

A caverna, de José Saramago, pela *lição de coisas* andreseniana

Letícia Costa

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ABSTRACT

This article presents an analysis of the novel *The Cave* (2000), by José Saramago, in the light of concepts present in “Arte poética I”, by the Portuguese writer Sophia de Mello Breyner Andresen, according to the research model proposed by Gagliardi (2018). In his novel, Saramago portrays a community of characters based on the exchange of authentic experiences (Benjamin, 2012), in which the clay is a central element for them, as it provides a connection, as in Sophia's text, between individuals and nature.

Keywords: José Saramago, Sophia de Mello Breyner Andresen, Walter Benjamin, *The Cave*, Aura.

Este artigo propõe uma leitura do romance *A caverna* (2000), de José Saramago, a partir da formalização de conceitos presentes na “Arte poética I”, da escritora portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, seguindo o modelo de investigação proposto por Gagliardi (2018). Em seu romance, Saramago constrói uma comunidade de personagens fundada no intercâmbio de experiências autênticas (Benjamin, 2012), na qual o barro é um elemento central por proporcionar uma religião, tal como no texto de Sophia, entre os indivíduos e a natureza.

Palavras-chave: José Saramago, Sophia de Mello Breyner Andresen, Walter Benjamin, *A caverna*, Aura.

O barro imemorial

As origens mitológicas da humanidade conferem ao barro o papel de componente simbólico fundamental na formação do ser. A lendária gênese do ser humano criado pelo Deus oleiro, que molda a criação à sua imagem, origina-se na antiga civilização mesopotâmica. Não por acaso, a Mesopotâmia – etimologicamente, terra entre rios – foi fundada tanto arquiteturalmente quanto culturalmente na argila retirada do solo banhado pelos rios Tigre e Eufrates. Ao longo da evolução cognitiva das civilizações, os mitos foram transformados a partir das criações e descobertas, entre as quais se destaca o advento da escrita. A capacidade de transfigurar em linguagem costumes, rituais e aspectos comerciais, fez com que a história das origens fosse também transformada¹. De um Deus que modela a partir da terra, passa-se a um criador que materializa através das palavras: “*fiat lux*”, diz uma das primeiras passagens do *Gênesis*. Essa mudança de paradigma poderia ser a primeira crise do barro da trajetória humana. Possivelmente outras viriam, como pelo surgimento de materiais mais resistentes e práticos para a produção de objetos, e uma dessas crises² é apresentada por José Saramago em *A caverna*.

A partir dos anos 1990, o escritor se aprofunda na construção de um quadro crítico da pós-modernidade em seus romances. E, em oposição ao mundo que engole subjetividades em prol do consumo desenfreado, Saramago escolhe uma família de oleiros para ser, ao mesmo tempo, a vítima e a resistência a esses tempos obscuros. O centro, para os Algores, não é ocupado por um empreendimento comercial de proporções faraônicas, mas sim pelo barro. Barro que desde as gerações pregressas dá sentido à vida dessas pessoas e lhes proporciona o sustento. É certo, no entanto, que, na era pós-industrial, muitos outros ofícios estiveram e estão sob ameaça: hoje, por exemplo, não há mais acendedores de lâmpões pelas ruas ou condutores de carroças. Então, por que a escolha do barro?

Em um dos capítulos-chave do romance, inicia-se a idealização da fabricação de estatuetas por Cipriano e Marta, como alternativa encontrada pela família para manter a relação comercial com o Centro. Com o auxílio de uma

¹ Conforme explica o pesquisador Martin Puchner, em *O mundo da escrita*: “A maioria dos mitos desse tipo [da criação], entre eles os mesopotâmicos, imagina um deus que molda o mundo e seus habitantes a partir do barro. As histórias hebraicas mais antigas da criação, que foram mantidas na Bíblia, fazem o mesmo, e nelas Deus se engaja num ato de ofício divino, trabalhando com as mãos. Essas histórias foram imaginadas por seres humanos acostumados ao trabalho manual. Mas não é assim a abertura do Gênesis. Deus não suja as mãos. [...] Trata-se de uma criação imaginada por escribas sentados à distância do trabalho manual e cujo trabalho ocorre inteiramente na linguagem” (Puchner 2019, 75).

² “se não fosse esta maldita crise do barro” (Saramago 2017, 214).

enciclopédia, eles percorrem suas páginas à procura de figuras genéricas e representativas de segmentos da sociedade, como a enfermeira, o esquimó, o assírio de barbas, o bobo, o palhaço e o mandarim. Escolhidos os modelos, principia-se o processo de resgate da habilidade de modelar. Cipriano, por horas a fio, faz e refaz bonecos, a princípio irreconhecíveis, mas que ganham "forma e sentido à medida que os dedos começa(ra)m a interpretar por sua própria conta e de acordo com as suas próprias leis as instruções que lhes chega(va)m da cabeça" (Saramago 2017, 85). Em seguida, o narrador expõe uma longa exaltação da inteligência dos sentidos, para além da visão, e, assim, acompanha a reaprendizagem do oleiro:

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão [...] Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos veem. (Saramago 2017, 85)

Portanto, a arte de modelar depende do acúmulo de experiência ao longo do tempo. Sem estabelecer hierarquia entre os sentidos, o narrador atribui à visão uma função auxiliar: "O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto" (Saramago 2017, 85-86), isto é, a ideia que estava latente no cérebro é desocultada pelos dedos.

