e com Marta –, um acontecimento pouco agradável o espera. Quando chega ao balcão de atendimento destinado à descarga das mercadorias que são vendidas no shopping, recebe uma estranha ordem do subchefe da recepção: “Descarrega metade do que aí vier, verifica pela guia. Cipriano Algor, surpreendido, alarmado, perguntou, Metade, porquê, As vendas baixaram muito nas últimas semanas” (SARAMAGO, 2008, p. 22).

As vendas das louças de barro de Cipriano diminuem, mas, mesmo assim, uma condição contratual feita pelo shopping se mantém: a de que a olaria dos Algor seja fornecedora *apenas* do Centro. Cipriano não pode vender suas louças para nenhum outro estabelecimento comercial. Outro fator de importante destaque é o motivo pelo qual – segundo o subchefe – as louças deixaram de ser vendidas. “Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas”

(SARAMAGO, p. 23). Quando retorna ao lar, neste dia tristemente importante, o oleiro tenta disfarçar o acontecimento à filha, que – por sua vez - aborda com o pai um assunto delicado: o segundo conflito da narrativa. Marçal, o marido de Marta, está prestes a receber uma promoção que o tornará guarda-residente do grande Centro. O posto, como o nome já diz, pressupõe que Marçal passará a viver nas residências que existem dentro do shopping. Marta pretende morar com o marido e o que se faz conflituoso na situação é que o casal deseja que Cipriano vá morar com eles, enquanto que o oleiro se opõe firmemente à ideia de morar no Centro. No entanto, a nova realidade de um futuro incerto para a olaria pode colocar em xeque a decisão de Cipriano de manter-se vivendo na pequena povoação. Após anunciar a Marta do conflito com o Centro, alguns dias de agonia abatem-se sobre pai e filha.

Nesse período, duas personagens secundárias, porém importantes para a narrativa, surgem. A senhora Isaura Estudiosa, viúva, que se encontra com Cipriano na entrada do cemitério é a primeira. Ela, vindo de uma visita ao túmulo do marido, e ele, chegando para uma visita ao túmulo da esposa. Um cântaro partido – comprado na olaria de Cipriano – e a oferta de um novo são os motes de uma relação que ali começa e que terá contornos importantes, uma vez que, ambos solitários em sua viuvez, passam a nutrir expectativas de uma futura relação, mesmo que Cipriano – agreste e mal-humorado – negue esses sentimentos enfaticamente quando a filha começa a percebê-los. O segundo personagem que entra nesta história é um cão. O cão aparece na casa dos Algor, tem um comportamento que chama a atenção tanto do pai quanto da filha e acaba por ficar na casa, ganhando o nome de Achado. Após esses pequenos conflitos, uma solução: Marta tem uma ideia para que o trabalho da olaria não se acabe. Propõe ao pai que apresentem um projeto ao Centro. Eles passariam a fabricar pequenos bonecos, que representariam pessoas diversas, para serem vendidos no lugar das quase extintas louças de barro. O projeto é, então, aceito pela direção do shopping e uma encomenda surpreendente é feita aos oleiros. Mais de mil estatuetas são inicialmente solicitadas. Por grande parte da narrativa, a partir disso, os oleiros dedicam-se ao trabalho, a um trabalho de criação, que o narrador compara, muitas vezes, com um trabalho divino. Após nos acostarmos com a rotina dos personagens nesse espaço rural, dois novos conflitos – consequência dos dois conflitos iniciais – surgem: Marçal é promovido a guarda-residente do Centro e, a partir de um inquérito sobre o grau de satisfação dos clientes com os bonecos, decide-se que o novo ramo de trabalho da Olaria não interessa mais ao shopping. O que era temido por Cipriano no início da narrativa, acaba ocorrendo. Ele deixa a sua vida no campo para ir morar com a filha e com o genro na cidade,

dentro do grande Centro. O cão, Achado, é deixado com a vizinha, Isaura Estudiosa, e uma vida e uma rotina são, depois de anos, abandonadas.

A vida dentro do Centro não agrada a Cipriano. O pequeno apartamento com duas janelas, o fato de viver dentro de um shopping e os labirínticos quarenta e oito andares do lugar não fazem bem ao homem que estava acostumado com a terra, com o céu, com o ar puro e com o contato com um trabalho que lhe fazia bem. A narrativa, neste segundo momento do livro, é tão descritiva quanto no primeiro. Enquanto no início estávamos a par do espaço rural, agora ficamos a par do espaço urbano, mais especificamente do espaço do Centro, que é como uma cidade dentro da própria cidade. A descrição coloca o livro no patamar das distopias, pois o mundo de dentro do shopping ganha contornos assustadores, parecendo um outro mundo. Aqui a alegoria ganha força, tendo sua intensidade aumentada quando Cipriano fica intrigado com um pequeno mistério referente a algumas obras que estavam sendo feitas no subsolo do Centro. Dentro de seu ócio, decide investigar e é então levado a uma descoberta que é o ponto alto desta narrativa saramaguiana e que é a chave para que Cipriano entenda a sua condição e a condição de todos os que vivem no Centro.

Irei defender aqui, tentando argumentar ao longo da análise, que a narrativa de *A Caverna* está centrada em dois eixos que se entrelaçam – e que só serão divididos para fins de crítica –, sendo eles: o eixo do mapeamento do presente, da busca por uma totalidade, por um entendimento do contemporâneo, e o eixo da crítica ao capital e ao absolutismo mercadológico. Também argumentarei que a descrição e a espacialidade têm um importante significado no interior da narrativa, e que ambas estão vinculadas a esses dois eixos, não sendo elementos secundários dentro da obra. Acredito que muitas das descrições – especialmente no que se refere à urbanidade e aos momentos nos quais a narrativa se detém no espaço do shopping (um espaço urbano dentro do espaço urbano) – têm o papel de fotografar o presente, transformando-se assim em uma forma de leitura do contemporâneo, em uma forma de historicidade. Se, por um lado, essa historicidade está vinculada às descrições do espaço, a crítica ao capital (segundo eixo) está vinculada à relação das personagens com esses espaços, especialmente na distinção que há no romance entre a realidade rural e a realidade urbana. Assim, podemos pensar a narrativa de *A Caverna* como dividida em uma série de transições e fixações entre espaços. No início da narrativa, temos transições entre espaço rural e espaço urbano, nos momentos em que Cipriano, no capítulo

inicial do romance, leva o genro ao trabalho e depois – devido ao conflito da queda na venda das mercadorias – essas transições continuam ocorrendo, pois Cipriano tem de ir algumas vezes ao Centro ora para retirar as louças de barro que o shopping não quer mais, ora para negociar com o chefe de departamento o novo projeto da venda de estatuetas. Após a inicial aprovação da venda dos novos produtos, quando tanto Cipriano quanto à filha se entregam com afinco ao trabalho, a narrativa se fixa longamente no espaço rural, descrevendo o processo de criação dos oleiros e mostrando ao leitor a relação de Cipriano e Marta com o espaço-tempo do meio rural. Após esse longo período, com a notícia de que Marçal foi promovido e de que os bonecos não serão vendidos, temos a transição para o espaço urbano e a narrativa fixa-se dentro do Centro, uma vez que pai e filha passam a viver lá. Depois um longo período vivenciando, como leitores, o dia-a-dia dos Algor em sua casa e na olaria, sentimos, como os personagens sentem, o impacto dessa mudança, que é, como veremos, uma transição bastante significativa dentro do romance.

Pensando na questão das descrições que funcionam como uma forma de leitura do contemporâneo, nota-se, logo no início da narrativa, no período das transições entre campo e cidade, as imagens que o autor-narrador nos apresenta:

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, rectangular, feitas de plásticos de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento e ao pardo. Debaixo delas, fora dos olhares de quem passa, crescem plantas. (SARAMAGO, op. cit., p. 12)

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

Esse entre-lugar entre zonas rurais e urbanas corresponde à realidade de qualquer grande cidade hoje. A descrição do narrador, no entanto, não parece isenta. Ao afirmar que a

região é fosca, suja e que não merece ser olhada duas vezes, notamos uma visão pessimista e desgostosa diante do que é visto. Nós leitores, aparentemente, somos colocados diante da questão da agricultura industrial que, no ano de 2000, data da publicação da obra, já gerava discussões – hoje muito mais intensas – sobre os problemas ecológicos que tal atividade geraria, uma vez que os gases produzidos por esse tipo de recurso acabam afetando o próprio funcionamento da agricultura. Também não podemos negar que a segunda descrição – a fotografar a realidade industrial – carrega o mesmo tom de pessimismo. Mesmo que suaves, mesmo que discretas, as palavras usadas para que o leitor enxergue o que os personagens veem, são indicadoras do olhar do narrador: “chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumo tóxicos”, “cheiros fétidos”, “bancadas brutais”, “ninguém sabe o que se está produzindo ali”. Esse olhar questiona o que vê, olha com cautela, e não com o olhar ingênuo dos que acreditam que o *progresso*, como o temos visto, é um conceito unívoco, que dispensa maiores debates. Quando Cipriano e Marçal entram na cidade, o narrador descreve um quadro que poderia corresponder à entrada de qualquer grande cidade do mundo.

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

Neste pequeno trecho, existem pelo menos dois discursos que nos indicam diferentes ideologias. Ao afirmar que a cidade não principia propriamente ali naquelas aglomerações caóticas, temos o discurso comum – marcadamente de classe – que vê a pobreza e a degradação do ser humano devido à necessidade como um elemento alheio, como um elemento à margem, fora de sua realidade ou, sendo menos condescendente, fora da realidade como um todo. Como o próprio texto nos indica é – segundo a perspectiva dos moradores – “um lugar assustador”. Esse medo bloqueia a reflexão e um questionamento minimamente aprofundado sobre quais seriam as causas da existência de um lugar tão assustador e degradado. Como essa fealdade é afastada da realidade urbana média, afasta-se também um entendimento amplo da sociedade e a possibilidade de relativizar o que se compreende por progresso, uma vez que nem todos progridem. Identifica-se nesse trecho, no

entanto, um segundo discurso, talvez advindo do olhar crítico do autor-narrador, que afirma que a necessidade também legisla e que, portanto, vez que outra, alguns camiões são assaltados. Ora, sabe-se que temos aí duas vozes quase opostas, pois quem afirma que esta região pobre e caótica não é cidade e é assustadora, não afirma, sem críticas, que a necessidade legisla.

