

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

EDUARDO LOPEZ CHAGAS

**A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO E O DIÁLOGO COM A CAVERNA DE
PLATÃO: O CENTRO COMO ALEGORIA DA MODERNIDADE LÍQUIDA, DE
ZYGMENT BAUMAN**

**BAGÉ
2017**

EDUARDO LOPEZ CHAGAS

**A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO E O DIÁLOGO COM A CAVERNA DE
PLATÃO: O CENTRO COMO ALEGORIA DA MODERNIDADE LÍQUIDA, DE
ZYGMENT BAUMAN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Letras – Universidade
Federal do Pampa, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Miriam Denise Kelm

**Bagé
2017**

EDUARDO LOPEZ CHAGAS

**A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO E O DIÁLOGO COM A CAVERNA DE
PLATÃO: O CENTRO COMO ALEGORIA DA MODERNIDADE LÍQUIDA, DE
ZYGMENT BAUMAN**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Licenciatura em Letras – Universidade
Federal do Pampa, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Miriam Denise Kelm

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 06/07/2017

Banca Examinadora:

Prof. Doutora Miriam Denise Kelm

(Orientadora)

(UNIPAMPA)

Prof. Doutora Lúcia Maria Britto Corrêa

(UNIPAMPA)

Prof. Vera Lucia Cardoso Medeiros

(UNIPAMPA)

À minha filha, Amanda, que mesmo sem saber, está presente em cada página, em cada linha deste trabalho.

Aos meus pais, Hugo e Isabel, por me educarem com palavras, mas, sobretudo, com exemplos.

À Luisa, a Isaura Madruga deste Cipriano Algor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, Hugo e Isabel, meus velhos, por serem as pessoas mais maravilhosas que conheço. Nunca precisei ter “heróis” ou “ídolos”, pois esses postos sempre foram ocupados por eles, e foi sempre neles que procurei espelhar minha vida.

Agradeço a meu irmão, Hugo Darci, a quem nunca chamei pelo nome, pois para mim ele sempre será o “mano”, o cara de coração enorme que, na minha infância, fazia “helicópteros” com arame e tampas de caneta.

Agradeço a meus amigos, Adriano “Escova”, Isac, Mateus “Pumba”, Marcos “Zizou” e Flávio “Bocão”, por fazerem parte da minha história e permitirem que eu faça parte da história deles. Sinceramente, não consigo dizer com palavras o tamanho que essa segunda família tem em minha vida.

Agradeço à Luisa, companheira que divide as dores e multiplica as alegrias, e que melhora meu mundo cada vez que sorri.

Agradeço à Amanda, minha filha, oceano de pureza e carinho, e que transformou completamente minha vida.

Por fim, agradeço à vida pela oportunidade de conviver, ou ter convivido, com pessoas que deixam, ou deixaram, pequenas impressões digitais em mim, e que por isso, estão presentes também neste trabalho. Ele leva o meu nome, mas não é de forma alguma individual, pois ninguém faz absolutamente nada sozinho. Por isso, também dedico este trabalho às seguintes pessoas: minha tia Hermínia Chagas, Cristiane Freitas, Otávio Chagas, Renato “Velho” Taddei, Anderson “Quebracho” Carvalho (*in memoriam*), José “Fernandão” Felipe, Cléver “Alemão”, dona Suzana, seu Armando, Eduardo “Duda” Bica, Bruno “Zulu”, Fabiano Jardim, ex-vigilante da Unipampa e que não sabe a importância das palavras ditas por ele em uma tarde que nos encontramos no centro da cidade, seu Danilo, seu Augusto, aos guris da manutenção, às gurias da limpeza, às professoras Lúcia e Miriam, e tantos outros e outras que não caberiam neste trabalho, mas que, espero, sintam-se reconhecidas por ele.

“A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar”

José Saramago

RESUMO

O presente trabalho busca analisar, a partir de um diálogo transdisciplinar, a ressignificação alegórica proposta por José Saramago em seu romance *A caverna*, da célebre Alegoria da caverna, de Platão, bem como o diálogo que a obra literária traça com o conceito de Modernidade Líquida, elaborado por Zygmunt Bauman. Para isso, apresenta um breve percurso histórico acerca do conceito de alegoria, partindo de sua análise etimológica que significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, até chegar à definição de Paul Ricoeur, que é trazida por Maria Zenilda Grawunder, de que alegoria é a tradução concreta de uma ideia ou conceito difícil de expressar de forma simples. A seguir, passa a delimitar o enfoque que será conferido ao estudo da modernidade, valendo-se da metáfora líquida criada pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman para explicar o atual estágio de fragmentação da sociedade atual, onde o ser humano foi relegado à condição de consumidor, imerso em uma profusão de ofertas de produtos e serviços. Por fim, passa a verificar como esses conceitos de alegoria e modernidade líquida estão presentes no texto literário de José Saramago. Para isso, centra a análise a partir do Centro, gigantesco centro comercial que, ao mesmo tempo que sintetiza parte da crítica baumaniana acerca da sociedade de consumo, funciona como uma versão pós-moderna da caverna platônica.

Palavras-chave: Alegoria, caverna platônica, sociedade de consumo, modernidade líquida.

RESUMEN

El presente trabajo busca analizar, a partir de un diálogo transdisciplinar, la resignificación alegórica propuesta por José Saramago en su romance *La caverna*, de la célebre Alegoría de la caverna, de Platón, bien como el diálogo que la obra literaria traza con el concepto de Modernidad Líquida, elaborado por Zygmunt Bauman. Para eso, presenta un breve recorrido histórico acerca del concepto de alegoría, partiendo de su análisis etimológica que significa “decir u otro”, “decir alguna cosa diferente del sentido literal”, hasta llegar a la definición de Paul Ricoeur, que es traída por Maria Zenilda Grawunder, de que alegoría es la traducción concreta de una idea o concepto difícil de expresar de forma simple. A seguir, pasa a delimitar el enfoque que será conferido al estudio de la modernidad, valiéndose de la metáfora líquida creada por el sociólogo polonés Zygmunt Bauman para explicar el actual momento de fragmentación de la sociedad actual, dónde el ser humano fue relegado a la condición de consumidor, inmerso en una profusión de ofertas de productos y servicios. Por fin, pasa a verificar como esos conceptos de alegoría y modernidad líquida están presentes en el texto literario de José Saramago. Para eso, centra el análisis a partir del Centro, gigantesco centro comercial que, al mismo tiempo que sintetiza parte de la crítica baumaniana acerca de la sociedad de consumo, funciona como una versión pos-moderna de la caverna platónica.

Palabras Clave: Alegoría, caverna platónica, sociedad de consumo, modernidad líquida.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. ALEGORIA: Percurso Histórico e Conceitos.....	3
3. PLATÃO: Vida, obra e influência.....	6
4. DA MODERNIDADE: Histórico.....	10
4.1. DA MODERNIDADE: A Fase “líquida”.....	14
5. A CAVERNA: Um começo.....	21
5.1. O Centro.....	23
5.2. Alegoria e diálogo com Platão.....	35
5.3. A saída da caverna.....	38
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

1. Introdução

Considerado um dos maiores nomes da literatura portuguesa, José Saramago tem uma carreira literária singular, talvez tão singular quanto a maneira como escreve suas obras. Nascido em 1922, na pequena aldeia de Azinhaga, conselho ribatejano da Golegã, publicou seu primeiro livro quando tinha em torno de vinte e cinco anos, um romance intitulado *Terra do pecado* (1947). Para Lopes, autor de uma biografia sobre o escritor português, “Terra do pecado vale hoje mais como exercício de escavação arqueológica no passado do escritor do que propriamente por razões de história literária, ainda que sua arquitetura geral e estilo estivessem longe de ser uma tolice artística” (LOPES, 2010, p. 39). Depois dessa primeira publicação, o escritor chegou ainda a publicar contos em jornais e revistas da época, além de escrever peças de teatro. No entanto, foram decorridos quase vinte anos até o autor publicar um novo livro, desta vez de poesia, intitulado *Os poemas possíveis* (1966). Entre este e o retorno ao gênero romance, com *Manual de pintura e caligrafia* (1976), escreve ainda outro livro de poesia, chamado *Provavelmente alegria* (1970).

Porém, é com *Levantado do chão* (1980) que começa a tomar forma aquilo que mais tarde seria conhecido como “estilo saramaguiano”, ou seja, a escrita como representação de um diálogo, com a subversão dos moldes tradicionais da literatura. Além disso, ao narrar a história de uma família de lavradores do Alentejo, Saramago impinge à obra outra de suas marcas: a candente crítica social. Ambas, escrita inovadora e crítica social, caminharão juntas em outras obras do autor. Seguindo este roteiro, chega-se até *A caverna* (2000), obra que será analisada no presente Trabalho de Conclusão de Curso.