O narrador encerra a digressão com a seguinte conclusão:

Toda arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas [...] este grão que aflora à superfície é uma memória. (Saramago 2017, 87)

A comparação direta entre a história do barro e o desenvolvimento humano confere às marcas na argila seca a relevância de um testemunho histórico. Assim como a marca humana, desde os primórdios, se perpetua no barro, dele depende a trajetória da família Algor:

[Marta] olhou em redor e reparou pela primeira vez que tudo ali estava como coberto de barro, não sujo de barro, somente da cor que ele tem, da cor de todas as cores com que saiu da barreira, o que foi sendo deixado por três gerações que todos os dias mancharam as mãos no pó e na água do barro. (Saramago 2017, 37)

Cerca de quatro décadas antes de Saramago, Sophia de Mello Breyner Andresen escreveu um texto memorável por resgatar as auras mítica e poética do

barro como elemento primordial. “Arte poética I” [1962] é uma curta e densíssima descrição em prosa poética, na qual acompanhamos a narradora em uma caminhada pela luminosa Lagos, no Algarve, em busca de uma loja de cerâmicas: “A loja de barros fica numa pequena rua do outro lado da praça. Fica depois da taberna fresca e da oficina do ferreiro” (Andresen 2018, 359). Vem a propósito destacar como a genealogia de *A caverna*, narrada em entradas dos *Cadernos de Lanzarote*, está associada a dois momentos de contemplação de Saramago na cidade pós-moderna³. Conforme relata o autor, a primeira fagulha de inspiração para o romance deu-se durante um retorno a Lisboa:

quando passávamos debaixo do primeiro viaduto, interrompi o que ela [Maria José] estava a dizer-me: 'Espera, acabei de ter uma ideia.' À nossa frente, sobre o lado direito, um enorme painel publicitário anunciava a próxima inauguração do Centro Comercial Colombo. (Saramago 1999, 423)

Esse lampejo da *Caverna* nascia de uma situação cotidiana de se deparar com os anúncios de novidades no meio urbano. Curiosamente, alguns meses depois, a ideia que complementaria, por oposição, aquela suscitada pelo centro comercial surgiria no Brasil, em uma visita ao Museu do Pontal, no Rio de Janeiro:

Foi neste museu, contemplando as figuras de barro, ouvindo Luiz Schwarcz, a poucos metros de distância, que dizia 'Estes aqui podiam ser o princípio de um romance de José Saramago' (representavam dois camponeses de pé [...] foi neste museu, olhando estas figuras, sentindo agudamente a presença de todas as outras, que, de súbito, saltou na minha cabeça a centelha que anda a faltar-me para que a ideia de *A Caverna* venha (talvez) a tornar-se em livro. (Saramago 1999, 472)

Em sua análise da “Arte Poética I”, intitulada “O que é uma ânfora?” (2018), Caio Gagliardi destaca o caráter ‘algo iniciático’ da localização da loja de barros na cidade, como se ela ocupasse uma outra dimensão. Ao chegar ao seu destino, a narradora nos conta: “entro na loja de barros. A mulher que os vende é pequena e velha. Está em frente de mim rodeada de ânforas” (Andresen 2018, 359). Com o chão e as prateleiras repletos de louças à sua volta, a vendedora anciã, por associação, poderia ser membro da família Algor. Na loja, a narradora nota dois tipos de barro: “barro cor-de-rosa pálido e barro vermelho-escuro. Barro que desde tempos imemoriais os homens aprenderam a modelar numa medida humana” (359). Chegamos, então, à primeira passagem substancial que iluminará, por meio desse empréstimo andreseniano à prosa saramaguiana,

³ Esta relação entre as experiências espaciais e ficcionais de Saramago foi incorporada a este artigo a partir da gentil sugestão do Avaliador A da Revista *Confluente*.

nossa leitura de *A caverna*. Através do olhar grego de Sophia para as coisas, Gagliardi nomeia a sua atenção helênica de *poética do olhar*: “A poesia de Sophia é permeada de um fascínio pelo real natural e o seu 'interior', conforme ela mesma afirma” (Gagliardi 2018, 15). Essa característica faz com que ela olhe – ou repare, em termos saramaguianos – atentamente para os objetos que a circundam e, em especial, descreva o material que lhes compõe.

Gagliardi recupera a leitura de Eduardo Prado Coelho, em “Sophia, a lírica e a lógica” [1980], que define a poética da autora como uma “exaltação afirmativa do real” (Coelho apud Gagliardi 2018, 15). Portanto, o “olhar atento” – expressão que Gagliardi assimila do filósofo catalão Josep Esquirol – que a narradora dirige às coisas é um modo de as enaltecer. Ao enfatizar a característica imemorial do barro, Sophia resgata o tempo passado. Enaltecer significa, portanto, recuperar, na materialidade presente do objeto, os seus primórdios. Vem a propósito lembrar que Gagliardi destaca como Prado Coelho percebe “a recusa do tempo histórico em Sophia, por ser ele um tempo que divide e exila, salientando sua predileção pelo tempo mítico” (Gagliardi 2018, 15). A consideração do crítico permite, à luz desse enaltecimento das coisas, outra aproximação entre Saramago e Sophia.