Destaca-se ainda que, em meio a essas terríveis e marginais paragens, se dá um peculiar sistema de crescimento urbano.

Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando com um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastros de tratores, certos alisamentos que só podem ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar. No entanto, tal como sucede nas vidas, quando julgávamos que também nos tinham levado tudo por diante e depois reparámos que afinal nos ficara alguma coisa, *igualmente aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugo, umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros de excluídos. Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorar-se do terreno, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas apenas uma faixa estreita, uma nova terra-de-ninguém, que assim ficará enquanto não chegar a altura de se passar à terceira-face.* (SARAMAGO, op. cit., p. 16) [grifo meu].

O processo de crescimento e desenvolvimento urbano que se pode ver neste fragmento está atrelado ao fenômeno, por assim dizer, do domínio do capital sobre todas as esferas possíveis. Hoje, as cidades são um bom negócio e o desenvolvimento das grandes metrópoles está praticamente nas mãos dos setores privados, tendo havido um abandono, por parte do Estado, de suas funções referentes ao planejamento e à gestão urbana. A partir do que foi discutido no item 2.4, acredito que este trecho do romance nos remete ao funcionamento da produção do espaço urbano contemporâneo. Quando o autor-narrador destaca que os prédios avançam “em linha de atiradores” percebe-se que há aí um nível de crítica às formas de acumulação capitalista. Esses prédios obviamente não são parte de uma arquitetura que pensa em um progresso social, que pensa no desenvolvimento das cidades como atrelados à praticidade e ao bem-estar humanos. O espaço urbano que aparece na narrativa de *A Caverna* é um espaço pós-moderno, é um espaço desutópico no qual a lógica de crescimento está relacionada à lógica do lucro. O grande e monstruoso centro de compras

faz parte dessa arquitetura egoísta, que ignora que a cidade é um todo, e contribui para a sua fragmentação.

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão. (Idem, p. 17)

Dessa forma, nota-se que grande parte do capítulo inicial de *A Caverna* é dedicado a longas descrições do espaço urbano e também pode-se ver, pelos exemplos dados, que não há ingenuidade nesse recurso narrativo; ele está ali com um propósito que tem uma dimensão mais ampla no romance. Em paralelo, é na relação das personagens com os espaços físicos que temos outro importante campo simbólico da narrativa: o descortinamento da lógica do capital, que já fica em evidência quando Cipriano Algor descobre que suas mercadorias não mais interessam ao shopping, pois outras – que as imitavam perfeitamente – passam a agradar mais aos clientes.

As vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter de devolver-lhe por falta de escoamento o que está em armazém, Devolver o que têm em armazém, Sim, está no contrato, Bem sei que está no contrato, mas como também lá está que não me autorizam a ter outros clientes, diga-me a quem é que vou vender a outra metade, Isso não é comigo, eu só cumpro as ordens que recebi, Posso falar com o chefe do departamento, Não, não vale a pena, ele não o atenderia. Cipriano Algor tinha as mãos a tremer, olhava em redor, perplexo, a pedir ajuda, mas só leu desinteresse nas caras dos três condutores que haviam chegado depois dele. Apesar disso, tentou apelar à solidariedade de classe, Vejam esta situação, um homem traz aqui o produto do seu trabalho, cavou o barro, amassou-o, modelou a louça que lhe encomendaram, cozeu-a no forno, e agora dizem-lhe que só ficam com a metade do que fez e que lhe vão devolver o que está no armazém, quero saber se há justiça neste procedimento. (Idem, p. 22-23)

Dentro do complexo e objetivo modo de produção capitalista é a força de trabalho que está sendo destacada na narrativa saramaguiana. Se, como afirma Harvey (2005), o “trabalho vivo” é um fator alienado do processo de produção capitalista e se hoje, como afirma Jameson (1991), tem-se uma relação de reificação e não historicidade com as mercadorias, ou seja, não se sabe (e nem há interesse em saber) como elas são produzidas ou em que condições, na narrativa de *A Caverna* é justamente a essa parte do processo ao qual

somos expostos. É como se o romance estivesse a nos oferecer uma espécie de destruição do fetiche que reifica a mercadoria de seu histórico.

Sabe-se que a continuidade do sistema em que vivemos depende da contínua produção de mercadorias produzidas e do sistema de circulação de capital. Também se sabe – e admite-se de forma geral – que a busca do lucro é o primeiro objetivo desse processo. O que parece ser destacado no conflito central do romance são as consequências do fato de o lucro estar em primeiro lugar. A objetividade fria do capital está à parte de questões como “justiça”, item que é levantado por Cipriano quando ele se vê na péssima situação de sentir que seu trabalho e, logo, seu sustento estão ameaçados. O contrato estabelecido pelo Centro com a Olaria dos Algor revela mais sobre o mesmo aspecto, uma vez que Cipriano, enquanto fornecedor, não está autorizado a vender suas louças de barro a mais ninguém. Mesmo quando as vendas de seus produtos são reduzidas à metade, o contrato é mantido.

Uma análise aprofundada do funcionamento do sistema capitalista de produção é deverás importante para compreender sua lógica e entendermos suas consequências. De certa forma, podemos pensar que através da narrativa de *A Caverna* temos, de maneira ficcional, uma investigação ou uma revelação das principais engrenagens do processo de circulação capitalista. Harvey (2005) – seguindo o raciocínio de Marx e fazendo uma sumarização da lógica do sistema – afirma que a continuidade da circulação do capital se baseia no fato de que as mercadorias produzidas tenham um valor mais alto do que as mercadorias absorvidas durante o processo de produção, de forma que o aumento do valor de uma etapa para a outra seja absorvido na forma de lucro. Uma economia saudável será aquela na qual haja um índice de crescimento positivo, “isso se traduz na ideologia do crescimento (‘o crescimento é bom’), independentemente das consequências ambiental, humana ou geopolítica” (Idem, p. 130). Todo esse processo aparece vividamente na narrativa através da relação entre o oleiro e o Centro: Este representa o papel dos capitalistas enquanto aquele representa a força de trabalho explorada.

Na produção, o crescimento se realiza por meio da utilização de trabalho vivo. De fato, os capitalistas podem obter lucros comprando barato e vendendo caro; no entanto, ao fazer isso, o ganho deles significa a perda de outros. A redistribuição do poder social por meio da troca desigual talvez seja importante para ascensão e reorganização subsequente do capitalismo (por exemplo, a concentração inicial de riqueza através do comércio mercantil e a centralização subsequente do capital em empresas gigantescas). (HARVEY, 2005, p. 131)

O lucro do Centro se origina, portanto, da exploração do trabalho dos Algor. Em um segundo momento da narrativa – quando o Oleiro e a filha produzem as estatuetas que serão vendidas no lugar das louças – essa etapa reificada da mão-de-obra é totalmente explicitada no romance que se detém por mais de uma centena de páginas na rotina de vida e de produção/criação da pequena família de oleiros. Além disso, sabe-se que, muitas vezes, as condições de trabalho de muitos trabalhadores são aviltantes e beiram à exploração desumana. Fator que não é esquecido na obra, como mais uma passagem descritivo-fotográfica nos revela:

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 onde as estufas, talhadas pela mesma medida, se assemelham a icebergues petrificados, a gigantescas pedras de dominó sem pintas. Lá dentro não há frio, pelo contrário, os homens que ali trabalham asfixiam-se no calor, cozem-se no seu próprio suor, desfalecem, são como trapos encharcados e torcidos por mãos violentas. (SARAMAGO, op. cit., p. 89)

A circulação de capital também se sustenta a partir da relação entre classes. De acordo com Harvey, essa circulação depende da compra e da venda da força de trabalho como mercadoria. “A separação entre compradores e vendedores suscita uma relação de classe entre eles” (p. 131). Ou seja, temos uma relação entre *capitalistas* e *trabalhadores*. Essa relação acaba por ser – ainda segundo o geógrafo – a relação social mais importante dentro da sociedade burguesa, uma vez que ela é fundamental para a produção da mercadoria. Esse fator do estágio de produção capitalista está representado no romance através da relação entre Cipriano Algor e o chefe do departamento de compras. O contato entre os dois personagens tem destaque dentro da narrativa e em seus diálogos fica clara a hierarquia e o conflito de classes. (ver *anexo A*).

Um terceiro elemento dentro dessa lógica, que tem destaque na narrativa, é a questão dos excedentes. “Os excedentes que não podem ser absorvidos são desvalorizados; algumas vezes, são até destruídos fisicamente” (HARVEY, 2005, p. 133). A desvalorização das louças da olaria é nada mais do que a comum desvalorização da mercadoria que se dá quando estoques não são vendidos. Esse fato acaba por prejudicar e alterar a vida de Cipriano e de Marta, mostrando assim que as instabilidades do capitalismo podem ser fatores prejudiciais para a segurança e para o padrão de vida dos que vivem sob esse sistema.