Em *A caverna*, Saramago contrapõe a situação econômica de Cipriano Algor, um homem de certa idade que trabalha em sua olaria, a de um gigantesco centro de compras que, subitamente, deixa de adquirir os produtos artesanais feitos pelo oleiro, para passar a vender a seus clientes produtos feitos de plástico, que imitam os primeiros. O “Centro”, como é chamado na obra, funciona como representação alegórica da sociedade de consumo contemporânea, e guarda estreita relação com as análises feitas pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman. (BAUMAN, 1999, p. 12)

O livro, a começar pelo nome, é uma clara atualização da Alegoria da Caverna proposta por Platão no Livro VII, de sua célebre obra, *A República* (2004). Ao

procurar definir o que uma *polis* necessita para ser um o lugar ideal, Sócrates fala sobre a instrução e a ignorância dos homens, e para explicar sua ideia, cria a imagem de homens acorrentados morando em uma caverna subterrânea, que conferem vida às sombras de objetos que são transportados do lado de fora da caverna. Em *A caverna*, Saramago traça um paralelo entre a situação vivida pelos homens na caverna de Platão e a sociedade contemporânea. Para tanto, vale-se do mesmo recurso que o filósofo ateniense utilizara no século IV a.c, qual seja, a alegoria.

Ao questionar a sociedade contemporânea, a obra de José Saramago acaba por se imiscuir em outras áreas do conhecimento, como a sociologia e a filosofia, e (re)discutindo um tema que é afeito à ambas, que é a questão da modernidade, seu conceito e reflexos. É nesse momento que a obra do escritor português, além do encontro com o texto platônico, permite a aproximação com as ideias defendidas pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, e a alcunha criada por este para definir o atual estágio da sociedade: modernidade líquida.

Portanto, o livro *A caverna* foi escolhido para ser objeto de análise do presente Trabalho de Conclusão de Curso não só por sua riqueza estética, que *per si* já traduz a maturidade de um escritor que se propõe a ser um artesão da palavra, mas por também significar, a partir de sua construção alegórica, uma possibilidade de discutir com mais acuidade o conceito de modernidade, sem pretender esgotá-lo ou defini-lo, pois conforme Bauman, o mesmo é “carregado de ambiguidade” (BAUMAN, 1999, p. 12).

Para tal empreendimento, serão buscados referenciais teóricos que o subsidiem no campo da Literatura Comparada, visto que esta trabalha com a noção de intertextualidade, presente na obra de Saramago através de sua elaboração alegórica. Porém, para tanto, é preciso antes analisar um pouco do percurso histórico e dos conceitos que envolvem o termo Alegoria. É o que este trabalho passa a fazer.

2. Alegoria: Percurso Histórico e Conceitos

Analisar o percurso histórico da alegoria enquanto figura de linguagem, bem como suas conceituações originais, acaba por, invariavelmente, trazer à baila as civilizações greco-romanas, e suas contribuições para a formação do mundo moderno ocidental.

Carlos Ceia (1998) remete à Antiguidade clássica as primeiras referências de estudo sobre a Alegoria, citando os estudos promovidos por Cícero e Quintiliano. Ao citar o *Instituto Oratoria*, de Quintiliano, dirá que para este, a Alegoria é “uma metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido”. Sobre *De oratore*, de Cícero, Ceia traz a definição dada pelo orador romano, para quem a “alegoria é vista como um sistema de metáforas”.

Ceia é peremptório ao sintetizar a definição do que é Alegoria: “*aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral*”. Segundo seu artigo, o termo grego *allegoría*, etimologicamente, significa “*dizer o outro*”, “*dizer alguma coisa diferente do sentido literal*”, e veio a substituir um termo mais antigo, *hypónoia*, “*que queria dizer ‘significação oculta’, e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais*”.

Já Maria Zenilda Grawunder, em seu livro *A palavra mascarada: sobre a alegoria*, diz que

No primeiro século da era cristã, era de Augusto, certo Heráclito escreve *Alegorias Homéricas*, defendendo Homero da acusação de irreligiosidade impetrada por Platão. Conforme este Heráclito, *chama-se alegoria a expressão que diz algo muito diferente do que quer dizer*. Assim definido por Heráclito e derivado da codificação da Gramática clássica sobre o pensamento antigo, o termo grego *allegoria*, **composto de *allos* (outro, de outro modo) e *agorein* (falar, dizer), significa literalmente “dizer de outro modo”,** ou seja, interpretar um sentido primeiro, literal das palavras, enunciados ou representações artísticas como outra coisa, atribuir-lhes outro sentido. (GRAWUNDER, 1996, p. 19) **(grifo nosso)**

Porquanto figura de linguagem metafórica, o recurso da alegoria instaura, necessariamente, um sentido além do expresso de forma literal no texto. Afiançando-se como um dos recursos retóricos mais analisados ao longo dos tempos, a Alegoria confunde-se frequentemente com outros conceitos, como o símbolo e a metáfora. Citando os estudos produzidos pelos antigos retóricos, Carlos Ceia diferencia alegoria de símbolo

“pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto”. Já a distinção entre alegoria e metáfora deve-se ao fato de que esta “considera apenas os termos isolados”, enquanto aquela “amplia-se a expressões ou textos inteiros”. (CEIA, 1998, p. 1)

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (1997), dirá que a alegoria constitui “um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, faz entender outro ou alude a outro, que fala de uma coisa referindo-se a outra” (Moisés, 1997, p. 14).

De sua origem na Antiguidade Clássica e os estudos ligados à retórica, passando pela interpretação de textos teológicos durante a Idade Média, a Alegoria chegará à Renascença tendo sua capacidade metafórica de dizer uma coisa para significar outra sendo apropriada inclusive por outras artes.

(...) pode também ser expressa em versos, bem como ser não-verbal, empregando recursos plásticos, desde a escultura até a pintura, tendo de permeio o desenho e a arquitetura, a exemplo da arte gótica medieval, que sinalizava o movimento ascensional para as alturas, próprio do misticismo da época, ou a caveira pintada ou esculpida com uma foice em punho, para representar a morte. E na medida em que se funde com o símbolo, encontra nos meios concretos ou nos expedientes plásticos uma mediação ainda mais sugestiva e direta que os versos ou a prosa. (...) (MOISÉS, 1997, p. 16)

Sobre essa relação com outras artes, Grawunder traz um exemplo muito explicativo sobre a utilização alegórica em uma pintura, durante o século XVI.

Consta que, em 1551, Benedetto Minerbetti, bispo de Arezzo, cujo emblema era a paciência, sem condições de adquirir um trabalho original de Michelangelo, pediu a Giorgio Vasari que se aconselhasse com o grande mestre, para uma adequada representação de seu emblema. Vasari apresentou a Michelangelo vários esboços seus, que foram sucessivamente desenhados. Segundo Rudolf Wittkower, o desdém do mestre procedia, pois as composições desprezadas eram decorativas, mas empobreciam o conteúdo ideal e sua apreensão. Depois de muitas tentativas, por volta de 1554, foi aprovada uma pintura de Vasari que recebeu o título de *Alegoria da Paciência*. Nela a Paciência é representada por uma figura feminina, nem completamente vestida, nem completamente despida, para mostrar o equilíbrio entre a riqueza e a pobreza; um pé acorrentado, para não afetar parte mais nobre do corpo; e de braços cruzados, para revelar o propósito de não se libertar, de esperar até que os pingos d'água, caindo de uma velha clepsidra, consumam a pedra onde está acorrentada, concepção análoga ao ditado popular sobre a paciência: *água mole em pedra dura...* (GRAWUNDER, 1996, p. 17)

Utilizada não só pelos greco-latinos, mas também por persas, árabes e judeus, a Alegoria enquanto recurso artístico-literário se manterá em voga durante o Renascimento e atingirá seu apogeu durante o período Barroco. Não é objeto deste

trabalho analisar os motivos pelos quais a Alegoria recuou em termos de prevalência estética, mas é possível especular que o Iluminismo do século XVIII, conhecido como o “século das luzes”, tenha contribuído sobremaneira para que o viés metafórico e analógico do discurso alegórico, fosse substituído, paulatinamente, por obras voltadas à razão, que não apenas explicassem, mas ajudassem a construir o arcabouço teórico da sociedade burguesa que solaparia as estruturas do antigo regime e seu poder concentrado nas mãos do imperador, daí a emergência de obras como *O espírito das leis*, de Montesquieu, e *O contrato social*, de Rousseau.