A fuga para o mítico é um motivo recorrente na literatura, quando, diante de um presente corrompido, o sujeito da enunciação idealiza a volta ou a criação de um local onde as dores íntimas, ou aquelas causadas pelo contexto sócio-histórico, não existirão. A Creta, de Jorge de Sena, e a Pasárgada, de Manuel Bandeira, são exemplos dessas idealizações. Inclusive, para Sophia, a loja de barros da “Arte poética I” é “como uma loja de Creta” (Andresen 2018, 359), o local onde ela encontrará a ânfora, o objeto emblemático da Antiguidade Clássica que proporcionará uma religação para a narradora. Richard Zenith, no artigo “Uma cruz em Creta - A salvação sophiana”, reconhece o caráter imemorial daquele endereço, pois, segundo ele, não há no texto referências anteriores à ilha grega ou indício de que se trate de uma loja cretense em particular: “É como se a loja de barros, tal como a ânfora, também obedecesse a um princípio incorruptível, tanto podendo ser portuguesa como grega, ou de outro lugar qualquer” (Zenith 2011, 43). Essa construção evidencia como esse local guarda um caráter de idealização, o *locus amoenus* onde a narradora busca um refúgio.

Valendo-se da mesma passagem sobre Creta, Caio Gagliardi considera que

a loja de barros associa-se, afinal, ao princípio lendário de tudo, a uma terceira margem fora do tempo contingente. E esse princípio tem forma humana. Uma ânfora, afinal, não surge de um molde, modela-se manualmente; carrega, portanto, em sua forma e dimensões, a lembrança da anatomia humana, como uma impressão digital. (Gagliardi 2018, 19)

Em convergência com essa descrição, n' *A caverna*, segundo as palavras de seu narrador, o barro reflete “o trânsito do ser no tempo” e guarda “os sinais dos dedos” da mão (Saramago 2017, 87). Tanto no romance quanto na prosa poética de Sophia, o barro é, a um só tempo, testemunha da história e bússola que aponta para um tempo que se busca resgatar.

O cântaro e a ânfora: (re)ligação

“Fui ao cemitério, dei um cântaro a uma vizinha e temos um cão lá fora, acontecimentos de grande importância todos eles” (Saramago 2017, 53). Em uma frase, Cipriano Algor reúne os principais acontecimentos do paradigmático terceiro capítulo do romance, aquele em que acompanhamos sua ida ao cemitério para visitar o túmulo da falecida esposa, Justa Isasca. Esse capítulo de encontros poderia representar a passagem para um novo plano, pois, a partir dele, Cipriano terá em sua vida a presença do cão, Achado, e de uma importante personagem:

Já ia calado quando se cruzou com uma mulher vestida de luto que entrava, sempre assim tem sido, uns que chegam, outros que partem, ela disse, Boas tardes, senhor Cipriano, o tratamento de respeito justifica-se tanto pela diferença de gerações como por ser costume do campo, e ele retribuiu, Boas tardes, se não disse o nome dela não foi porque não o conhecesse, mas por pensar que esta mulher, de luto carregado por um marido, não terá parte nos sombrios acontecimentos futuros que se anunciam nem na relação que deles se faça, sendo contudo certo que ela, pelo menos, tenciona ir amanhã à olaria a comprar um cântaro. (Saramago 2017, 48)

Na descrição do encontro, nota-se que tanto o narrador quanto o protagonista omitem o nome da mulher. De modo análogo, é informado que entre o oleiro e ela há uma grande diferença de idade e, por ela ser uma viúva, Cipriano não acredita que ela possa, de alguma maneira, fazer parte de sua vida. Porém, o narrador antecipa que a mulher guarda uma intenção dentro de si, que é ir à olaria para comprar uma peça de barro. Ela, então, diz a Cipriano que comprará um novo cântaro, em razão de seu antigo ter perdido a asa, quando ela o levantara, e ter se desfeito em pedaços pela cozinha. Apesar do infortúnio com o antigo cântaro, ela não desiste da peça de barro e deseja outro para si. Cipriano lhe responde: “Escusa de ir à olaria, eu levo-lhe um cântaro novo para substituir esse que se partiu, não tem de pagar, é oferta da fábrica [...] Sendo assim, fico-lhe muito agradecida, Senhor Cipriano, Não tem de quê, Um cântaro novo é alguma coisa” (Saramago 2017, 48). Ainda sem conhecermos o nome da personagem, é deixado um gancho para um futuro encontro entre os dois. Quando eles se despedem, a mulher sente-se feliz e demonstra como esse cântaro será algo

fundamental para ela, muito além de sua finalidade prática de armazenar água fresca.