A segurança de Cipriano é ameaçada quando ele se vê diante da possibilidade de abandono de seu modo de vida tradicional. Marta, apesar da insistência para que o pai vá viver na cidade com eles, também se sente perdida e infeliz quando percebe estar prestes a abandonar a rotina no campo. Por um longo período da narrativa, acompanhamos a dimensão espaço-temporal da vida de pai e filha, sua relação com o ambiente rural. Sabemos, de acordo com Harvey (2010), que as concepções de tempo e de espaço estão relacionadas com práticas e processos materiais que condicionam a reprodução da vida social. Portanto, a lógica da vida no campo gera uma espécie de existência temporal e espacial diferente da vivência no espaço urbano. A vida dos Algor é pautada por uma tranquilidade na qual não há lugar para o excesso de estímulos do Centro, as atividades são pautadas pela natureza (Cipriano acorda-se quando o dia nasce) e pelo trabalho (uma vez que quando fornecedor do shopping, o oleiro tem uma rotina de trabalho diária). As refeições dentro da narrativa cumprem um papel de reunião e diálogo, note-se, por exemplo, que pai e filha (e genro, quando este está presente) fazem todas as refeições juntos e é nestes momentos que acontecem conversações e reflexões importantes entre as personagens. Ou seja, é transparente no romance que o dia-a-dia de Cipriano e de Marta dá oportunidade para alguns elementos como o espaço para a reflexão, o diálogo, a realização pessoal através do trabalho e, ainda, por termos uma rotina de trabalho artesanal, a um processo de produção não fragmentado e não hierárquico, uma vez que tanto pai quanto filha dominam todas as etapas da produção de louças, e Marta está autorizada a participar de qualquer uma dessas etapas (ver *anexo B*).

A questão do trabalho tem relevante destaque na obra e podemos percebê-lo pelas longas e realistas descrições do processo criativo de Cipriano e de Marta (ver *anexo B*). Em primeiro lugar, cabe observarmos que a relação do oleiro com o seu ofício não é uma *relação alienada*. Sabe-se, a partir de Marx e Engels (1989), que o trabalho está longe de ser apenas um meio pelo qual nos sustentamos ou um meio pelo qual produzimos mercadorias. As condições de trabalho e o trabalho em si influenciam na nossa subjetividade, na construção de nossa identidade.

A maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são. O que eles são coincide, pois, com sua produção, isto é, tanto *o que* eles produzem quanto com a maneira como produzem. (MARX; ENGELS; 1989, p. 13)

No entanto, dentro do sistema de produção capitalista essa relação é, por vezes, prejudicada, já que, em muitos casos, o trabalho torna-se nada mais do que uma forma de sustento, não sendo nem o resultado de uma necessidade interna nem uma forma de desenvolvimento subjetivo do trabalhador. O trabalho, portanto, aliena-se da vida e torna-se um fim em si mesmo. Para os Algor, em oposição, seu ofício é a forma como eles se constituem sujeitos, é uma forma de dignidade. Não só o processo de criação das peças de barro, como os sentimentos de prazer, empolgação e seriedade dos oleiros são exaustivamente apresentados pelo narrador, como podemos ver no trecho a seguir e também a partir do *anexo B*.

Cipriano Algor deixara a filha e o genro a discutirem a momentosa questão do almoço familiar dos Gachos e aproximaram-se da bancada onde estavam os seis bonecos. Com extremo cuidado retirou-lhes os panos molhados, observou-os com atenção, um a um, precisavam só de alguns ligeiros retoques nas cabeças e nos rostos, partes do corpo que, sendo as figuras de pequeno tamanho, pouco mais de um palmo de altura, inevitavelmente teriam de ressentir-se da pressão dos panos, Marta se encarregará de as pôr como novas, depois ficarão destapadas, a descoberto, a fim de perderem a humidade antes de serem metidas no forno. *Pelo corpo dorido de Cipriano Algor passou um estremecimento de prazer, sentia-se como se estivesse a principiar o trabalho mais difícil e delicado da sua vida de oleiro, a aventurosa cozedura de uma peça de altíssimo valor estético modelada por um grande artista a quem não importou rebaixar o seu génio às precárias condições deste lugar humilde*, e que não poderia admitir, da peça se fala, mas também do artista, as consequências ruinosas que resultariam da variação de um grau de calor, quer fosse por excesso quer fosse por defeito. [...] *há quem diga que todos nascemos com o destino traçado, mas o que está à vista é que só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes.* (SARAMAGO, op. cit., p. 173) [grifo meu].

Quando este simples oleiro está a trabalhar, portanto, ele torna-se uma espécie de deus, de deus-criador, e é essencial destacarmos que a palavra *criação* e seus derivados aparecem não poucas vezes sendo aplicadas ao trabalho de Cipriano (ver *fragmento 1 do anexo B*). A simples olaria torna-se, neste trecho, o lugar onde um grande artista concebe sua obra. Importante notar essa equiparação do ofício de oleiro com o trabalho artístico; isso nos fornece uma visão sobre o quão vital é o trabalho para Cipriano, e vital porque é uma necessidade subjetiva – semelhante à necessidade de um artista que não pode viver sem se dedicar a um constante processo de criação –, e não uma necessidade externa imposta pela mera necessidade de sobrevivência. Sem o trabalho, o oleiro não mais pode se sentir útil nem sujeito de sua própria história.

Cipriano Algor não voltou a adormecer. Pensou em muitas coisas, pensou que o seu trabalho se tornara definitivamente inútil, que a existência da sua pessoa deixara de ter justificação suficiente e medianamente aceitável, Sou um trambolho para eles, murmurou [...] (SARAMAGO, op. cit., p. 198)

Outro elemento que se destaca na narrativa de forma geral, e que se faz visível dentro dessa rotina do campo é o fato de que Cipriano Algor não é um proletário comum, não é um explorado totalmente inconsciente de sua situação. Pelo contrário, desde o início da obra, através de suas ações e através, especialmente de suas falas, fica clara a agudeza de sua sensibilidade e de sua inteligência, talvez, aguçadas por sua própria situação social. Marta também demonstra perspicácia – o que fica evidente nos vários diálogos que trava com o pai. Aliás, é relevante lembrar, ao fazermos essa reflexão, que, como ficamos sabendo ao longo da narrativa, tanto pai quanto filha tem o hábito da leitura. Esse hábito é mencionado em três momentos da narrativa: em um diálogo entre os dois personagens, que discutem o assunto; quando Cipriano Algor, como nos informa o narrador, lê por meia-hora antes de dormir; e quando uma biblioteca, nem pequena nem grande, na casa do Algor, é citada. Portanto, estamos diante de personagens conscientes de sua própria situação social, das injustiças que sofrem e, também, entendedores – mesmo que parcialmente – da lógica do capital. O diálogo entre pai e filha – que exponho abaixo – é um dos muitos exemplos que demonstram essa consciência aguçada:

Foi o Centro quem nos alimentou até hoje comprando o produto do nosso trabalho, continuará a alimentar-nos quando lá morarmos e não tivermos nada para lhe vender, Graças ao salário de Marçal, Não e ofensa nenhuma que o genro sustente o sogro, Depende de quem o sogro seja, Pai, não é bom ser-se orgulhoso a esse ponto, Não se trata de orgulho, De que se trata, então, Não te posso explicar, é mais complicado do que o orgulho, é outra coisa, uma espécie de vergonha, mas desculpa-me, reconheço que não devia ter dito o que disse, O que eu não quero é que passe necessidades, Poderei começar a vender aos comerciantes da cidade, é questão de o Centro autorizar, se compram menos não têm o direito de proibir-me de vender a outros, *Sabe melhor do que eu que os comerciantes da cidade lutam com grandes dificuldades para manter a cabeça fora da água, toda a gente vai comprar ao Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro* (SARAMAGO, op. cit., p. 34).

Logo após quando à Marta surge a ideia de pedir que Marçal fale com o departamento de compras, Cipriano responde:

[...] conheço-os melhor do que ele, não é preciso estar lá dentro para perceber de que massa é feita aquela gente, julgam que têm o rei na barriga, além disso um chefe de departamento não é mais do que um mandado, cumpre ordens

que lhe vêm de cima, pode até suceder que nos engane com explicações sem fundamento, só para se dar ares de figura importante. (SARAMAGO, op. cit., p. 35)

Ainda cabe acrescentar que as personagens – desde a notícia de que as louças de barro haviam sido preteridas por imitações de plástico – são expostas a uma nova dinâmica social, a dinâmica de uma nova velocidade na qual se destaca a “efemeridade”. Apesar da novidade na vida dos oleiros, ambos têm consciência do fato.

É como se estivéssemos a caminhar na escuridão, o passo seguinte tanto poderá ser para avançar como para cair, já começaremos a saber o que nos espera quando a primeira encomenda estiver à venda, a partir daí poderemos deitar contas ao tempo que nos irão querer, se muito, se pouco, se nada, será como estar a desfolhar um malmequer a ver no que dá, A vida não é muito diferente disso, observou Marta, Pois não, mas o que tínhamos andado a jogar em anos passou a jogar-se em semanas ou em dias, de repente o futuro tornou-se curto (SARAMAGO, op. cit., p. 167).

O futuro e a dignidade de Cipriano Algor, no entanto, não tem rumo positivo e serão destruídos pela objetividade do capitalismo; as estatuetas que ele e Marta produzem não são aceitas pelo Centro. Ao mesmo tempo, Marçal é promovido a guarda-residente. Chega a hora de partir e dá-se, então, a transição final do espaço rural para o espaço do Centro. O longo período sob o qual o romance fica centrado na rotina da Olaria e as descrições precisas desse dia-a-dia no campo são elementos importantes e portadores de significado dentro do texto, uma vez que servirão de contraponto para a rotina dentro do centro comercial. No entanto, não creio que haja nesse contraponto uma mera contradição campo \times cidade nem, muito menos, uma postura maniqueísta que julga um como sendo melhor que o outro. Acredito que se trate de uma espécie contestação utópica que destaca uma realidade pré-capitalista para, logo em seguida, por contraste (argumentação por comparação), compreender a realidade do interior do Centro. Essa contestação e esse contraponto funcionariam como uma forma de entendimento da totalidade deste mundo contemporâneo que a nós se apresenta.