Prevalente em alguns momentos, relegada em outros tantos, é fato inexorável que a Alegoria mantém sua atualidade. Para Moisés,

Embora menos apreciada do que antes, a alegoria estará presente no lirismo romântico e na poesia simbolista, e ainda no século XX, como em *L'île des Pingouins* (1908), de Anatole France, ou *Animal Farm* (1945), de George Orwell, ou em *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, cujo tecido narrativo, de complexa imbricação simbólica, como se realizasse a idéia de que “o universo é uma inesgotável alegoria” (Hugues de Saint-Victor, séc. XII, apud Vandendorpe 1999:90), ganha em ser interpretado à luz da alegoria. (MOISÉS, 1997, p. 16)

Se foi preterida a partir do século XVIII, teve marcante penetração na Grécia antiga, sendo o recurso favorito dos filósofos quando da explicação de suas ideias. Grawunder diz que, “Conforme Gilbert Durand, para Paul Ricoeur **alegoria é tradução concreta de uma idéia difícil de captar ou expressar em forma simples**” (grifo nosso) (GRAWUNDER, 1996, p. 20). E vai além na explicação do termo Alegoria, pois para a autora, ele

(...) já traz, portanto, a duplicidade semântica em sua essência, configura-se como signo sobre o qual se desdobram dois significados autônomos, onde o aparente oculta um outro, e acena com um elo ausente. Este, vazio conceptual e chave hermenêutica, só pode ser preenchido pelo método de pensamento privilegiado pela Arte, a analogia. (...) (GRAWUNDER, 1996, p. 20)

Essa duplicidade semântica, essa capacidade de traduzir ou expressar de forma simples, ideias e conceitos complexos, fez da Alegoria recurso presente em *A república* (2004), de Platão, que passa a ser melhor detalhada no próximo item deste trabalho.

3. Platão: Vida, obra e influência.

Um dos mais célebres pensadores do mundo ocidental, Platão nasceu em Atenas, em 428-7 a.C, cerca de um ano após a morte de Péricles, importante político que governou Atenas entre 460 e 430 a.C, época do apogeu político-cultural desta *pólis*, e faleceu em 348-7 a.C, dez anos antes da batalha de Queroneia, que assegurou a Filipe da Macedônia a conquista do mundo grego. Sua vida, portanto, transcorreu entre a fase áurea da democracia ateniense e o final do período Helênico. (PESSANHA, 1983, p. 8)

Porém, para falar de Platão, é preciso antes abrir um parêntese e falar, ainda que brevemente, sobre outro filósofo ateniense: Sócrates.

Nascido em 469 a.C, Sócrates é apontado por muitos como um dos fundadores da filosofia ocidental. No entanto, não deixou nenhuma obra escrita, não criou escola alguma e tampouco desenvolveu alguma teoria. Talvez sua maior contribuição tenha sido aquilo que se convencionou chamar de “método socrático, ou dialético (porque se encaminha como um diálogo entre visões opostas)”. (O LIVRO..., 2011, p. 46)

O método socrático não consistia em enunciar teorias e sim em fazer perguntas e analisar as respostas de maneira sucessiva até chegar à verdade ou à contradição do enunciado. Chamava-se a este método de maiêutica, que em grego significa parto das idéias. (TELES, 1975, p. 33)

Ainda que tenha se envolvido com a política da cidade-estado e manifestado interesses por assuntos de caráter mais “prático”, como a natureza da justiça, sua preocupação central foi a investigação sobre a vida (O LIVRO..., 2011, p. 47)

Mas o que exatamente está envolvido nessa investigação sobre a vida? Para Sócrates, era um processo de questionamento de significados de conceitos essenciais que usamos todos os dias, mas sobre os quais nunca pensamos, revelando desse modo seu significado real e nosso próprio conhecimento (ou ignorância). Sócrates foi um dos primeiros filósofos a considerar o que constituía uma vida “virtuosa”; para ele, tratava-se de alcançar a paz de espírito como resultado de fazer a coisa certa, em vez de viver de acordo com os códigos morais da sociedade. E a “coisa certa” somente pode ser determinada por meio de um exame rigoroso. (O LIVRO..., 2011, p. 48)

O cultivo do conhecimento, em vez da mera busca por riqueza ou status é que deveria ser o supremo objetivo da vida, não como distração, diversão ou curiosidade, mas sendo visto como a verdadeira razão pela qual existimos (O LIVRO..., 2011, p. 49)

Além disso, conhecimento seria essencialmente autoconhecimento, porque define a pessoa que se é no mundo e fomenta o cuidado pela alma imortal. Em

Fédon, Sócrates diz que uma vida irrefletida leva a alma a ficar “confusa e aturdida, como se estivesse bêbada”, enquanto uma alma sábia alcança a estabilidade e seu vagar chega a um fim (O LIVRO..., 2011, p. 49).

Sua oposição ao regime político da cidade-estado de Atenas, bem como sua inquietante personalidade renderam-lhe inimizades entre alguns cidadãos da *polis*. (ROCHA & MAGALHÃES, 1988). Acusado de corromper a juventude, foi condenado à morte por ingestão de cicuta. Entre seus discípulos estava Platão, “que assumiu a responsabilidade de preservar para a posteridade o que tinha aprendido com o mestre” (O LIVRO..., 2011, p. 52), visto que Sócrates, a despeito de sua importância enquanto pensador, não deixou nenhum registro escrito.

Pertencente a tradicionais famílias de Atenas, Platão estava inserido em um ambiente onde a política se fazia presença constante.

Sua mãe descendia de Sólon, o grande legislador, e era irmã de Cármides e prima de Crítias, dois dos Trinta Tiranos que dominaram a cidade durante algum tempo. Além disso, em segundas núpcias Perictione casara-se com Pírilampo, personagem de destaque na época de Péricles. (PESSANHA, 1983, p. 10)

Além disso, sua vida transcorre no período chamado de “democracia ateniense”. Vitoriosa e fortalecida após comandar a vitória dos gregos sobre os persas nas chamadas Guerras Médicas¹, Atenas aprimora a experiência democrática instaurada desde 508 a.C. Na *ekklesia* (assembleia), o “povo” passa a discutir e decidir o futuro da *polis*. Por “povo”, é preciso compreender que o poder era exercido por homens que possuíam direitos de cidadania, ou seja, excluía dessa arena mulheres, escravos e estrangeiros. Logo, o poder exercido pelo *demos* (povo) estava concentrado nas mãos de uma minoria. (PESSANHA, 1983, p. 9)

Ademais, muitos daqueles que tinham direito a se manifestar nas assembleias, omitiam-se, prevalecendo então as decisões tomadas a partir da exposição de alguns integrantes que faziam valer suas opiniões a partir da eloquência de suas falas (PESSANHA, 1983, p. 8). A fim de preservar o poder das mãos da antiga aristocracia, a democracia ateniense tentou, através de pequenas reformas, manter a “pureza das instituições”, fazendo com que o exercício de funções públicas tivesse duração limitada, e adotou inclusive o critério de “tiragem de sorte” para escolha de algumas funções, com

¹ Guerras Médicas: Conflito entre gregos e persas. Médicas: termo histórico derivado de medos, povos que habitavam a Pérsia. (COTRIM, Gilberto. História Global: Brasil e Geral. Saraiva, São Paulo, 1997)

exceção dos comandos militares, cargos financeiros e comissões técnicas. (PESSANHA, 1983, p. 9)

O comparecimento à Assembléia era frequentemente escasso, já que, em condições normais, muitos cidadãos preferiam ocupar-se de seus negócios particulares; os que compareciam aos debates estavam sujeitos às influências dos oradores mais hábeis, que faziam oscilar as decisões; finalmente, a curta duração das funções públicas aumentava mais ainda a dificuldade de se desenvolver uma linha política estável, contínua, duradoura. (PESSANHA, 1983, p. 9)

Contrastando com o modelo democrático de Atenas, a cidade-estado de Esparta erguia sua força política em um pólo diametralmente oposto, ou seja, a partir de um poder centralizado e militarista, o que “sugeriria uma solução política baseada no sacrifício das liberdades individuais em nome da disciplina e da ordem social” (PESSANHA, 1983, p. 9)

“A crítica à democracia ateniense e a procura de soluções políticas do mundo grego foram preocupações centrais da vida e da obra daquele que é por muitos considerado o maior pensador da Antiguidade: Platão” (PESSANHA, 1983, p. 9). Foi pensando nessas questões políticas que Platão escreveu *A república* (2004), onde retrata o diálogo entre Sócrates e um grupo de amigos, que discutem sobre “virtudes, ou conceitos morais a fim de estabelecer definições claras e precisas (O LIVRO..., 2012, p. 52), além de analisar o que seria necessário para o perfeito funcionamento de uma *pólis*. Em um dado momento do livro, ao falar sobre o estado da natureza humana relativo à instrução e à ignorância, Platão desenvolverá uma das mais famosas obras alegóricas do mundo ocidental, a *Alegoria da caverna*, onde ilustra sua teoria sobre o mundo das ideias.