No capítulo anterior a esse, quando Marta e Cipriano conversam sobre a queda no interesse pelas louças de barro, a filha se mostra resignada e pragmática sobre o fato:

Só me ficaram com metade do carregamento, dizem que passou a haver menos compradores para o barro, que apareceram à venda umas louças de plástico a imitar e que é isso que os clientes preferem, Não é nada que não devêssemos esperar, mais tarde ou mais cedo teria de suceder, o barro racha-se, esboicela-se, parte-se ao menor golpe, ao passo que o plástico resiste a tudo e não se queixa, A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa de que o tratem bem. (Saramago 2017, 34-35)

Essa passagem é exemplar para iluminar o ato da mulher do cemitério. Marta, ao enumerar a fragilidade do barro, faz com que Cipriano reflita que o material é comparável ao ser humano, o qual, de modo semelhante, é falível e sensível. Em contrapartida, para a mulher do cântaro, o valor do objeto reside naquilo que ele possui de similar com a frágil humanidade. Cipriano e ela são, metaforicamente, sujeitos despedaçados pelas circunstâncias da vida, mas que encontrarão uma nova aliança para viver.

Tal como a mulher misteriosa, a narradora de “Arte poética I”, de Sophia Andresen, dirige-se à loja de barros em busca de um objeto que lhe proporcione algo além da mera utilidade prática. O olhar dela é capturado pela ânfora: “a beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita” (Andresen 2018, 360). Gagliardi, em seu estudo sobre o texto, destaca o valor simbólico que o objeto possui para a narradora e aproxima sua análise do que Walter Benjamin definiu como “valor de culto”, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [1936]. Ao examinar a reprodução dos objetos na era moderna, o filósofo alemão identifica como ela retira o objeto do domínio da tradição e substitui sua existência única por uma existência massiva: “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (Benjamin 2012, 182). Gagliardi evidencia a distinção que a narradora faz entre a ânfora e as quinquilharias que lhe são oferecidas na rua, as quais, segundo ela, “não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Vêm de um mundo onde a aliança foi quebrada” (Andresen 2018, 360). O pesquisador conclui que o ‘princípio incorruptível’ do objeto referido por Andresen pode ser identificado por aquilo que Benjamin definiu como *aura* (Gagliardi 2018, 22).

A ânfora é modelada pela mão humana, ela traz as impressões digitais, a memória do ser que a criou. Tal como nas estatuetas de Cipriano Algor, os quatro elementos da natureza também aparecem na “poesia de terra e sol, vento

e mar” de Sophia, como assinala Gagliardi. A ânfora vem do barro, representação da terra, e “estabelece uma aliança entre mim e o sol” (Andresen 2018, 360), o astro-rei, imagem do fogo. O lugar que o objeto simbólico ocupará é o “muro em frente ao mar” (361), diante das águas e da brisa marítima, proporcionando a comunhão entre a narradora e a esfera natural. Segundo Gagliardi, a ânfora representa a “união harmoniosa”, diferentemente das “mercadorias”, dos “objetos industrializados que povoam um mundo líquido e dispersivo” (Gagliardi 2018, 22). Estamos diante da mesma oposição que se estabelece entre as louças da família Algor e os itens de plástico, pois quando o protagonista questiona o subchefe do Centro sobre a razão da queda no interesse pelos seus produtos, ele recebe a resposta:

Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é o barro, é autêntico, é natural. (Saramago 2017, 24)

Os plásticos oferecidos no complexo comercial são simulacros, cópias destituídas de *autenticidade*, valor este que Walter Benjamin analisa em seu ensaio. Segundo o filósofo, na reprodução técnica, um elemento fundamental está ausente: o aqui e agora da obra de arte original. Benjamin explica que “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (Benjamin 2012, 182). A ânfora e as louças da família Algor estão inseridas num legado e carregam a autenticidade da marca humana. Gagliardi argumenta que a força aurática da ânfora, por exemplo, é um convite à narradora para se religar ao mundo, ou segundo seus próprios termos, ao reino: “o reino agora é só aquele que cada um por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece” (Andresen 2018, 360). O reino é o local onde a narradora se exila do seu presente turbulento e onde ela recupera seu elo perdido com o sol e a natureza das coisas.

No referido terceiro capítulo de *A caverna*, o cão que surge na casota do quintal da morada, como se escolhesse aquela família para si, é o caro Achado dos Alcores. Curiosamente, é o animal que os encontra, mas, desde o primeiro momento, ele é acolhido com ternura por Cipriano e Marta: “se vamos ficar com ele, não é para que ande a beber água dos charcos como se não tivesse pouso nem casa, obrigações são obrigações” (Saramago 2017, 61). Então, como gesto simbólico, Marta:

trouxe uma malga grande de barro cheia de água limpa [...] o Achado tornou a surpreender os novos donos ao deixar-se ficar onde estava, frente a frente com

Cipriano Algor, à espera, segundo todas as aparências, de que ele chegasse ao fim do que tinha para lhe dizer. Só quando o oleiro se calou e lhe fez um gesto como a despedi-lo, é que o cão se virou para trás e foi beber. (Saramago 2017, 62)