O fato de termos personagens oleiros não pode ser ignorado, uma vez que o trabalho artesanal nos remete tanto a uma realidade pré-industrial quanto nos remete às observações de Walter Benjamin sobre a perda da experiência e sobre o surgimento de uma nova barbárie. Observações que, me parece, fazem muito sentido para pensarmos essa experiência espaço-temporal sob a qual viveram Cipriano e Marta. Quando Benjamin (1994) fala sobre a

extinção da capacidade de narrar, está falando também sobre a extinção da experiência, que é a matéria-prima da narração. Não havendo experiência, não haveria o que narrar. Se, durante a guerra, foram os horrores bélicos que impediram que as vivências dos soldados fossem compartilhadas, após ela – e hoje ainda – são as modificações cada vez mais velozes do sistema em que vivemos que impedem o compartilhamento de experiências, pois tudo é tão fluído e líquido que a comunicação entre gerações se torna quase impossível. Atualizando a tese de Benjamin, podemos pensar que é o oferecimento, como mercadoria, de simulacros de sensações e de estímulos excitantes, porém sem profundidade, como ocorre dentro do Centro, o que hoje é responsável pela continuação da extinção da experiência. Cipriano Algor – dando continuidade à analogia – tem muito do narrador benjaminiano, mesmo que não seja um narrador, pois ele já não pode mais dar conselhos, ele já não tem utilidade. Se suas palavras são úteis e valorizadas dentro da comunidade rural em que ele vive, se sua postura de homem consciente se destaca ali, no espaço urbano o que acontece é justamente o contrário. Dentro do Centro, Cipriano é um ninguém, suas palavras são sempre inferiores às do chefe do departamento, sua sabedoria de nada serve. Cipriano é o oleiro de Benjamin, ele tem uma relação de respeito com a matéria que transforma e vive no ritmo do trabalho artesanal, em um tempo no qual havia na sociedade um caráter comunitário, uma organização não fragmentada de trabalho, uma relação com o tempo diferente da relação esquizofrênica que se vivencia dentro do Centro que, ao gerar uma quantidade infinita de estímulos, enjaula seus habitantes e clientes em uma temporalidade frenética. Dentro do Centro, assim como na pós-modernidade, não há experiência real, e sim simulacros de experiências criados para serem consumidos. Se o consumismo acaba por torna-se uma nova religião e por supostamente suprir necessidades transcendentais – de seres que tiveram sua espiritualidade aplastada e substituída pela mera busca de realização material –, então a mercadoria vira uma espécie de Deus no mundo do capital.

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, não exagerarei nada afirmando que o Centro, como perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que, ainda que isto possa chocar ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino, Também se distribuem lá bens espirituais senhor, Sim, e nem pode imaginar até que ponto, os detractores do Centro, aliás cada vez menos numerosos e cada vez menos combativos, estão absolutamente cegos para o lado espiritual de nossa actividade, quando a verdade é

que foi graças a ela que a vida pôde ganhar um novo sentido para milhões e milhões de pessoas que andavam por aí infelizes, frustradas, desamparadas, e isto, quer se queira quer não, acredite em mim, não foi obra de matéria vil, mas de espírito sublime. (SARAMAGO, op. cit., p. 292)

O Centro é um prédio de proporções gigantescas, com 48 andares, além de um número infinito de lojas e de galerias dos mais diversos tipos. Compreende um grande número de residências, além de hospitais e até de um cemitério. Este grande monstro arquitetônico é uma cidade dentro da cidade, mas parece pretender ser melhor e mais seguro que o espaço urbano convencional. De forma mais ou menos intuitiva Cipriano, em um diálogo com Marçal, percebe a lógica de produção deste espaço.

Creio que a melhor explicação do Centro ainda seria considerá-lo como uma cidade dentro de outra cidade, Não sei se será a melhor explicação, de qualquer modo não é suficiente para que eu perceba o que há dentro do Centro, O que há é o mesmo que se encontra numa cidade qualquer, lojas, pessoas que passam, que compram, que conversam, que comem, que se distraem, que trabalham, Queres tu dizer, exatamente como na aldeola atrasada em que vivemos, Mais ou menos, no fundo trata-se de uma questão de tamanho, A verdade não pode ser tão simples, Suponho que há algumas verdades simples, É possível, mas não acredito que as possamos reconhecer dentro do Centro. Houve uma pausa, depois Cipriano Algor disse, *E já que estamos a falar de tamanhos, é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior do que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo*, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros (SARAMAGO, op. cit., p. 259) [grifo meu].

Cipriano, mesmo sem saber, identifica o pós-moderno fenômeno do *shopping center* que faz parte de uma espécie de arquitetura indiferente à cidade, indiferente à ideia de um projeto social urbano. Dentro do Centro, as pessoas estarão mais protegidas e seguras do que no espaço da cidade propriamente dito, e essa disparidade é lucrativamente interessante ao local. Padilha (2006) entende esse espaço como parte decisiva na construção de uma nova “cultura urbana”.

Como um espaço privado que se traveste de público para dar a ilusão aos consumidores de que se trata de uma “nova cidade”, mais bonita mais limpa e mais segura que a “cidade real”, que pertence ao mundo de fora, o shopping center é tomado aqui como um importante complexo comercial que pretende fabricar “um novo homem”, a fim de adaptá-lo à obsessão capitalista pelo lucro. E essa pretensão custa muito caro à cultura, à cidadania, à urbanidade e à subjetividade humana. (PADILHA, 2006, p. 24)

A realidade dentro do Centro de compras é um ponto alto na narrativa no sentido de que é o momento no qual mais intensamente nota-se que as descrições do ambiente do shopping compreendem uma série de elementos identificáveis na nossa contemporaneidade, ou seja, temos aqui, novamente, elementos descritivos que contribuem para o mapeamento apontado como característica da obra. Essa nova cidade – mais segura e limpa – é a preferência de muitos dos moradores do Centro que, e isso causa muito estranhamento à Marta e ao pai, preferem que as janelas de seus apartamentos se voltem para dentro do próprio shopping.

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

Assim, o fenômeno do shopping center acaba por tornar-se de certa forma uma oposição à cidade, uma vez que

os realizadores e administradores dos shopping centers sabem que a realidade do “mundo de fora” apresenta problemas e, em vez de colaborar na arena de políticas públicas para a busca comum de soluções a fim de revalorizar o sentido de comunidade, escolhem a direção oposta: a da solução individualizante do lucro privado. (PADILHA, op. cit., p. 25)

É, portanto, dentro dessa realidade artificial que a família dos Algor estabelece a sua nova vida. Marta tenta lidar, em segredo, com o fato de que não poderá viver para sempre ali, e Cipriano chega a terrível conclusão de que em sua atual vida todas as horas serão sempre iguais. A rotina artesanal na qual vivia é substituída por uma rotina ociosa que passa a ser despendida pelos infinitos corredores do Centro, de forma que o tempo de lazer, que outrora significava contato com a natureza e espaço para reflexões, agora se transforma em um tempo de contato com uma série de mercadorias expostas nas vitrines.

O ex-oleiro, como quem sai para o trabalho, todo o dia pela manhã deixa o novo lar, para desbravar o mundo onde vive (ver *anexo C*). No entanto, os quarenta e oito andares e todas as opções proporcionadas nunca poderiam ser totalmente conhecidas por Cipriano, ao menos não no curto espaço de tempo que compreende uma vida. A dimensão labiríntica –

imagem tão típica da pós-modernidade – está presente nesta parte da narrativa. O protagonista anda por longos corredores, sobe e desce por elevadores que levam para novas lojas, novas galerias, novas portas, novas opções e sente que nunca irá conseguir ter a mais remota noção do todo, perdido que esta, em um mar de estímulos e de excessos.

O que o olhar do homem vê é reproduzido pelo narrador e nota-se que, nestes trechos, a descrição do espaço físico do shopping ganha contornos que demonstram um claustrofóbico excesso e, em forma de hiperbólica enumeração, passa a relatar a infinita série de opções oferecidas, indicando, mais uma vez, o papel decisivo que o elemento quase hiperrealista da descrição tem na obra. O trecho abaixo e o *anexo C* pretendem demonstrar essa hipótese.

Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um ascensor do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafés e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra com um leteiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre de clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior. (SARAMAGO, op. cit., p. 308)

Se mesmo em oitenta anos, o sujeito não teria condições nem tempo para desfrutar da infinita gama de opções que as sociedades contemporâneas oferecem, então isso nos leva, em última análise, a pensarmos em quais são as consequências desses estímulos na vida social da pós-modernidade. Se a construção do conceito de tempo também pode ser analisada pela ótica material, levando em conta nossas práticas e os elementos que regem a vida social, então a que conclusão chegar sobre o tempo na contemporaneidade, levando em consideração o número infinito de informações que recebemos todos os dias através da

Internet, o número exagerado de opções de compras que temos, de canais de televisão, de opções de viagens, de livros, de filmes, de séries, de artistas, etc? Essa sociedade superestimulada não ficaria presa, de olhos vidrados e impressionados, nesse presente tão colorido? A estrutura interna do Centro, como é descrita na narrativa saramaguiana, revela essa sociedade do excesso e deixa à mostra uma importante realidade: a de que estamos presos em um presente eterno. Essa estrutura social voltada para produção de estímulos deixa o sujeito pós-moderno em constante estado de excitação hilariante, tentando consumir (não necessariamente no sentido de comprar) tudo o que lhe é exposto. Em *A Caverna*, como já foi observado, as experiências reais estão sendo substituídas por simulacros de experiências, por simulacros de realidades prontos para o consumo. A louça de barro de Cipriano Algor é substituída por louças de plástico, “a imitar o barro”, que são muito mais leves e baratas. Nas residências dentro do Centro, onde são proibidos os animais, os moradores possuem aquários virtuais, “sem peixes que tenham cheiro de peixe nem água que seja preciso mudar. Lá dentro nadam graciosamente cinquenta exemplares de dez espécies diferentes que, para não morrerem, terão de ser cuidados e alimentados como se fossem seres vivos” (SARAMAGO, op. cit., p. 233). O Centro de compras é um mundo artificial, uma vez que cria uma nova realidade para os seus moradores e clientes. Sensações naturais de chuva, calor, vento e neve apontam para a questão de que mesmo a chuva pode – dentro desse processo – tornar-se uma mercadoria (ver *anexo D*).