É digna de nota sua **teoria das idéias**, que no fundo é uma **teoria do conhecimento** e uma concepção do mundo. Segundo ele, as coisas que percebemos não constituem a verdadeira realidade. Estas coisas não passam de aparências, de reflexo, de cópias, de sombras da verdadeira realidade. O real são as idéias das coisas. Estas são modelos imutáveis das coisas sensíveis. Estão suspensas num céu intelectual – **tópos noetós**: “lugar de conhecimento”. Existem, pois, tantas idéias quantas são as classes das coisas. Existe uma só **idéia de mesa** e todas as mesas concretas são cópias desta “mesa eterna e imutável”, que é a idéia de mesa existente lá no “Mundo das idéias” (TELES, 1975, p. 35)

Para Platão,

Nosso conhecimento assemelha-se ao de alguém que está diante de uma fogueira, voltado para o fundo de uma caverna. Diante da fogueira desfilam as coisas verdadeiras (reais), mas por estarem às suas costas não as pode ver diretamente. Só percebe projetadas no fundo da caverna suas sombras. É este tipo de conhecimento que temos. Percebemos as sombras (as imagens) e não as coisas.

O mundo não é o que vemos. Percebemos, apenas, sua aparência. Neste caso, temos que apelar para a razão para dizer o que é, realmente, o mundo, porque os sentidos são incapazes de percebê-lo em toda a realidade. (TELES, 1975, p. 35)

A crítica de Platão à construção do conhecimento a partir dos sentidos e não da razão, apesar de escrita há cerca de mil e quinhentos anos, guarda estreita relação com o atual estágio da sociedade. Em *A caverna* (2000), o escritor português José Saramago retoma a alegoria platônica, ressignificando-a a fim de estabelecer uma crítica à sociedade midiática e de consumo dos dias de hoje. Na obra literária, José Saramago, ao recriar a caverna platônica na forma de um grande centro comercial, traduz o discurso de apelo consumista e a substituição do trabalho artesanal pela abundância de produtos industrializados, nas sombras da alegoria platônica.

O paralelo traçado pelo escritor português acaba por dialogar com a análise proposta por Zygmunt Bauman, que para explicar o atual estágio da Modernidade, classifica esta fase como sendo a de uma “modernidade líquida”. Analisar a ressignificação alegórica proposta por Saramago, e os pontos de convergência entre a obra literária e o estudo sociológico de Bauman é um dos pontos-chave deste trabalho. Para tanto, é necessário ter mais claro o conceito de Modernidade defendido por Bauman. É o que passa a ser feito no próximo capítulo.

4. Da Modernidade: Histórico

Tema de difícil precisão, a Modernidade parece não se vergar ao peso de um conceito fechado e definitivo. Os que se propõe a analisá-la ficam, não raro, tais como o cão que persegue o próprio rabo: quando pensam que irão alcançá-la em sua definição, ela escapa dando um passo adiante. Essa dificuldade conceitual é muito bem apreendida pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1999) quando diz que

A modernidade, como todas as outras quase-totalidades que queremos retirar do fluxo contínuo do ser, torna-se esquiva: descobrimos que o conceito é carregado de ambiguidade, ao passo que seu referente é opaco no miolo e puído nas beiradas. De modo que é improvável que se resolva a discussão. O aspecto definidor da modernidade subjacente a essas tentativas é parte da discussão. (BAUMAN, 1999, p. 12)

Alta Modernidade (Giddens), Hipermodernidade (Lipovetski), Pós-Modernidade (Lyotard), vários são os termos e vários são os autores que tentam captar, analisar e descrever o atual estágio da sociedade ocidental contemporânea. Apesar da dificuldade de conceituação admitida pelo próprio Zygmunt Bauman (2001), é com base no seu conceito de Modernidade Líquida que este trabalho será embasado.

Dono de uma vasta obra, que contempla mais de 50 livros publicados, esse polonês nascido em Poznan, em 1919, radicado na Inglaterra desde 1971, e recentemente falecido (2016), adotou uma metáfora fluídica para explicar os dias atuais.

A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muito sólidos, mas ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade nos movemos.

Essas são as razões para considerar “fluidez” ou “liquidez” como metáforas adequadas quando queremos captar a natureza da presente fase, nova de muitas maneiras, na história da modernidade. (BAUMAN, 2001, p. 8)

Ao definir que tal metáfora se ajusta a uma análise da “presente fase”, Bauman traça em sua obra um paralelo com outros momentos da história da civilização, a fim de construir uma definição para o tema da Modernidade. Ele cita a famosa metáfora do “derretimento dos sólidos”, cunhada por Karl Marx e Friedrich Engels, no célebre Manifesto Comunista, para referir-se “ao tratamento que o autoconfiante e exuberante espírito moderno dava à sociedade, que considerava estagnada demais para seu gosto” (BAUMAN, 2001, p. 9)

Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história

– e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (isto é, por definição, dissolvendo o que quer que persistisse no tempo e fosse infenso à sua passagem ou imune a seu fluxo). Essa intenção clamava, por sua vez, pela “profanação do sagrado”: pelo repúdio e destronamento do passado, e, antes e acima de tudo, da “tradição” – isto é, o sedimento ou resíduo do passado no presente; clamava pelo esmagamento da armadura protetora forjada de crenças e lealdades que permitiam que os sólidos resistissem à “liquefação”. (BAUMAN, 2001, p. 9)

O “derretimento dos sólidos” surge como metáfora perfeitamente ajustada ao caráter avassaladoramente dinâmico que a sociedade passou a ter, principalmente a partir do Século XIX, com as profundas mudanças sociais advindas da Revolução Industrial. Para Bauman,

Os primeiros sólidos a derreter e os primeiros sagrados a profanar eram as lealdades tradicionais, os direitos costumeiros e as obrigações que atavam pés e mãos, impediam os movimentos e restringiam as iniciativas. Para poder construir seriamente uma nova ordem (verdadeiramente sólida) era necessário primeiro livrar-se do entulho com que a velha ordem sobrecarregava os construtores. “Derreter os sólidos” significa, antes e acima de tudo, eliminar as obrigações “irrelevantes” que impediam a via do cálculo racional dos efeitos; como dizia Max Weber, libertar a empresa de negócios dos grilhões dos deveres para com a família e o lar e da densa trama de obrigações éticas; ou, como preferiria Thomas Carlyle, dentre os vários laços subjacentes às responsabilidades humanas mútuas, deixar restar somente o “nexo dinheiro”. (BAUMAN, 2001, p. 10)

Contemporâneo aos criadores da metáfora do “derretimento dos sólidos”, coube a um poeta captar com precisão as transformações pelas quais passava a sociedade burguesa industrial do Século XIX. Charles Baudelaire, para muito além do célebre livro *As flores do mal*, também era crítico de arte e observador atento de uma sociedade que louvava avanços tecnológicos como provas incontestes de sua superioridade sobre as demais que a precederam.

Pergunte a qualquer bom francês, que lê diariamente o seu jornal no seu café, o que entende por progresso, e ele responderá que é o vapor, a eletricidade e a iluminação a gás, milagres desconhecidos dos romanos, e que essas descobertas evidenciam plenamente a nossa superioridade em relação aos antigos, a tal ponto esses cérebros infelizes se cobriram com trevas e neles estranhamente se confundiram as coisas da ordem material e da espiritual. (BAUDELAIRE, 1988, p. 36)

Baudelaire sentia-se profundamente incomodado com essa associação imediatista e superficial do progresso. Para ele, uma sociedade progredia quando entendia a questão moral de forma mais complexa do que no passado, um artista progredia quando produzisse hoje uma obra com mais saber ou força imaginativa do que ontem, porém, não entendia esse “progresso” como um *continuum*, como algo que ocorreria natural e inexoravelmente.