A sensibilidade do cão – com seu olhar atento para as reações humanas – impressiona Marta, que nunca vira um animal com tal comportamento. Com sua sabedoria – inexplicável, mas comum aos cães saramaguianos –, Achado compreende a importância do gesto e só bebe a água que o barro lhe reserva quando o dono permite. Esse é o ritual de entrada de Achado na família Algor. De maneira semelhante, a ânfora, em “Arte poética I”, “dá de beber” à narradora: “olho para a ânfora: quando a encher de água ela me dará de beber. Mas já agora ela me dá de beber. Paz e alegria, deslumbramento de estar no mundo, religião” (Andresen 2018, 360). A ânfora “é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas” (360), tal como o cântaro simbolizará a aliança entre Cipriano Algor e a mulher misteriosa.

Ao retornar do cemitério, o oleiro menciona a história do cântaro e Marta lhe pede mais detalhes. Ele, então, conta-lhe sobre o encontro com uma conhecida vizinha: “É a Isaura Estudiosa, aquela que ficou viúva há uns meses, É uma mulher nova, Não tenciono casar-me outra vez, se é nisso que estás a pensar, Se pensei, não dei por tal” (Saramago 2017, 53). O ato falho de Cipriano revela que já povoara seus pensamentos a ideia de um relacionamento com aquela mulher, porém, o luto que ainda guarda da falecida esposa e os seus valores conservadores o impedem de se unir a uma viúva mais jovem. Após o primeiro encontro entre as personagens, o oleiro cumpre sua promessa e leva um cântaro novo para a conhecida. Isaura o recebe e eles conversam sobre a relação entre o nascimento e a duração dos seres e objetos. Quando ela recebe o cântaro, é retratada pela primeira vez uma imagem que virá a se repetir, como um *leitmotiv*, ao longo do romance: “A mulher estendeu as duas mãos para recolher o cântaro pelo bojo, segurou-o contra o peito e agradeceu outra vez” (Saramago 2017, 65).

Cipriano Algor é um sujeito marcado pela insegurança. Na visita à Isaura, ele lhe pergunta se ela conhece alguém que esteja à procura de um cão, e a mulher, sabiamente, consegue ler os sentimentos do oleiro e o aconselha a ficar com o animal: “Não pense na lei nem no costume, senhor Cipriano, tome para si o que já é seu” (66). O discurso patente indica que ele deve ficar com o cão, porém, nas entrelinhas, sabemos que Isaura espera que ele também aja da mesma maneira em relação a ela. Na despedida, há a reiteração da imagem: “Até à próxima vez. Com o cântaro apertado contra o peito, Isaura Estudiosa olhou da sua porta a furgoneta” (66). O cântaro é um elemento fundamental para Cipriano e Isaura. Este é um símbolo que também aparece em uma cena de amor entre Marta e Marçal: “Como um cântaro profundo que lentamente se enche, a mulher

vai-se aproximando do homem aos poucos e poucos, talvez com mais rigorosa conformidade, fazendo-o aproximar-se dela, até que a urgência de um e a ansiedade do outro, já declaradas, já coincidentes, já inadiáveis, façam subir cantando a água unânime” (Saramago 2017, 118). Na materialidade da cena erótica, o cântaro é o receptáculo feminino que, metaforicamente, será preenchido de água. É evidente nesta cena e na do encontro entre Cipriano e Isaura a presença desse elemento simbólico no enlace entre homem e mulher.

Entre encontros e desencontros, a mudança dos Algores para o Centro selará a entrada definitiva de Isaura na família, quando ela se tornará a guardiã de um ser especial.

A transformação a partir de Isaura: “Éramos nós” e o reino vulnerável

A personagem Lídia, de *O ano da morte de Ricardo Reis* [1984], é a humilde camareira do Hotel Bragança que se envolve amorosamente com o protagonista do romance e, durante a narrativa, é uma das principais interlocutoras do doutor-poeta. Desde os assuntos do cotidiano até as notícias dos conflitos internacionais do período entre guerras, Ricardo Reis e ela dialogam a partir de suas diferentes perspectivas, enquanto a mulher mantém o asseio da casa e sacia os desejos do homem. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a personagem “mulher do médico”, eleita a testemunha do horror e condutora do novo modo de vida desencadeado após a praga de cegueira, além de não receber nome (como as demais personagens do romance), ainda possui um epíteto que a associa ao marido e que apaga sua individualidade. Com ocupações em torno dos afazeres domésticos, essas figuras femininas integram um rol na ficção saramaguiana de personagens construídas em contraste com as masculinas, estas, em geral, consolidadas na hierarquia social e detentoras de um saber cientificamente respaldado, como ambos os médicos. Entretanto, para o leitor que se aventura por esses romances, a expectativa de encontrar nas personagens masculinas a razão e a força é frustrada. A subversão do senso-comum é um dos procedimentos mais particulares da ficção de José Saramago, e, para a economia de suas narrativas, as mulheres são os seres da práxis. Em *A caverna*, a reviravolta final no destino dos Algores será desencadeada por Isaura Madruga, a personagem que age nos “bastidores” da história para se manter unida àquele grupo. A sua inabalável vontade de permanecer na aldeia, de insistir nos objetos de barro e de zelar pela olaria, após a mudança para o Centro, constrói as bases para o desfecho da família.