Como dizia Jean Baudrillard, a realidade foi assassinada, mas ninguém reparou. Estamos – é o que se pode concluir do romance de Saramago – a olhar para sombras e a acreditar que essas sombras correspondem à realidade, estamos vivendo dentro da caverna de Platão e para sair dessa caverna temos de ser capazes de entender as engrenagens desse sistema que rege nossa existência. Durante toda a obra, como foi observado anteriormente, uma série de elementos que fazem parte da dinâmica do capitalismo estão presentes, mas é aos poucos que as personagens vão se dando conta da maneira como essa sociedade mercadológica sobrevive e tem continuidade. A injustiça que sofre com o contrato de exclusividade do Centro, a percepção da efemeridade do presente, a descoberta – em uma conversa com o chefe da recepção do shopping – de que talvez o Centro se sustente e cresça, pois cria, nas pessoas, necessidades que as fazem darem lucro ao grande estabelecimento – o que nos remete à questão da publicidade como um modo de regulamentação da ideologia capitalista – são fatores que fazem com que Cipriano seja um prisioneiro a deixar os grilhões.

Ao andar perdido pelos corredores labirínticos de sua nova morada, o ex-oleiro começa a registrar as frases-slogan que circundam o shopping, o que já demonstra algum nível de consciência sobre o significado dessas frases.

VIVA A OUSADIA DE SONHAR
SEM SAIR DE CASA OS MARES DO SUL AO SEU ALCANCE
ESTA NÃO É A SUA ÚLTIMA OPORTUNIDADE, MAS É A MELHOR
CONNOSCO VOCÊ NUNCA QUERERÁ SER OUTRA COISA

A partir da constituição da parte final do romance, fixada no espaço do interior do Centro, entende-se que estar dentro da caverna é estar ofuscado pela profusão de imagens, informações, simulacros e opções, e não enxergar as engrenagens que regem todos os esses fatores. Estar dentro da caverna é olhar para a heterogeneidade própria do pós-modernismo e não entendê-la como resultante de uma realidade em profunda relação com o nosso sistema econômico. Cipriano, Marta e Marçal vão – ao longo da obra – lentamente percebendo quais são as leis subliminares que regem suas vidas e – a partir da grande alegoria que põe fim ao romance – descobrem-se como personagens da alegoria platônica.

Assim como em *Ensaio sobre a cegueira*, *Ensaio sobre a lucidez*, *Todos os nomes* e *O homem duplicado*, há um elemento fantástico em *A Caverna*. E é justamente nesse elemento, a descoberta de vestígios da existência da caverna de Platão no subsolo do Centro, que reside a alegoria sob a qual se edifica o romance. Os cadáveres de três homens e de três mulheres, eretos, amarrados e virados para uma parede, tendo às suas costas indícios de uma fogueira, é o sinal e a prova – para Cipriano – de que todos eles, no Centro e no mundo, são como esses três homens e essas três mulheres. Sobre o elemento alegórico, podemos entendê-lo como uma forma indireta e desviante de transmitir significado.

A alegoria é geralmente vista como figura de linguagem, portanto como parte da retórica. Mas seu meio de representação não precisa ser, necessariamente, a linguagem verbal. Pode ser também, por exemplo, a pintura ou a escultura. A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma ideia abstrata. Assim, a Justiça, [...] aparece configurada por uma mulher de olhos vendados, com uma espada na mão, a sustentar uma balança. [...] o que nessa

figura se mostra é que cada um dos elementos alegóricos quer dizer alguma outra coisa além dele próprio e não aquilo que à primeira vista parece. Mas, ao mesmo tempo, há uma relação entre o que aí aparece e o seu significado subjacente. *Alegoria* significa, literalmente, “dizer o outro”. (KOTHE, 1986, p. 7)

José Saramago, então, utiliza-se da alegoria platônica para construir sua própria alegoria que se mostra como uma reflexão sobre a contemporaneidade e sobre as engrenagens do capitalismo tardio. A alegoria de Platão serve, ela mesma, como uma alegoria dentro da narrativa, uma vez que a existência de vestígios dessa antiga e fictícia caverna, justamente no subsolo do Centro, remete a um significado subjacente, a um dizer outro.

A partir do que foi sustentado na análise da obra, acredito poder afirmar que estamos diante de uma alegoria da pós-modernidade, de uma alegoria da nova lógica capitalista que é, por si só, o próprio pós-modernismo. Também acredito que os elementos citados no capítulo 2 – característicos da contemporaneidade – aparecem diversas vezes, como foi demonstrado, no interior do romance de Saramago. Creio que sem um estudo dessa condição pós-moderna não teria sido possível uma avaliação mais aprofundada da lógica dessa sociedade que é retratada no romance. Também creio que nenhuma realidade externa foi imposta ao texto de Saramago e que dentro de minha análise consegui retirar – de dentro da narrativa – os elementos sociais que nela estão incrustados, como é característica de uma análise dialética.

A tabela apresentada na próxima página foi construída com o objetivo de resumir, de forma esquemática, a análise do romance que, como foi destacado, está centrada no paradigma da descrição dos espaços e da relação das personagens com esses espaços. Obviamente, esses eixos se cruzam – como demonstro no próprio quadro ao destacar, por exemplo, que a descrição do espaço e do tempo da realidade rural está ligada à relação das personagens com o campo – e só foram separados para facilitar a reflexão sobre eles.

<i>Eixo do mapeamento do presente</i>	<i>Eixo da crítica à lógica do capital</i>
<p><i>Descrições do espaço urbano:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Lógica de produção do espaço capitalista - Desenvolvimento tecnológico - Desigualdade social na cidade 	
<p><i>Descrições do espaço do Centro:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Espaço labiríntico (impossibilidade de domínio da totalidade) - Lógica do simulacro - Absolutização mercadológica - Domínio do inconsciente através da criação de necessidades (destaque: propaganda) 	<p><i>Relação dos personagens com o espaço do Centro</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Relação de exploração - Relação de classes - Instabilidades do sistema capitalista (excedentes de mercadoria)
<p><i>Descrições do espaço rural (com o papel de destacar e entender, através da oposição, a lógica contemporânea):</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Processo artesanal de produção - Relação espaço-temporal - Relação com trabalho - Espaço para reflexão - Sem excesso de estímulos 	<p><i>Relação das personagens com o espaço rural:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Realização e constituição do sujeito no trabalho. - Lógica temporal (espaço para o diálogo, para a reflexão e o convívio comunitário).

Apesar de ser incomum – dentro das narrativas consideradas como pós-modernistas – essa busca pelo entendimento de uma totalidade que vemos no romance de Saramago, o final da narrativa tem uma dimensão não utópica e individualista bastante característica de uma literatura mais contemporânea. Cipriano Algor liberta-se dos grilhões, deixa a caverna, mas não há nessa libertação nenhum ideário para a construção de um futuro diferente. O oleiro não retornará à caverna para avisar aos outros que as sombras projetadas na parede não são a realidade. Em outras palavras, não há uma solução coletiva, há, sim, um fechamento distópico, uma vez que Cipriano retorna ao campo e que os vestígios da caverna de Platão que estão no subsolo do Centro, tornam-se uma nova atração comercial. A última frase do romance reproduz o slogan de mais um espetáculo: “Brevemente, abertura ao público da caverna de Platão, atração exclusiva, única no mundo, compre já a sua entrada”. (SARAMAGO, op. cit., p. 350).

A lógica do capital (a lógica da caverna) absorve todas as coisas. Esse é o último axioma de um romance-ensaio bastante pessimista sobre a pós-modernidade. Poderíamos até apontar – em um texto que quase não destaca qualquer positividade no progresso social e tecnológico que vivenciamos nas últimas décadas – algum maniqueísmo por parte do autor, mas também podemos pensar que esse progresso já é por demais alardeado, por demais

celebrado, sendo poucas vezes questionado. Progresso para quem? Progresso em relação a que? Por essa ótica, o romance de Saramago traz o contraponto perfeito para chegarmos à conclusão a que Benjamin já chegou décadas atrás: a de que todo monumento de cultura é, também, um monumento de barbárie.

CONCLUSÃO: A experiência dialética

“Nápoles” é um dos textos mais interessantes e mais filmicos da obra de Walter Benjamin. Uso o adjetivo fílmico, pois o ensaio é cercado de imagens e de movimentos. Não é por acaso que, na edição brasileira, o texto foi incluído em um livro chamado *Imagens do pensamento* que, embora tenha sido um título escolhido pelos organizadores da edição, é o mesmo título de um dos ensaios incluídos na obra e reflete muito bem a importância que a imagem – não como mera exemplificação de algo, mas como parte da teoria, como parte da constituição de uma linha de pensamento – tem na obra benjaminiana. “Nápoles”, escrito na década de 1920, é fruto da análise do viajante Benjamin que olha a cidade de fora, mesmo estando nela inserido. Olha de fora, pois a observa com olhos de estrangeiro.

Não que necessário seja, mas se quiséssemos definir qual é o gênero deste texto, certamente encontraríamos alguma dificuldade. Seria um relato de viagem? Seria um texto literário? Seria um conto? Ou seria um ensaio dialético (sobre a dialética)? Certamente, “Nápoles” é um texto em que a carga da experiência vivida por Benjamin na cidade está fortemente marcada, no entanto, caso o leitor não tenha visitado a cidade, pode se identificar muito menos com o texto. Nunca fui a Nápoles e me perguntava, durante a leitura, qual era o sentido daquilo que estava a ler, até descobrir que o relato poderia, também, constituir-se como um ensaio sobre a dialética.