Mas, por favor, onde está a garantia de progresso para o futuro? Pois os discípulos dos filósofos do vapor e dos inflamáveis químicos a entender assim: o progresso só lhes aparece sob a forma de uma série indefinida. Onde está essa garantia? Ela não existe, afirmo, a não ser em nossa credulidade e em vossa fatuidade. (BAUDELAIRE, 1988, p. 37)

A acuidade crítica do poeta parisiense lhe permitiu vislumbrar, com inquestionável precisão, não só o quadro da sociedade burguesa industrial da época, mas, de certa forma, prever a transformação dessa em uma sociedade de consumo, incapaz de satisfazer-se

Deixo de lado a questão de saber se, tornando mais complexa a humanidade na proporção dos novos prazeres que lhe traz, o progresso indefinido não seria sua mais engenhosa e cruel tortura; se, procedendo por uma obstinada negação de si mesmo, ele não seria um modo de suicídio sempre renovado, e se, enclausurado no círculo de fogo da lógica divina, ele não se assemelharia ao escorpião que se pica a si mesmo com sua temível cauda, este eterno desideratum que gera seu eterno desespero. (BAUDELAIRE, 1988, p. 37)

A concepção de progresso presente no século XIX, época em que escreve Baudelaire, está intimamente ligada à Revolução Industrial. Se as grandes navegações do Século XV, e a conseqüente expansão marítimo-comercial, constituem um dos pilares do “sistema capitalista nascente” (COTRIM, 1997), a Revolução Industrial marca de forma categórica a consolidação desse sistema. Para Gilberto Cotrim, “Com a Revolução Industrial, o capitalismo se consolidou definitivamente como modo de produção. Aos poucos, a indústria foi se tornando o principal setor de acumulação de riquezas, substituindo, assim, o comércio” (COTRIM, 1997).

A Revolução Industrial traz em seu bojo uma série de mudanças econômicas e sociais: urbanização e crescimento exponencial das cidades, divisão do trabalho e produção em série, além da implementação de novas fontes de energia. Além disso, colocou em polos diametralmente opostos duas classes sociais: empresários e operários.

As relações de trabalho também se modificaram. Milhares de camponeses abandonaram suas antigas ocupações, mudando-se para as cidades em busca de emprego nas fábricas. Surgiu, então, uma das principais oposições de classe do capitalismo industrial: de um lado, os empresários industriais (donos dos meios de produção das fábricas) e, de outro, os operários urbanos (trabalhadores assalariados das indústrias). (COTRIM, 1997, p. 236)

As profundas alterações sociais e econômicas ocorridas no Século XIX, fundamentalmente a partir da Revolução Industrial, caracterizam perfeitamente o “derretimento dos primeiros sólidos”. Ainda que ingenuamente se possa pensar que por trás de tais mudanças havia o intuito de promover uma nova sociedade, mais justa e democrática, o que se pretendia na verdade era substituir um modelo de sociedade por outro, ainda mais duradouro e confiável.

Lembremos, no entanto, que tudo isso seria feito não para acabar de uma vez por todas com os sólidos e construir um admirável mundo novo livre deles para sempre, mas limpar a área para *novos e aperfeiçoados sólidos*, para substituir o conjunto herdado de sólidos deficientes e defeituosos por outro conjunto, aperfeiçoado e preferivelmente perfeito, e por isso não mais alterável. (BAUMAN, 2001, p. 9)

Sobre o “derretimento dos sólidos”, Bauman ainda afirma que “um dos motivos por trás da urgência em derretê-los era o desejo de, uma vez por todas, descobrir ou inventar sólidos de natureza *duradoura*, solidez em que se pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável” (BAUMAN, 2001, p. 10).

Na verdade, nenhum molde foi quebrado sem que fosse substituído por outro; as pessoas foram libertadas de suas velhas gaiolas apenas para ser admoestadas e censuradas caso não conseguissem se realocar, através de seus próprios esforços dedicados, contínuos e verdadeiramente infundáveis, nos nichos pré-fabricados da nova ordem: nas *classes*, as molduras que (tão intransigentemente como os *estamentos* já dissolvidos) encapsulavam a totalidade das condições e perspectivas de vida e determinavam o âmbito dos projetos e estratégias realistas de vida. A tarefa dos indivíduos livres era usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar e adaptar: seguindo fielmente as regras e modos de conduta identificados como corretos e apropriados para aquele lugar. (BAUMAN, 2001, p.13)

Se o Século XIX, especialmente a partir da Revolução Industrial, é visto como o período em que os “sólidos” começam a “derreter”, e se esse “derretimento” contínuo é a principal característica dessa fase da história da Modernidade, qual a diferença entre ela e o estágio contemporâneo ou mesmo os estágios que o precederam?

Para responder a essa questão e verificar como essas mudanças culminam naquilo que Bauman define como “Modernidade Líquida”, é preciso aprofundar a análise

e fazer um recorte temporal, centrando o estudo na época posterior à Revolução Industrial até chegar aos dias de hoje, a fim de que se possa perceber com mais clareza de que forma a Modernidade Líquida atinge nossa sociedade. É o que passa a ser feito no próximo tópico.

4.1. Da Modernidade: A fase “líquida”

Para Bauman, uma das chaves para compreender o atual estágio da Modernidade é a relação espaço-tempo.

A modernidade significa muitas coisas, e sua chegada e avanço podem ser aferidos utilizando-se muitos marcadores diferentes. Uma característica da vida moderna e de seu moderno entorno se impõe, no entanto, talvez como a “diferença que faz a diferença”; como o atributo crucial que todas as demais características seguem. Esse atributo é a relação cambiante entre espaço e tempo. (BAUMAN, 2001, p. 15)

Na fase “pré-moderna” da sociedade, tempo e espaço mantinham uma relação inequívoca. Definir determinado lugar como longe ou perto, dependia essencialmente do tempo que seria necessário para percorrer a distância até ele, e da forma como esta seria percorrida.

A modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida e entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação; quando deixam de ser, como eram ao longo dos séculos pré-modernos, aspectos entrelaçados e dificilmente distinguíveis da experiência vivida, presos numa estável e aparentemente invulnerável correspondência biunívoca. (BAUMAN, 2001, p. 15)

A tecnologia e a inventividade humanas permitiram ao longo da história que maiores distâncias fossem percorridas em menores períodos de tempo. O século XIX foi premente em asseverar a supremacia do segundo sobre o primeiro, distendendo “para muito além da estreita gama de variações a que as ferramentas naturais – as pernas humanas ou equinas – costumavam confinar os movimentos dos corpos pré-modernos” (BAUMAN, 2001, pg. 16).

Graças a sua flexibilidade e expansividade recentemente adquiridas, o tempo moderno se tornou, antes e acima de tudo, a arma na conquista do espaço. Na moderna luta entre tempo e espaço, o espaço era o lado sólido e impassível, pesado e inerte, capaz apenas de uma guerra defensiva, de trincheiras – um

obstáculo aos avanços do tempo. O tempo era o lado dinâmico e ativo na batalha, o lado sempre na ofensiva: a força invasora, conquistadora e colonizadora. A velocidade do movimento e o acesso a meios mais rápidos de mobilidade chegaram nos tempos modernos à posição de principal ferramenta do poder e da dominação. (BAUMAN, 2001, p. 16)

Para ilustrar a nova configuração de poder e dominação que advém da hegemonia do tempo sobre o espaço, Bauman cita Michael Foucault e sua utilização do projeto do Panóptico, desenvolvido por Jeremy Bentham, como arquimetáfora do poder moderno. Segundo esse modelo, no panóptico, os internos ficam presos em um local, confinados sob muros e constante vigilância, ainda que os vigiados não enxergassem seus vigilantes.

Porém, apesar do controle proporcionado pelo modelo, há desvantagens para os administradores do local, a começar por sua existência física, que requer a manutenção do espaço vigiado e as tarefas administrativas que advém dessa situação, ou seja, responsabilizar-se pelos internos e pelo local, e “responsabilidade, outra vez, significa estar preso ao lugar. Ela requer presença, e engajamento, pelo menos como uma confrontação e um cabo de guerra permanentes” (BAUMAN, 2001, p. 17).

Esse arquétipo das relações de poder desenvolvido por Michel Foucault corresponde ao estágio “pesado”, a fase do *hardware* da Modernidade. Essa foi a fase da conquista territorial, onde a opulência e o poder eram medidos pelo mundo físico, ou seja, pela grandiosidade das obras e empreendimentos.