Quando é chegado o momento de deixar a aldeia, como o complexo comercial não aceita animais, Cipriano Algor precisa encontrar um novo tutor para Achado, e a mulher é a única opção cogitada. A cena em que o oleiro vai até

a casa da viúva selará duas conquistas fundamentais: Isaura como guardiã do animal e o enlace amoroso entre os dois. Na gangorra das emoções do protagonista, o êxtase do amor logo é assombrado pela incerteza do futuro. Desde o início do romance, Isaura demonstra ser dotada de uma mentalidade diferente do que seria esperado, segundo as convenções, de uma mulher aldeã, pois ela é avessa aos costumes conservadores que Cipriano cultivava. Para ele, por exemplo, a diferença de idade e a viuvez eram claros impeditivos para a união do casal. Enquanto o oleiro exprime o apego aos costumes, para Isaura a solução é simples: ela proverá para o casal, demonstrando sua renúncia diante das normas limitantes.

Pela resistência de Cipriano em aceitar seus sentimentos por Isaura e, posteriormente, pela mudança da família para o Centro, há um hiato no enredo que separa as personagens. Após abandonar o complexo comercial, quando ele retorna à casa da amada, Cipriano descobre que desde sua partida Achado fugira para a antiga casa, forçando a mulher a se deslocar para o local. No reencontro do casal, Isaura recebe Cipriano como no primeiro dia: “vejam-na [Isaura] como tem as mãos apertadas contra o peito” (Saramago 2017, 350). Empiricamente lá não está o cântaro, mas sabemos que a sua aura permanece junto à personagem. Nesse momento, a primeira mudança a ser deflagrada é a do oleiro. Diante da surpresa em reencontrar a amada na antiga olaria, ela lhe revela – sem pudores – que, em uma noite, dormira na cama do amado, desafiando as convenções tradicionais. Rompendo com as expectativas, ele responde: “Nunca mais dormirás noutra” (Saramago 2017, 352). Cipriano Algor se liberta da mentalidade conservadora e da insegurança crônica que o impediam de tomar as rédeas da própria vida. Evidencia-se, portanto, como a descoberta da gruta do Centro e o acúmulo de experiências ao longo da narrativa modificaram o protagonista.

Efetivada essa transformação, o próximo passo é a virada final no destino da família, dessa vez a partir de Isaura. A jovem viúva dotada de sabedoria e sensibilidade inexplicáveis aguarda o tempo necessário para seu estabelecimento dentro da comunidade Algor. De Isaura Estudiosa, sobrenome herdado do falecido marido, – e que, segundo o narrador, “apelido de que, tal como os de Gacho e Algor, se desconhece a razão de ser e a proveniência” (Saramago 2017, 63) – a Isaura Madruga: “Foi a viúva, a vizinha, a Isaura Estudiosa, para agradecer o cântaro. Marta negou com um movimento lento da cabeça, Não se chama Isaura Estudiosa, corrigiu, o nome dela é Isaura Madruga” (164). Primeiro, é preciso desconfiar da ignorância do narrador, extremamente ciente e controlador de sua história, por afirmar desconhecer a razão envolvida nos epítetos das personagens. Na primeira página do romance, enquanto Cipriano e Marçal, segundo a voz narrativa, desconhecem o significado de seus “apelidos insólitos”, ela esclarece: “aquele algor significa frio intenso do corpo,

preunciador de febre, e que o gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga” (Saramago 2017, 11). Portanto, tem-se a explicação para o sobrenome de quase todas as personagens nomeadas da narrativa, com exceção de Isaura. ‘Madruga’ é um termo associado a ‘madrugar’ e ‘madrugada’, palavras estas que derivam do latim *maturus*. Segundo a acepção de dicionário, ‘madrugada’ é o substantivo feminino que marca cronologicamente o início do dia, a alvorada, a madrugada. A partir dessa definição, Madruga é o epíteto ideal para a personagem que acompanha a família das sombras à luz. A etimologia latina, por sua vez, é igualmente significativa por apontar para o sentido de ‘amadurecimento’ ou de ‘madura’. Logo, Isaura ‘madura’ é a personagem que, no princípio, destoa das demais por sua sensível sabedoria.

Quando ela reencontra o oleiro, Cipriano explica-lhe a razão de ter abandonado o Centro, sendo o motivo crucial a descoberta da gruta – que já havia sido narrada a Marta, no capítulo anterior: no momento em que ele descobre os corpos no subsolo, ocorre-lhe um efeito de identificação. Os corpos atados ao banco de pedra tornam-se metonímia para a situação humana na atualidade: “Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo” (Saramago 2017, 345). Esta é a chave principal para a leitura da atualização que Saramago faz da alegoria da caverna, de Platão: na pós-modernidade, os indivíduos continuam a ser iludidos pela fantasmagoria das imagens, estas agora sofisticadas pelos avanços tecnológicos, enquanto os corpos servem para obter lucro mesmo após a sua morte, pois, como revela o desfecho do romance, a gruta do Centro será a nova atração de seu cruel espetáculo.