O escritor sul-africano J. M. Coetzee ao falar sobre a vida e os pensamentos de Benjamin afirmou que: “Na base de seu projeto de chegar à verdade dos nossos tempos há um ideal que ele encontrou expresso em Goethe: estabelecer os fatos de tal forma que eles sejam a própria teoria”¹⁶. Sob essa ótica, o suposto relato de viagem é um texto teórico sem, ao mesmo tempo, deixar de ser um relato de viagem. Do meu ponto de vista, Benjamin fotografou textualmente a cidade italiana e sua mente dialética fez – a nós leitores – o

¹⁶ COETZEE, J. M. As maravilhas de Benjamin. Traduzido por José Rubens Siqueira. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/39048355/As-Maravilhas-de-Walter-Benjamin>>. Acesso em: 24 Fev. 2013.

serviço de transformar a arte em teoria. No caso do filósofo, às vezes parece que arte é teoria e que teoria é arte. Adorno sofre do mesmo “mal”.

No início deste texto-filme-fotografia, temos uma cena que poderia muito bem ter sido filmada por Fellini, por Visconti ou por Scolla. Um padre, condenado por imoralidade, é conduzido numa carreta pelas ruas de Nápoles. Pessoas o seguem “lançando imprecações”. No entanto, essa indignação é substituída por uma espécie de respeito secular: Quando um cortejo de núpcias surge de uma esquina, o Padre levanta-se e faz o sinal da cruz. Todos que estavam seguindo a carreta caem imediatamente de joelhos. O respeito que outrora era dado ao Padre havia sumido, mas, ao mesmo tempo, ainda estava lá. Um elemento ausente que – devido a sua ausência – se fazia presente. Ao longo do restante da análise sobre a cidade, todo o olhar que Benjamin lança está fixado no movimento, na interconexão, na relação. Aliás, o filósofo aplica à cidade um adjetivo que poderia muito bem tornar-se um conceito benjaminiano: porosidade. Ao enxergar essa porosidade por todos os espaços da cidade italiana, Benjamin não nega a existência das fronteiras, mas as questiona. As paredes que separam os ambientes também os unem, uma vez que entre elas existem poros que são o meio de ligação do externo com o interno. Tudo se mistura em Nápoles. Uma formal celebração de 700 anos de uma Universidade acontece ao mesmo tempo em que acontece uma festa popular; as igrejas estão ao lado das construções profanas e, nessas igrejas, o que divide o espaço externo do interno é apenas uma porta singela; “[...] muitas vezes apenas uma cortina é a entrada secreta para os que a conhecem. Um passo os transfere da balbúrdia de pátios sujos para a íntegra solidão” (BENJAMIN, 1995, p. 148). Benjamin não nega o limite, não nega necessariamente a fronteira, mas pensa nessas fronteiras como algo muito tênue, ou melhor, pensa nelas como uma forma de interligação (mas também de separação) entre o lado de fora e o interior. As fronteiras separam e unem, permitem a interpenetração entre o interno e o externo. Segundo o olhar do filósofo, em toda a cidade, há essa interrelação: “a decoração das ruas tem, também, materialmente, estreito parentesco com a do teatro” (1995, p. 149), assim como “um grão de domingo se esconde em todo dia de semana, e quantos dias de semana nesse domingo” (1995, p. 150), pois afinal “a porosidade é a lei inesgotável dessa vida, a ser redescoberta”.

O texto benjaminiano tem um papel importante neste trabalho, mesmo que não tenha sido diretamente mencionado ao longo da dissertação. “Nápoles” faz parte de uma experiência dialética, faz parte de uma busca por um método, busca que permeou toda a minha pesquisa de mestrado.

O interesse por uma teoria da literatura conciliatória entre o social e o artístico surgiu há alguns anos, mas se solidificou somente com as primeiras leituras de Lukács. Quando iniciei o período de pesquisas para este trabalho já intuía que, como estudante de literatura e de teoria, não poderia deixar de entender o texto literário como parte de um processo mais amplo e abrangente. Ao escolher o romance de Saramago como objeto de estudo e ao tentar entender de que forma a contemporaneidade está presente em seu texto, tive de buscar um método, um meio através do qual eu iria fazer a leitura de *A caverna* sem impor ao texto esse elemento sócio-histórico, ou seja, eu precisava me munir de instrumentos para retirar de dentro do texto o elemento social. Precisava, portanto, buscar a dialética, buscar o *devenir*. No entanto, a dialética que eu buscava entender, o método que eu procurava encontrar, não foi achado claramente dentre os conceitos perfeitamente explicativos das teorias de Adorno, Benjamin e Jameson. A experiência dialética mais importante com que me deparei se deu na suposta ausência dela. A dialética estava nas entrelinhas, estava na maneira como esses teóricos olhavam para a realidade, na maneira como buscavam uma totalidade e na perspectiva relacional que não vê absolutamente nenhum elemento como não estando interconectado com outro e, por sua vez, relacionado a uma dimensão histórica. “Nápoles” de Benjamin é o exemplo mais claro de como isso ocorreu. Na dimensão textual, temos um relato de viagem, na dimensão subtextual (ou no molde interpretativo do texto, na maneira como o autor olha para a cidade), temos pura dialética. Ou seja, é o fato de a dialética estar ausente dos textos o que justamente a faz estar presente.

Desta forma, essa busca e essa experiência estão presentes em minha dissertação. Ao longo do processo de escrita temia que talvez estivesse dedicando tempo demasiado à pesquisa teórica, tempo demasiado a busca por um método de análise do texto literário que fosse fiel à relação entre literatura e sociedade e que, ao mesmo tempo, não fosse infiel à arte. De forma que em alguns momentos, temia que o trabalho estivesse perdendo o rumo de pensar a pós-modernidade na obra de Saramago. O temor mostrou-se infundado. Minha conclusão é a de que este trabalho é uma busca por um método, é um aprendizado dialético, é um estudo sobre uma condição histórica e é a análise de uma obra de Saramago. Nenhum elemento se sobrepõe ao outro, pois todos eles são essenciais para o resultado a que cheguei.

Como pesquisador da área de estudos literários, como professor e como aprendiz, sinto que concluo esta dissertação tendo sofrido um grande amadurecimento: o amadurecimento de uma perspectiva de análise da literatura e também da sociedade. Foi um trabalho de maturação política, que me proporcionou um novo tipo de olhar, um novo tipo de

decifração do código social sob o qual eu vivo, graças à ótica e à escritura da dialética que, acredito, ter assimilado.

O mais complexo na assimilação dessa ótica é entender que uma coisa pode ser ela mesma e também o seu contrário, é entender que devemos buscar a totalidade, mas, ao mesmo tempo, saber que essa totalidade não existe, e dar estatuto e verdade a algo que não se sustenta na ortodoxia de afirmar que existem verdades. Segundo Jameson, a dificuldade “da escritura dialética está, de fato, em seu caráter holístico, ‘totalizante’: como se não pudéssemos dizer uma coisa até que tivéssemos dito tudo primeiro; como se a cada nova ideia, fôssemos forçados a recapitular o sistema na sua totalidade” (1985, p. 235), pois, dentro de um sistema, todos os elementos travam relações mútuas e a alteração em um dos elementos causa uma mudança correspondente em outros.

Em minha busca sofri do desejo de entender o todo. O todo das teorias dialéticas, o todo do marxismo, o todo da pós-modernidade, o todo da obra de Saramago. O desejo pela totalidade e a suspeita de que nunca chegaremos a ela gera angústia, por outro lado, o entendimento de que devemos buscá-la somado ao abandono da crença de que é possível se apoderar dessa totalidade constitui-se em uma espécie de libertação. Assimilar essa contradição – busca pela totalidade e simultânea negação da possibilidade de totalidade – me parece essencial para fugirmos de um *logos* automatizado que gera respostas completas sobre o mundo e com essa completude cria uma pretensão de verdade que, na verdade, é falsa, que aplasta a nossa capacidade de senso crítico e não nos dá a possibilidade de antever que haverá sempre um descompasso entre a teoria e a realidade. Porém, ao mesmo tempo, não se pode entender a realidade sem teorizarmos sobre ela.

Dessa forma, quis sair do meio de um contexto de certeza e tornar-me incerto, livre e, logo, ensaístico. Como aprendi com Adorno, o ensaio é aquele que “desafia gentilmente os ideais da *clara et distincta* e da certeza livre de dúvida” (2003, p. 31). Esta dissertação buscou a totalidade e seu autor está satisfeito com a busca e cômico de que não encontrou o todo que buscava. Esta dissertação não é livre das dúvidas nem expõe certezas, não nega o fragmentário, não nega o contingente. Não objectivei definir – de forma fechada em si mesma – o que é a pós-modernidade, não objectivei enclausurar um texto literário num molde interpretativo para mostrá-lo como a leitura mais correta da obra de Saramago. Me parece que essas certezas e pretensões de verdade servem a uma estrutura social que fecha tanto o mais simples quanto o mais complexo em uma embalagem a ser vendida nos mercados das

verdades prontas, forjando mentes com certezas fáceis e alienando-as da salvação da dúvida. Portanto, considero este trabalho como um ensaio, pois

[...] o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito. O ensaio recua, assustado, diante da violência do dogma, que atribui dignidade ontológica ao resultado da abstração, ao conceito invariável no tempo, por oposição ao individual nele subsumido. (ADORNO, 2003, p. 25)

Em meio à liberdade da contingência, e como resultado de todo este processo de pesquisa e de escrita, chego a algumas conclusões.