Essa parte da história, que agora chega ao fim, poderia ser chamada, na falta de nome melhor, de era do *hardware*, ou modernidade *pesada* – a modernidade obcecada pelo volume, uma modernidade do tipo “quanto maior, melhor”, “tamanho é poder, volume é sucesso”. Essa foi a era do *hardware*, a época das máquinas pesadas e cada vez mais desajeitadas, dos muros de fábricas cada vez maiores que ingerem equipes cada vez maiores, das poderosas locomotivas e dos gigantescos transatlânticos. (BAUMAN, 2001, p. 69)

O contínuo derretimento de sólidos solapou também a estrutura da fase “pesada” da Modernidade. Hoje, com o avanço tecnológico e com a informação circulando na velocidade de sinais eletrônicos, o tempo adquiriu o caráter de instantaneidade, e a Modernidade entrou em um novo período, correspondendo a uma fase pós-panóptica da sociedade, ou seja, a uma fase em que “o poder se tornou verdadeiramente *extraterritorial*, não mais limitado, nem mesmo desacelerado, pela resistência do espaço”, onde o “advento do celular serve bem como ‘golpe de misericórdia’ simbólico na dependência em relação ao espaço: o próprio acesso a um

ponto telefônico não é mais necessário para que uma ordem seja dada e cumprida” (BAUMAN, 2001, p. 18).

O que quer que a história da modernidade seja no estágio presente, ela é também, e talvez acima de tudo, pós-Panóptica. O que importava no Panóptico era que os encarregados “estivessem lá”, próximos na torre de controle. O que importa nas relações de poder pós-panópticas é que as pessoas que operam as alavancas do poder de que depende o destino dos parceiros menos voláteis na relação podem fugir do alcance a qualquer momento – para a pura inacessibilidade. (BAUMAN, 2001, p. 18)

A essa fase pós-panóptica, corresponde o atual estágio da Modernidade, “leve”, “líquida” da metáfora baumaniana. À era do *hardware*, seguiu-se a era do *software*, onde o espaço tornou-se irrelevante se comparado ao tempo.

No universo do software da viagem à velocidade da luz, o espaço pode ser atravessado, literalmente, em “tempo nenhum”; cancela-se a diferença entre “longe” e “aqui”. O espaço não impõe mais limites à ação e seus efeitos, e conta pouco, ou nem conta. Perdeu seu “valor estratégico”, diriam os especialistas militares (BAUMAN, 2001, p. 136)

Porém a liberdade proposta por essa nova era não está à disposição de todas as pessoas. Se no passado recente possuir os meios de produção era condição *sine qua non* para a distinção entre burguesia e proletariado, logo os que mandavam e os que obedeciam, os tempos de Modernidade Líquida guardam outra distinção, a saber, os que podem acompanhar esse estágio e mover-se constante e rapidamente, e aqueles que estão presos a um lugar/espaço. Bauman traduz essa nova configuração social citando a obra de Michael Crozier, onde este “identificava a dominação (em todas as suas variantes) com a proximidade das fontes de incerteza” (BAUMAN, 2001, p. 138).

Seu veredicto ainda vale: quem manda são as pessoas que conseguem manter suas ações livres, sem normas e portanto imprevisíveis, ao mesmo tempo em que regulam normativamente (rotinizando e portanto tornando monótonas, repetitivas e previsíveis) as ações dos protagonistas. Pessoas com as mãos livres mandam em pessoas com as mãos atadas; a liberdade das primeiras é a causa principal da falta de liberdade das últimas – ao mesmo tempo em que a falta de liberdade das últimas é o significado último da liberdade das primeiras. (BAUMAN, 2001, p. 138)

Para Bauman, “O acesso diferencial à instantaneidade é crucial entre as versões correntes do fundamento duradouro e indestrutível da divisão social em todas as suas formas historicamente cambiantes” (BAUMAN, 2001, p. 139), ou seja, é a

capacidade de mover-se, preferencialmente, na velocidade mais próxima da instantaneidade, o que define a posição que o indivíduo vai ocupar na pirâmide social. Se alguma Revolução for vista como alternativa, o ceticismo do sociólogo polonês capta com exatidão a sensação de impotência experimentada pelos elementos sedentários/subalternos dessa nova configuração econômico-social

Por mais profunda e deprimente que seja a miséria dos servos, não há ninguém contra quem se rebelar, e se tivessem se rebelado não teriam alcançado os rápidos alvos de sua rebelião. A modernidade pesada mantinha capital e trabalho numa gaiola de ferro de que não podiam escapar.

A modernidade leve permitiu que um dos parceiros saísse da gaiola. A modernidade “sólida” era uma era de engajamento mútuo. A modernidade “fluida” é a época do desengajamento, da fuga fácil e da perseguição inútil. Na modernidade “líquida” mandam os mais escapadiços, os que são livres para se mover de modo imperceptível. (BAUMAN, 2001, p. 139)

A passagem da Modernidade “pesada” para a “leve”, ou líquida, marca o esvaecimento das “Supremas Repartições”, entendidas aqui como instituições ou valores que “cuidavam da regularidade do mundo e guardavam os limites entre o certo e o errado” (BAUMAN, 2001, p. 73), abrindo flanco para a consolidação de uma sociedade, um mundo que

se torna uma coleção infinita de possibilidades: um contêiner cheio até a boca com uma quantidade incontável de oportunidades a serem exploradas ou já perdidas. Há mais – muitíssimo mais – possibilidades do que qualquer vida individual, por mais longa, aventureira e industriosa que seja, pode tentar explorar, e muito menos adotar. É a infinidade das oportunidades que preenche o espaço deixado vazio pelo desaparecimento da Suprema Repartição (BAUMAN, 2001, p. 73)

Para Bauman, “o que realmente aconteceu no curso da passagem do capitalismo pesado para o leve foi o desbaratamento dos invisíveis *politburos*² capazes de ‘absolutizar’ os valores” das cortes supremas destinadas a pronunciar veredictos sem apelação sobre os objetivos dignos de perseguição”. (BAUMAN, 2001, p. 72)

Toda essa fragmentação, e sua relação intrínseca com o câmbio do capitalismo pesado para o leve, ou da modernidade sólida para a líquida, marca uma mudança de paradigma em toda a sociedade e na forma como ela envolve seus membros:

² Politburo: Trata-se de um comitê executivo de numerosos partidos políticos, designadamente os antigos partidos comunistas do Leste Europeu e o Partido Comunista de Cuba. Durante o período soviético, o Politburo do Partido Comunista da União Soviética se transformou na mais alta associação política do país. <http://www.dicionariportugues.org.br/pt/politburo> Acesso em: 10/jun/2017

sai a condição de produtor e entra a de consumidor. “E essa diferença é fundamental” (BAUMAN, 2001, p. 90).

Aquela velha sociedade moderna engajava seus membros primordialmente como produtores e soldados; a maneira como moldava seus membros, a “norma” que colocava diante de seus olhos e os instava a observar, era ditada pelo dever de desempenhar esses dois papéis. A norma que aquela sociedade colocava para seus membros era a capacidade e a vontade de desempenhá-los. Mas no seu atual estágio final moderno (Giddens), segundo estágio moderno (Beck), supramoderno (Balandier) ou pós-moderno, a sociedade moderna tem pouca necessidade de mão de obra industrial em massa e de exércitos recrutados; em vez disso, precisa engajar seus membros pela condição de consumidores. (BAUMAN, 1999, p.88)

A mudança na forma como a sociedade engajava seus membros é traço fundamental do estágio líquido-moderno, pois a partir disso o consumo passa a pautar a vida em sociedade. Na modernidade pesada de ontem, “A vida organizada em torno do papel de produtor tende a ser normativamente regulada” (BAUMAN, 2001, p. 90), enquanto que na modernidade líquida de hoje

A vida organizada em torno do consumo, por outro lado, deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quereres voláteis – não mais por regulação normativa. Nenhum vizinho em particular oferece um ponto de referência para uma vida de sucesso; uma sociedade de consumidores se baseia na comparação universal – e o céu é o único limite. (BAUMAN, 2001, p. 90)

O mundo da modernidade líquida, da extraterritorialidade do poder e da sociedade de consumo é, como foi dito anteriormente, um mundo de infinitas escolhas. Para ilustrar esse “admirável mundo novo”, Bauman cria a metáfora da mesa de bufê (BAUMAN, 2001, p. 75). Para ele, tal qual os comensais diante de uma mesa em que é impossível saborear todos os pratos, assim vivem os consumidores diante da necessidade de estabelecer prioridades, ou seja, escolher uma entre tantas outras possibilidades. Segundo Bauman, “A infelicidade dos consumidores deriva do excesso e não da falta de escolha”.