Diante dos fatos, Marta concorda com o pai: “Sim, creio que tem razão, somos nós” (Saramago 2017, 345). Apesar da identificação com os corpos da gruta no nível do discurso, a atitude de Cipriano será deixar o complexo. No retorno à olaria, quando ele expõe o ocorrido a Isaura, ela vocalizará o rompimento definitivo com o Centro:

Isaura Madruga não é particularmente versada em histórias antigas e invenções mitológicas, mas só precisou de duas palavras simples para compreender o essencial da questão. Embora as conheçamos já, não se perde nada em deixá-las escritas outra vez, Éramos nós. (Saramago 2017, 353)

Engana-se (talvez propositalmente) o narrador quando diz que essas palavras já eram conhecidas, pois Isaura as transforma: do presente ‘somos’ converte-se para o pretérito imperfeito ‘éramos’. O essencial percebido por Isaura é que eles não são mais os prisioneiros da caverna, ludibriados pelas ilusões do Centro, mas

saíram da escuridão em direção à luz. Ascensão essa que foi construída ao longo das mais de trezentas páginas do romance.

A afirmação de Isaura, que parece tão elementar, promove uma inversão de perspectiva e vocaliza o processo de transformação dos Algores. A pequena comunidade de personagens é unida por laços sanguíneos e pelo matrimônio, e seus dois novos integrantes, Achado e Isaura – apresentados no dia da visita ao cemitério –, ligam-se à família pelo barro. A entrada do cão ocorre no episódio em que ele bebe da malga de barro e a de Isaura efetua-se pelo cântaro. Quando o casal reencontra Marta e Marçal, decididos a igualmente deixarem o Centro, o futuro incerto é o tópico do diálogo. Isaura, humildemente, sugere que todos devam ir embora da aldeia, e como sua precipitação assusta Cipriano, ela elucida: “Já tinha largado tudo antes, já tinha virado as costas antes, quando apertei aquele cântaro contra o peito, realmente era preciso que fosses homem para não compreenderes que te estava a apertar a ti” (Saramago 2017, 357). O *leitmotiv* é, enfim, explicado. O cântaro é a imagem fundamental do romance: símbolo do seu protagonista, o artífice do barro, além de proporcionar a ligação com Isaura, que culminará na transformação do destino de toda a família.

Recuperando a leitura andreseniana de *A caverna*, na “Arte poética I”, a ânfora simboliza a religação da narradora com a esfera natural. Em frente ao muro, “ela é ali a nova imagem da minha aliança com as coisas” (Andresen 2018, 361). Segundo Gagliardi, na “drummondiana lição de coisas” de Sophia Andresen, os objetos que recebem a atenção da narradora passam a servir “aos olhos” e até “ao espírito” (Gagliardi 2018, 19). Impregnados da subjetividade desses indivíduos, como a narradora da “Arte poética I” e Cipriano e Isaura, a ânfora e o cântaro transcendem a existência física, pois seu valor de culto é um convite à religação, isto que Gagliardi afirma ser um “traço constitutivo” da lição andreseniana (20). Esses objetos auráticos são detentores do “princípio incorruptível” proveniente da marca humana que os moldou. O *religare* proporcionado pelo cântaro e pela ânfora promove a edificação do “reino”, esse conceito que no texto de Sophia indica um *locus* idealizado, onde indivíduo e natureza estarão em harmonia: “Aliança ameaçada. Reino que com paixão encontro, reúno, edifico” (Andresen 2018, 361).

Assim como a narradora da “Arte poética I” cria seu reino através do olhar, em *A caverna*, a comunidade da família Algor tece a sua aliança através da rede de experiências compartilhadas. Construída em bases sólidas, em oposição à superficialidade do Centro, a ligação do grupo é autêntica e tem sua materialidade espelhada no cântaro. O barro, tal como analisamos, é símbolo também da fragilidade humana, que precisa ser bem cuidada para perdurar, pois a ameaça está à espreita. O compromisso em edificar o reino precisa ser constantemente renovado, como pela força de personagens como Isaura

Madruga e outras mulheres-guias da ficção saramaguiana, que encarnam o afeto e a abdicação em prol do bem comum: “o reino agora é só aquele que cada um tece por si mesmo encontra e conquista, a aliança que cada um tece” (Andresen 2018, 360).

Contudo, assim como o andreseniano, o reino da família Algor é “vulnerável”. Ao lermos o desfecho do romance, isso é patente, pois mesmo com a família deixando a aldeia e os domínios do Centro para trás, é ele quem dá a última palavra no romance: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (Saramago 2017, 359). Conforme afirmou Miguel Koleff, no ensaio “De Juan Maltiempo a Cipriano Algor – Tres o cuatro pinceladas sobre los personajes saramaguianos”, em alusão a Walter Benjamin:

el enemigo no ha dejado de vencer [...] ese enemigo está oculto, no se deja ver. Es que ha cambiado la imagen de poder [em relação ao contexto sócio-histórico de *Levantado do chão*], de territorio, de dominación; se ha globalizado el pensamiento y se ha difuminado la percepción de las coordenadas ideológicas. (Koleff 2019, 124)

Em termos andresenianos, esse é o retrato de um mundo que, “semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias”, está dividido (Andresen 2018, 360).