Acredito que hoje não possamos mais falar em modernidade, mas sim em uma pós-modernidade (o que é apenas um conceito, mas que reflete uma série de mudanças reais merecedoras deste conceito), que apresenta uma série heterogênea de características que estão relacionadas com o paradigma de um novo estágio do capitalismo. Essa heterogeneidade que constitui o mosaico de nosso presente não pode ser vista de forma isolada. Não se pode pensar em questões como a absolutização do mercado, a superprodução de imagens, as mudanças na lógica do crescimento urbano, a nova percepção de tempo subordinada à efemeridade, a relação cada vez maior da cultura com a economia sem relacionarmos tudo isso à estrutura do atual capitalismo. Assim como – trazendo outras questões à discussão – não se pode acreditar que a corrupção, as desigualdades sociais, a ascensão de um neoconservadorismo e de um forte discurso de ódio às diferenças não estejam atrelados à pura ideologia que mantém esse sistema de pé. Temos de relacionar essa heterogeneidade com o grande paradigma do capitalismo e, ao mesmo tempo, não nos deixar levar pela abstração de pensar somente no grande paradigma e esquecer essas questões específicas que fazem parte de nossa contemporaneidade.

Depois de decifrar alguns aspectos do marxismo e depois de entender como se deu sua continuidade para além de Marx, pude perceber a importância destas teorias para pensarmos nossa própria condição social, nossa própria condição pós-moderna. Pude entender e, com prazer, me enquadrar nessa visão teórica.

A literatura tem um poder simbólico. O poder simbólico de reter ideologias e significações sociais que podem servir para – a partir de sua análise – uma análise da sociedade. Acredito que esses estudos que não alienam os processos culturais de seu entorno

social cumprem um papel político importante no desvendamento das contradições da sociedade capitalista, no seu entendimento e cumprem, também, um papel importante no desvendamento e em uma compreensão mais completa do elemento literário. Em meio às pesquisas e as leituras feitas, penso que esse é o sentido de uma análise cultural de base marxista.

E, a partir disso, destaco que a obra de Saramago, tanto *A Caverna*, aqui analisada, quanto outras obras da fase alegórica do autor tem o potencial para torna-se, em termos literários, um grande termômetro de onde estamos e do que somos. A obra em questão mostra a pós-modernidade com um grande pessimismo, como um grande pesadelo, como uma alienante caverna, mas não se poderá deixar essa caverna até que entendamos sua lógica, até que decifremos o seu espaço; única forma de encontrarmos a saída.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

_____. *Palavras e sinais: Modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental*. Trad. Carlos Cruz. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora Formoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia da Letras, 1982.

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

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. Ouro sobre azul: Rio de Janeiro, 2010.

CIRNE-LIMA, Carlos. *Dialética para principiantes*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DERRIDA, Jacques. *A universidade sem condição*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltencir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. Do administrativo ao empreendedorismo: a transformação da governança urbana no capitalismo tardio. In: *A produção capitalista do espaço*. São Paulo, Anablume, 2005.

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

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumna Maria Simon et alli. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Trad. Célia Neves e Alderico Toríbio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

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

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

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

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

_____. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder *et alli*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. (Coleção Biblioteca do Leitor Moderno).

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nélon Coutinho. São Paulo: Expressão popular, 2010.

MANDEL, Ernest. *Introdução ao marxismo*. Trad. Mariano Soares. Porto Alegre: Movimento, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Fredrich. *A ideologia alemã*. Trad. Sílvio Donizete Chagas. São Paulo: Centauro, 2002.

_____. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Marcos Aurélio Nogueira e Leandro Konder. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. *O capital: crítica da economia política*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, v. 1, 1995.

MCHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Paperback, 2004.

PADILHA, Valquíria. *Shopping center. A catedral das mercadorias*. São Paulo: Boitempo, 2006.

SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Cadernos de Lanzarote. Diário III*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

THERBORN, Göran. *Do marxismo ao pós-marxismo?* Trad. Rodrigo Nobile. São Paulo: Boitempo, 2012.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. *O mundo pós-guerra fria. O desafio do (ao) “oriente”*. Porto Alegre: Leitura XXI, 2005.

**ANEXOS
FRAGMENTOS**

ANEXO A – Cipriano Algor e o Chefe do Departamento de Compras

O chefe segurava a proposta na mão direita, os desenhos estavam alinhados sobre a secretária, à sua frente, como cartas de uma paciência. Fez sinal a Cipriano Algor para que se sentasse, providência que permitiu ao oleiro deixar de pensar nas pernas e lançar-se na exposição de seu assunto, Muito boas tardes, senhor, desculpe se venho incomodá-lo no seu trabalho, mas isto foi uma ideia que a minha filha e eu tivemos, a falar a verdade, mais ela do que eu. O chefe interrompeu-o, Antes que continue, senhor Algor, é meu dever informá-lo de que o Centro decidiu deixar de adquirir os produtos da sua empresa, refiro-me aos que nos vinha fornecendo até à suspensão de compras, agora é definitivo e irrevogável. Cipriano Algor baixou a cabeça, havia que ser muito cuidadoso com as palavras, sucedesse o que sucedesse não podia dizer ou fazer nada que arriscasse a possibilidade de fechar o negócio dos bonecos, por isso limitou-se a murmurar, Já estava à espera disso, senhor, mas permita-me o desabafo, é duro, depois de tantos anos de fornecedor, ter de ouvir da sua boca semelhantes palavras, A vida é assim, faz-se muito de coisas que acabam, Também se faz de coisas que principiam, Nunca são as mesmas. O chefe do departamento fez uma pausa, mexeu vagamente nos desenhos, como se estivesse distraído, depois disse, O seu genro veio aqui falar comigo, A meu pedido, senhor, a meu pedido, para me tirar da indecisão em que me via, sem saber se poderia ou não continuar a fabricar, Agora já sabe, Sim senhor, já sei, Deveria estar também ciente de que sempre foi norma do Centro, de que é mesmo ponto de honra do Centro, não aceitar pressões ou interferências de terceiros na sua atividade comercial, e menos ainda vindas de empregados da casa, Não era uma pressão, senhor, Mas foi uma interferência, Peço desculpa. Outra pausa, Que mais me faltará ainda ouvir, pensou o oleiro angustiado. Não iria tardar a sabê-lo, o chefe abria um registro, folheava-o, consultava uma página, outra, depois adicionou parcelas numa pequena calculadora, finalmente disse, Temos em armazém, já sem probabilidade de escoamento, mesmo a preços de saldo, mesmo abaixo do que nos custou, uma quantidade grande de artigos da sua olaria, artigos de todo o tipo que estão a ocupar um espaço que me faz falta, motivo por que sou obrigado a dizer-lhe que proceda à retirada no prazo máximo de duas semanas, tencionava mandar que lhe telefonassem amanhã, a informá-lo, Vou ter de fazer não imagino quantas viagens, a furgoneta é pequena, Com um carroto por dia deverá resolver a questão, E a quem vou eu vender agora as minhas louças, perguntou o oleiro sucumbido, O problema é seu, não meu, Estou autorizado, ao menos, a negociar com os comerciantes da cidade, O nosso contrato está cancelado, pode fazer negócios com quem quiser, Se valer a pena, Sim, se valer a pena, a crise lá fora é grave, além disso, o chefe de departamento calou-se, pegou

nos desenhos e juntou-os, depois foi-os passando devagar, um por um, olhava-os como se estivesse a vê-los pela primeira vez. Cipriano Algor não podia perguntar, Além disso, quê, tinha de esperar, disfarçar a inquietação, no fim de contas, ou desde o princípio delas, era sempre o chefe de departamento quem decidia as regras da partida, e agora o que se está a jogar aqui é um jogo desigual, em que as cartas foram todas para o mesmo lado e em que, se preciso for, os valores dos naipes variarão consoante a vontade de quem tiver a mão, caso em que o rei poderá valer mais do que o às e menos do que a dama, ou o valete tanto como o duque, e este mais do que toda a casa real, ainda que se deva reconhecer, para o que lhe possa servir, que, sendo seis os bonecos apresentados, o oleiro tem, se bem que resvés, a vantagem numérica a seu favor. O chefe do departamento tornou a juntar os desenhos, pô-los de lado com um gesto ausente, e, depois de olhar uma vez mais o registro, terminou a frase, Além disso, quer dizer, além da catastrófica situação em que se encontra o comércio tradicional, nada propícia a artigos que o tempo e as mudanças do gosto desacreditaram, 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, Julgo entender, senhor, que não poderemos vender os bonecos aos comerciantes da cidade, Entende bem, mas não entende tudo, Não alcanço aonde quer chegar, Não só não lhes poderá vender os bonecos, como não será autorizado a vender-lhes qualquer dos restantes produtos da olaria, mesmo que, admitindo essa absurda hipótese, eles lhe fossem encomendados, Compreendo, a partir do momento em que voltem a aceitar-me como fornecedor do Centro, não o poderei ser de mais ninguém, Exactamente, de resto não é caso para ficar surpreendido, a regra foi sempre essa, No entanto, senhor, numa situação como a de agora, quando determinados produtos deixaram de interessar ao Centro, seria de justiça conceder ao fornecedor a liberdade de procurar para eles outros compradores, Estamos no terreno dos fatos comerciais, senhor Algor, teorias que não estejam ao serviço dos factos e os consolidem não contam para o Centro, [...]. O chefe do departamento olhou-o com um meio sorriso e acrescentou, Na verdade, não sei por que lhe digo estas coisas, Falando com franqueza, senhor, também a mim me estranha, não passo de um simples oleiro, o pouco que tenho para vender não é tão valioso que justifique gastar comigo a sua paciência e distinguir-me com as suas reflexões, respondeu Cipriano Algor, e imediatamente mordeu a língua, agora mesmo tinha acabado de decidir que não atiraria achas para o lume de uma conversação já manifestamente tensa, e aí esta outra vez lançado numa provocação, não só directa, como inoportuna (SARAMAGO, 2008, 94-97).

ANEXO B – A relação das personagens com o trabalho.