Trabalhando com o conceito de Hipermodernidade para definir o atual estágio fragmentado da sociedade, Gilles Lipovetski e Jean Serroy dirão que

Em nossos dias, muitas vezes aponta-se a “globalização liberal” como o fator-chave da desestabilização dos indivíduos. A explicação é certamente aceitável, mas insuficiente. Outros elementos estruturais devem ser levados em conta. Na verdade, o desnoriteio hipermoderno aumenta paralelamente com a excrescência do universo tecno-midiático-mercantil e com o estilhaçamento dos enquadramentos coletivos, a individualização da existência, deixando os indivíduos à mercê de si mesmos.

(LIPOVETSKI & SERROY, 2011, p. 32)

No mundo movediço e instável da modernidade líquida, os indivíduos (cujas individualizações também fazem parte do processo de liquefação de sólidos) buscam, em meio ao discurso de ampla liberdade, construir uma identidade que, metaforicamente, parece ser como uma ilha. Uma pequena porção de certeza e segurança, cercada de incertezas e inseguranças por todos os lados.

Essa obra de arte que queremos moldar a partir do estofado quebradiço da vida chama-se “identidade”. Quando falamos de identidade há, no fundo de nossas mentes, uma tênue imagem de harmonia, lógica, consistência: todas as coisas que parecem – para nosso desespero eterno – falar tanto e tão abominavelmente ao fluxo de nossa experiência. A busca da identidade é a busca incessante de deter ou tornar mais lento o fluxo, de solidificar o fluido, de dar forma ao disforme. (BAUMAN, 2001, p. 97)

A liberdade propalada pela sociedade da modernidade líquida guarda estreita relação com a capacidade do indivíduo consumir identidades.

Em vista da volatilidade e instabilidade intrínsecas de todas ou quase todas as identidades, é a capacidade de “ir às compras” no supermercado das identidades, o grau de liberdade genuína ou supostamente genuína de selecionar a própria identidade e de mantê-la enquanto desejado, que se torna o verdadeiro caminho para a realização das fantasias de identidade. Com essa capacidade, somos livres para fazer e desfazer identidades à vontade. Ou assim parece. (BAUMAN, 2001, p. 98)

Para Bauman, a liberdade fundada na escolha do consumidor, especialmente aquela em que este se auto-identifica pelo uso de objetos produzidos e comercializados em massa, não funcionaria sem dispositivos e substâncias disponíveis no mercado, e cita o impressionante poder que os meios de comunicação de massa exercem sobre a imaginação popular, coletiva e individual (BAUMAN, 2001, p. 99)

Imagens poderosas, “mais reais que a realidade”, em telas ubíquas estabelecem os padrões da realidade e de sua avaliação, e também a necessidade de tornar mais palatável a realidade “vívida”. A vida desejada tende a ser a vida “vista na TV”. A vida na telinha diminui e tira o charme da vida vívida: é a vida vívida que parece irreal, e continuará a parecer irreal enquanto não for remodelada na forma de imagens que possam aparecer na tela. (BAUMAN, 2001, p. 99)

“Imagens poderosas”, imagens “mais reais que a realidade”. Neste ponto, a crítica proposta por Bauman à moderna sociedade líquida parece chegar a um ponto de intersecção com aquela feita por Platão acerca do conhecimento e da ignorância do homem. Tal qual os prisioneiros da caverna, que julgavam como realidade as sombras projetadas nas paredes, a sociedade de hoje confere realidade às imagens produzidas pelos meios de comunicação de massa. Nesse cenário, os *shopping centers*, verdadeiros templos de consumo, irrompem como baluartes do novo estágio da modernidade.

Diante desse quadro, a obra literária *A caverna* (2000), do escritor português José Saramago, surge como epicentro de confluência, tanto da análise de Zygmunt Bauman, quanto da alegoria de Platão. Através de uma ressignificação alegórica da caverna de Platão, Saramago constrói uma narrativa de onde é possível depreender uma aproximação com as análises feitas por Bauman acerca da sociedade de consumo líquido-moderna. Verificar e analisar o diálogo transdisciplinar entre as três obras supracitadas é o que passa a ser feito a partir do próximo capítulo.

5. A caverna: um começo

Analisar: *Decompor (um todo) nas suas partes constituintes; Dissecar; Examinar; Investigar*. Definição peremptória e axiomática que, para ser posta em prática, é preciso ter antes, claro e definido, o objeto que se pretende estudar. Se este for uma obra literária escrita pelo português José Saramago, muitos são os riscos dele tornar-se escorregadio e movediço, isso porque a escrita envolvente do único autor em língua portuguesa a receber o Prêmio Nobel de Literatura faz da narrativa terra fértil para semear questionamentos políticos e filosóficos.

E *A caverna* (2000) não é exceção a essas características. No capítulo “Vontade de Verdade”, que integra o livro *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago* (2014), Sandra Ferreira diz que “os expedientes narrativos de *A caverna*”

revelam a imobilidade do espírito num mundo cuja mobilidade maior parece ser a tecnológica. Esse romance, revisitando a alegoria de Platão, constrói-se como negação do mundo reduzido a uma caverna econômica, onde as possibilidades humanas são encarceradas pelo motivo do lucro e anestesiadas pelos simulacros da sociedade do espetáculo. (FERREIRA, p. 18, 2014)

Em sua obra, Sandra Ferreira estabelece um estudo comparatista entre quatro obras de Saramago: *Jangada de pedra* (1986), *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000). Sobre os três últimos dirá que

A trilogia de Saramago lembra que a história humana resulta da ação dos sujeitos e **abre sentidos múltiplos** a cada vez, compondo **tramas insubordináveis a um único princípio de desenvolvimento**. Essa história humana confere um **lugar central à política** e sua capacidade de levar os homens a se reunirem, a permutarem uns com os outros, a “construírem estratégias no âmago das servidões, tornando as alteridades possíveis” (RUBY, 1998, p. 114).

Em linhas gerais, esta trilogia saramaguiana – composta por *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna* – **apresenta aquilo que cada ser humano deve empreender por si mesmo: o estabelecimento das relações com o outro, a reflexão sobre o exercício do poder na sociedade, a tomada de posição no âmago dos acontecimentos e, por fim, a não sacralização do status quo**. É nessa linguagem política audível na trilogia que estão guardadas as respostas às **indagações** mais recorrentes de Saramago **sobre quem somos e em que mundo vivemos**. Seus romances procuram sublinhar que convém nunca perder de vista as coisas susceptíveis de serem diferentes do que são e, para isso, sempre manter em circulação os valores capazes de libertar os seres humanos. (FERREIRA, 2014, p. 174) (**grifo nosso**)

Múltiplos sentidos, trama insubordinável a um único princípio de desenvolvimento, lugar central à política, reflexão sobre o exercício do poder na sociedade e indagações sobre quem somos e em que mundo vivemos. Eis o resumo do quadro multifacetado que José Saramago esboça em algumas de suas obras, e que está presente também em *A caverna* (2000).

Nesta obra, Saramago narra a história de Cipriano Algor, homem de sessenta e quatro anos de idade, viúvo e oleiro de profissão, e de sua família, filha e genro, respectivamente Marta e Marçal Gacho. Marçal trabalha como guarda no mesmo centro comercial que adquire os pratos de barro produzidos por Cipriano, e almeja ser promovido à guarda residente, pois isso lhe conferiria a possibilidade (na verdade residir lá é obrigatório para guardas dessa classe) de residir no local. Enquanto o genro considera isso uma excelente oportunidade, pois segundo ele, passarão a ter “mais comodidade, melhores condições de vida” (SARAMAGO, 2000, p. 17), o sogro não compartilha inteiramente dessa opinião, principalmente no que tange às melhores condições de vida, “acerca das comodidades nem discuto” (SARAMAGO, 2000, p. 18).

A reticência de Cipriano Algor sobre as “melhores condições de vida”, oferecidas a quem mora no centro comercial muda substancialmente de forma e teor, deixando de ser apenas mera desconfiança para se tornar profundo questionamento acerca de si, e do mundo em que vive, quando recebe a informação de que suas louças de barro não serão mais compradas pelo centro comercial.

A partir desse momento, a trama desenvolvida por Saramago condensará a inquietação de um homem que tem seu trabalho descartado e, assim, torna-se também descartável, com o atual estágio da sociedade onde prevalece a supressão do trabalho manual em prol do altamente tecnológico, e onde consumir torna-se condição *sine qua non* de existir.

As louças de barro produzidas por Cipriano Algor deixam de interessar ao centro comercial porque seus clientes passaram a preferir outras, de plástico, que imitam o barro.