É preciso, portanto, seguir o conselho de Sophia: “Nós procuramos reuni-lo [o reino], procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa” (360). Nota-se que, apesar da aparente solitude da narradora da “Arte poética I”, ela assume uma voz coletiva, através do “nós”, para convocar a dimensão coletiva pelo compromisso de construir esse reino e resistir ao tempo que exila o sujeito de sua inteireza.

Já no fim do século passado, diante da fantasmagoria das vivências de um mundo dominado pelas imagens, José Saramago parece assumir uma perspectiva utópica já em escala reduzida: talvez o caminho do ser humano não seja mais a batalha, como um Davi diante de um Golias, mas a saída, em pequenas comunidades, em busca de uma nova realidade, do seu reino vulnerável.

Do barro ao barro, do pó ao pó e o *topos* do retorno

Maria segurava a escudela no côncavo das duas mãos, taça sobre taça, como quem esperava que o mendigo lhe depositasse algo dentro, e ele sem explicação assim fez, que se baixou até ao chão e tomou um punhado de terra, e depois erguendo a mão deixou-a escorregar lentamente por

entre os dedos, enquanto dizia em surda e ressoante voz, O barro ao barro, o pó ao pó, a terra à terra, nada começa que não tenha de acabar, tudo o que começa nasce do que acabou.

José Saramago, *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Há algo a ser feito antes do fim. Com todos a bordo da furgoneta, Cipriano repentinamente interrompe a saída para a viagem sem “destino conhecido”. Ele retorna à morada, pois é preciso executar seu ato final. Diante da terra úmida pela chuva do dia anterior, assistimos às gotas pingando da amoreira, enquanto o homem desaparece para dentro do forno da olaria. De lá ele sai, “em mangas de camisa” e servindo-se do casaco “para transportar algo pesado” (Saramago 2017, 358): é a libertação de seus bonecos de barro, aqueles moldados à imagem e semelhança de seu criador. Assim como o protagonista, suas estatuetas sairão das sombras da caverna em direção à luz. Dispostos “de pé, firmes na terra molhada” (358) em frente à casa, tal como um exército de Terracota, eles serão os guardiões da morada *ad aeternum*. Nessa libertação, todas as estatuetas, inclusive as defeituosas que Cipriano mantivera guardadas, serão reunidas “às suas irmãs escorreitas e sãs” (359). E o seu destino? “Com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar” (359). Diante dos mesmos elementos naturais que as constituíram, virá o fim, que não deixa de ser um retorno ao princípio.

O desfecho de *A caverna* é um *memento mori*: voltar ao pó? “Mas esse é o destino de qualquer de nós” (359). A cena evoca novamente o *Gênesis* (3:19), o episódio no qual o criador condena suas criaturas, após o pecado original, à mortalidade: “és pó, e pó te hás de tornar”. O destino de todos é o mesmo, o que os diferencia é o legado de experiências compartilhadas, “a aliança que cada um tece” (Andresen 2018, 360) em vida. *A caverna* completa um círculo, com um desfecho que espelha a cena inicial: Marçal e Cipriano estão novamente dentro do veículo, porém, há uma diferença fundamental: “as duas mulheres atrás, com o Achado ao meio” (Saramago 2017, 358), selando a união rumo ao desconhecido.

Bibliografia

Andresen, Sophia de Mello Breyner. 2018. *Coral e outros poemas*; seleção e apresentação Eucanaã Ferraz – 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.

- Benjamin, Walter. 2012. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. – tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. revista. São Paulo: Brasiliense.
- Gagliardi, Caio. 2018. “O que é uma ânfora?”. *Revista do CESP* 38(60): 13-24.
- Koleff, Miguel Alberto. 2019. “De Juan Maltiempo a Cipriano Algor. Tres o cuatro pinceladas sobre los personajes samaraguianos”. *Revista de Estudos Saramaguianos* 9: 117-125.
- Puchner, Martin. 2019. *O mundo da escrita: como a literatura transformou a civilização*, tradução Pedro Maia Soares. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Saramago, José. 2017. *A caverna* – 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- — —. 1999. *Cadernos de Lanzarote II* – São Paulo: Companhia das Letras.
- Zenith, Richard. 2011. “Uma cruz em Creta – A salvação sophiana”. *Colóquio/Letras* 176: 38-45.

Leticia Costa possui graduação em Letras (Português e Inglês) pela Universidade de São Paulo (USP), onde atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação de Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Pesquisa a obra de José Saramago desde 2016 e em sua dissertação de mestrado estuda o romance *A caverna* (2000), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

Contacto: leticia.feiteira@gmail.com

Recebido: 19/03/2023

Aceito: 25/04/2023