Fragmento 1

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. A questão das tintas havia sido objeto de vivo debate durante e depois do jantar do dito primeiro dia, e o ponto controverso foi se as peças deveriam ser levadas ao forno depois de pintadas, ou se, pelo contrário, eram pintadas depois de cozidas e ao forno não voltavam mais. Num caso, as tintas teriam de ser umas, no outro, as tintas teriam de ser outras, portanto a decisão tinha de ser tomada imediatamente, não podia ficar para a última hora, já de pincel na mão, É uma questão de estética, defendia Marta, É uma questão de tempo, opunha Cipriano Algor, e de segurança, Pintar e levar ao forno dará mais qualidade e brilho à execução, insistia ela, Mas se pintarmos a frio evitaremos surpresas desagradáveis, a cor que usarmos é a que permanecerá, não estaremos dependentes da acção do calor sobre os pigmentos, tanto mais que o forno às vezes é caprichoso. Prevaleceu a opinião de Cipriano Algor, as tintas a comprar iriam ser, portanto, as que se conhecem no mercado da especialidade pelo nome de esmalte para louças, de aplicação fácil e secagem rápida, com uma grande variedade de colocridos, e quanto ao diluente, indispensável porque a espessura original da tinta é, normalmente, excessiva, se não se quiser usar um diluente sintético, serve mesmo o petróleo de iluminação, ou de candeeiro. Marta voltou a abrir o livro da arte, procurou o capítulo sobre a pintura a frio e leu, Aplica-se sobre peças já cozidas, a peça será lixada com lixa fina, de modo a eliminar qualquer rebarba ou outro defeito de acabamento, tornando a sua superfície mais uniforme e permitindo uma melhor adesão de tinta nas zonas em que a peça tenha ficado excessivamente cozida, Lixar mil e duzentos bonecos vai ser o cabo dos trabalhos, Terminada esta operação, continuou Marta a ler, há que eliminar todos os vestígios do pó produzido pela lixagem, usando um compressor, Não temos compressor, interrompeu Cipriano Algor, Ou, embora mais moroso, mas preferível, uma trincha de pêlo duro, Os velhos processos ainda têm suas vantagens, Nem sempre, corrigiu Marta, e prosseguiu, Como sucede com quase todas as tintas do género, o esmalte para louças não se mantém homogéneo dentro da lata por muito tempo, por isso há que mexê-lo bem antes da aplicação, Isso é elementar, toda a gente sabe, passa adiante, As cores poderão ser aplicadas diretamente sobre a peça, mas a sua aderência melhorará se se começar por aplicar uma subcapa, normalmente de branco fosco, Não tínhamos pesando

nisso, É difícil pensar quando não se sabe, Discordo, pensa-se precisamente porque não se sabe, Deixa essa apaixonante questão para outra altura, e ouça-me, Não faço outra coisa, A base da subcapa pode ser dada a pincel, mas poderá haver vantagem em aplica-la à pistola a fim de se conseguir uma camada mais lisa, [...] (SARAMAGO, op. cit., p. 154-155). [grifos meus].

Fragmento 2

A lenha que se encontra debaixo do alpendre seria mais do que suficiente para o cozimento das seis figuras que vão servir aos moldes, mas Cipriano Algor duvida, acha absurda, disparatada, um desbarato sem desculpa, a enorme desproporção dos meios a empregar em relação aos fins a atingir, isto é, que para cozer a ninharia material de meia dúzia de bonecos vá ser preciso usar o forno como se de uma carga até o tecto se tratasse. Disse-o a Marta, que lhe deu razão, e meia hora depois o remédio, Aqui o livro explica como se pode resolver o problema, até traz um desenho para que se compreenda melhor. [...] Felizmente existem os livros. Podemos esquecê-los numa prateleira ou num baú, deixá-los entregues ao pó e às traças, abandoná-los na escuridão das caves, podemos não lhes pôr os olhos em cima nem tocar-lhes durante anos e anos, mas eles não se importam, esperam tranquilamente, fechados sobre si mesmos para que nada do que têm dentro se perca, o momento que sempre chega, aquele dia em nos perguntamos, Onde estará aquele livro que ensinava a cozer os barros, e o livro, finalmente convocado, aparece, está aqui nas mãos de Marta enquanto o pai cava ao lado do forno uma pequena cova com meio metro de profundidade e outro tanto de largo, para o tamanho dos bonecos não é necessário mais, depois dispõe no fundo do buraco uma camada de pequenos ramos e pega-lhes fogo, as chamas sobem, afagam as paredes, reduzem-lhes a humidade superficial, logo a fogueira esmorecerá, só ficarão as cinzas quentes e umas diminutas brasas, e é sobre elas que Marta, tendo passado ao pai o livro aberto na página, faz descer, e com extremo cuidado vai pousando, um a um, seis bonecos da prova, o mandarim, o esquimó, o assírio de barbas, o palhaço, o bobo, a enfermeira, dentro da cova o ar quente ainda estremece, toca as epidermes cinzentas de onde, e do interior maciço dos corpos, quase toda a água já se tinha evaporado por obra da viração e da aragem, e agora, sobre a boca da cavidade, na falta de uma grelha mais apropriada a este fim, coloca Cipriano Algor, nem demasiado juntas, nem demasiado separadas, como o livro ensina, umas barras estreitas de ferro, por onde hão-de cair as brasas resultantes da fogueira que o oleiro já começou a atear. *De tão felizes que haviam ficado com o descobrimento do livro salvador, não repararam o pai e a filha que a hora quase crepuscular a que tinham começado o trabalho os obrigaria a alimentar a fogueira pela noite adentro, até que as brasas encham por completo a cova e a cozedura termine. Cipriano Algor disse para a filha, Tu deita-te, que eu fico a olhar pelo lume, e ela respondeu, Não perderia isto por todo o ouro do mundo.* (SARAMAGO, op. cit., p. 186-188). [grifos meus].

ANEXO C – O hiperrealismo das descrições dentro do espaço do Centro

Fragmento 1

O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos eletrônicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um cassino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso. (SARAMAGO, op. cit., p. 277)

Fragmento 2

Todas as manhãs, portanto, depois da desjejua, Cipriano Algor lança à filha um Até logo apressado, e, como quem vai para o seu trabalho, umas vezes subindo ao último tecto, outras vezes descendo ao nível do chão, utilizando dos ascensores, consoante as suas necessidades de observação, ora a velocidade máxima, ora a velocidade mínima, avançando por corredores e passadiços, atravessando salões, rodeando enormes e complexos conjuntos de vitrinas, montras, expositores e escaparates com tudo o que existe para comer e para beber, para vestir e para calçar, para o cabelo e para a pele, para as unhas e para os pelos, para o de cima e para o de baixo, para suspender do pescoço, para pendurar das orelhas, para enfiar nos dedos, para tilintar nos pulsos, para fazer e para desfazer, para cozer e para coser, para pintar e para despintar, para aumentar e para diminuir, para engrossar e para adelgaçar, para estender e para encolher, para encher e para esvaziar, e dizer isto é o mesmo que nada ter dito, uma vez que também não seriam suficientes oitenta anos de vida ociosa para ler e analisar os cinquenta volumes de mil e quinhentas páginas de formato a-quatro cada um que constituem o catálogo comercial do Centro. (SARAMAGO, op. cit., p. 310)

ANEXO D – Mercadoria como simulacro da realidade

Bom, depois de teres pago e de te darem um impermeável, um gorro, umas botas de plástico e um guarda-chuva, tudo colorido, também podes ir de negro, mas terás de pagar um extra, passas a um vestiário onde uma voz no altifalante te manda pôr as botas, o impermeável e o gorro, e logo entras numa espécie de corredor onde as pessoas se alinham em filas de quatro, mas com bastante espaço entre elas para se poderem mover à vontade, éramos uns trinta, havia alguns que se estreavam, como eu, outros que, segundo julguei perceber, iam ali de vez em quando, e pelo menos cinco deles deviam ser veteranos, a um ouvi mesmo dizer Isto é como uma droga, prova-se e fica-se enganchado. E depois, perguntou Marta, Depois começou a chover, primeiro umas gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas, e aí a voz do altifalante deu-nos ordem para que avançássemos, e não se pode descrever, é preciso tê-la vivido, a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, vem uma rajada, outra, há guarda-chuvas que se viram, gorros que se escapam da cabeça, as mulheres a gritar para não rirem, os homens a rir para não gritarem, e o vento aumenta, é como um tufão, as pessoas escorregam, caem, levantam-se, tornam a cair, a chuva torna-se dilúvio, gastámos uns bons dez minutos a percorrer calculo eu que uns vinte e cinco ou trinta metros, E depois, perguntou Marta bocejando, Depois voltámos para trás e logo começou a cair neve, ao princípio uns flocos dispersos que pareciam fiapos de algodão, depois mais e mais grossos, caíam na nossa frente como uma cortina que mal deixava ver os colegas, alguns continuavam com os guarda-chuvas abertos, o que só servia para atrapalhar ainda mais, finalmente chegámos ao vestiário e ali havia um sol que era um resplendor, Um sol no vestiário, duvidou Marçal, Nessa altura já não era vestiário, mas assim como uma campina, E essas foram as sensações naturais, perguntou Marta, Sim, Não é nada que não se veja todos os dias lá fora, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse, Tenho pena de si, nunca poderá compreender. [...] Amanhã ou depois vou à praia, anunciou Cipriano Algor, Aí já eu estive uma vez, disse Marçal, E como é aquilo, Género tropical, faz muito calor e a água é tépida, E a areia, Não há areia, o piso é de plástico a fazer as vezes, de longe até parece autêntico, Mas ondas não há, claro, Pois aí é que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar, Não me digas, Digo, As coisas que os homens são capazes de inventar, Sim, disse Marçal, é um bocado triste. (SARAMAGO, op. cit., p. 314)