A condição dos Algores denuncia uma lógica comercial que, embora exibindo ares de modernidade progressista, se entrega à lógica do interesse e da recepção imediatos convertidos em fonte de lucro. Nesse cenário, os campos de produção artesanal, como é o caso da olaria de Cipriano, são profundamente vulneráveis às forças da tecnologia (os novos utensílios plásticos) combinadas às forças da economia. (FERREIRA, 2014, p. 182)

Nesse contexto, emerge como elemento fundamental na obra a figura do “Centro”, entidade que para muito além de mero espaço físico, é síntese exponencial da sociedade de consumo e das relações de poder existentes no interior da mesma.

Se Platão, ao tratar do conhecimento e da ignorância, colocou homens acorrentados a uma caverna, que conferiam vida às sombras que viam projetadas na parede, Saramago fará percurso semelhante, colocando a todos dentro de um imenso *shopping center*, que funciona como versão pós-moderna da antiga alegoria platônica.

Ver como funciona essa resignificação alegórica é o que passa a ser feito no próximo capítulo.

5.1. O Centro

A questão social que envolve Cipriano Algor, sua família e a relação comercial com o “Centro” traz à tona uma antiga discussão sobre a análise da obra baseada em seu condicionamento social. Se a questão social que permeia uma obra já foi vista como ponto nevrálgico para compreensão da mesma, também foi relegada a um *status* secundário, dando lugar ao estudo das operações formais no interior do texto. Para Antônio Cândido,

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. 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*. (CÂNDIDO, 2006, p. 13)

No que tange à crítica literária e à análise da interioridade das obras, Cândido diz que “o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (CÂNDIDO, 2006, p. 13)

Tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), 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). (CÂNDIDO, 2006, p. 14)

E define:

A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos **elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra**, unificados para formar um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, que tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra. (CANDIDO, 2006, p. 15) (**grifo nosso**)

Nessa busca pelos elementos que constituem o aspecto e o significado da obra, o estudo sobre o “Centro”, dentro da obra literária *A caverna*, torna-se imprescindível, pois ele, com sua opulência, contrasta com a simplicidade com que vivem Cipriano e sua família. Para além do plano econômico, há também o plano ideológico: enquanto o Centro é o símbolo máximo de uma sociedade que se pauta pelo efêmero, os Algores simbolizam a condição de desajustamento daqueles que, em meio à fragmentação, buscam manter intactas suas identidades.

Porém, antes de analisar propriamente as referências ao Centro, outras representações do mundo capitalista moderno surgem na obra. São elas a Cintura Agrícola, ou Cintura Verde, e a Cintura Industrial. Trata-se de espaços que poderiam estar em qualquer cidade, e que na narrativa estão situados entre o Centro e a região onde fica a olaria de Cipriano. Sobre a Cintura Verde, dir-se-á que

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também, por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tecto plano, rectangulares, feitas de 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, 2000, p. 12)

Se a descrição da Cintura “Verde” não é capaz de fazer aflorar pendoros poéticos ao narrador, a Cintura Industrial causa ainda menos comoção

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

A Cintura Verde pode ser entendida como representação do que o sistema capitalista moderno convencionou chamar de agronegócio, enquanto a Cintura Industrial mostra a real imagem do mundo que produz os artefatos mercadológicos que inundam a sociedade de consumo. Ambas encontradas em qualquer cidade, e por isso com descrições tão familiares.

Assim como elas, e encontrado também nos mais diversos lugares, o Centro emerge emblemático como *locus* destinado aos prazeres do consumo.

Desde o início da narrativa, o Centro surge como algo imenso, colossal.

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, ara 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. (SARAMAGO, 2000, p. 17)

E se essa descrição ainda não dá a ideia exata da dimensão de sua estrutura, há outra, essa sim, acompanhada de informações que permitem imaginar as dimensões físicas do Centro, bem como inferir a visão que Cipriano Algor tem acerca do mesmo. Ao buscar o genro no trabalho

Arrumou a furgoneta numa esquina de onde se avistava, à distância de três extensos quarteirões, uma nesga de uma das fachadas desconhais do Centro, precisamente a que corresponde à parte que é habitada. Exceptuando as portas que abrem para o exterior, em nenhuma das restantes frontarias há aberturas, são impenetráveis panos de muralha onde os **painéis suspensos** que prometem segurança não podem ser responsabilizados por tapar a luz e roubar o ar a quem dentro delas vive. Ao contrário dessas fachadas lisas, a frente virada para este lado está crivada de janelas, centenas e centenas de janelas, milhares de janelas, sempre fechadas por causa do condicionamento da atmosfera interna. É sabido que quando ignoramos a altura exacta de um edifício, mas queremos dar uma ideia aproximada do seu tamanho, dizemos que tem um determinado número de andares, que podem ser dois, ou cinco, ou quinze, ou vinte, ou trinta e por aí fora, menos ou mais que estes números, de um a infinito. O edifício do Centro não é nem tão pequeno nem tão grande, satisfaz-se com exibir quarenta e oito andares acima do nível da rua e esconder dez pisos abaixo dela. E já agora, uma vez que, por ter Cipriano Algor estacionado a furgoneta deste local, começámos a ponderar alguns dos números que especificam o volume do Centro, digamos que a largura das fachadas menores é de cerca de cento e cinquenta metros, e a das maiores um pouco mais de trezentos e cinquenta, não levando por ora em conta, claro está, a **construção do prolongamento** a que se fez pormenorizada alusão no começo deste relato. Adiantando agora um pouco mais os cálculos e tomando como dado médio uma altura de três metros para cada um dos andares, incluindo a espessura do pavimento que os separa, encontraremos, incluindo também os dez pisos subterrâneos, uma altura total de cento e setenta e quatro metros. Se multiplicarmos este número pelos cento e cinquenta metros da largura e pelos trezentos e cinquenta metros do comprimento, obteremos como resultado, salvo erro, omissão ou confusão, um volume de nove milhões cento e trinta e cinco mil metros cúbicos, mais palmo menos palmo, mais ponto menos vírgula. O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça com assombro, é realmente grande. **E é ali, disse Cipriano Algor**

entredentes, que o meu querido genro quer que eu vá viver, por trás de uma daquelas janelas que não se podem abrir, dizem eles que é para não alterar a estabilidade térmica do ar condicionado, mas a verdade é outra, as pessoas podem suicidar-se, se quiserem, mas não atirando-se de cem metros de altura para a rua, é um desespero que dá demasiado nas vistas e espevita a curiosidade mórbida dos transeuntes, que logo querem saber porquê. (SARAMAGO, 2000, p. 101) (grifo nosso)

Como citado, apenas uma das fachadas do Centro possui janelas, “milhares de janelas”, sempre fechadas. As demais fachadas do Centro são hermeticamente fechadas, em uma clara alusão de que ele, o Centro, fecha-se sobre si em uma clara e manifesta demonstração de autossuficiência.

A correlação de forças entre o Centro não está assentada apenas em sua estrutura física, mas fundamentalmente na lógica como opera, em seu pesado regramento que não admite contestação. A obrigatoriedade de residir no Centro, caso o guarda venha a ser promovido (caso de Marçal) e a proibição de cães e gatos, são exemplos menores. Na relação comercial que o Centro possui com Cipriano Algor percebe-se que a imponente física do prédio sobre seu entorno existe também na forma como ele, Centro, se relaciona com aqueles que precisam comercializar seus produtos com ele, no caso Cipriano Algor e sua olaria. Isso fica claro nas exigências burocráticas que Cipriano é obrigado a atender quando chega para fazer a entrega de seus produtos

(...) a declaração industrial que acompanhava cada partida e na qual a olaria assumia a responsabilidade de qualquer defeito de fabrico detectado na inspeção a que as louças seriam sujeitas, a confirmação de exclusividade, igualmente obrigatória em todos os fornecimentos, em que a olaria se comprometia, submetendo-se a sanções no caso de infracção, a não ter relações comerciais com outro estabelecimento para colocação de seus artigos. (SARAMAGO, 2000, p. 22)

Porém, mais do que a burocracia exigida, a relação de poder fica configurada na forma como se dá a interrupção das compras dos produtos oriundos da olaria de Cipriano. Abrupta, intempestiva, a mesma se dá quando o oleiro entregava a mercadoria

Como era habitual, um empregado aproximou-se para auxiliar a descarga, mas o subchefe da recepção chamou-o e ordenou, Descarrega metade do que aí vier, verifica pela guia. Cipriano Algor, surpreendido, alarmado, perguntou, Metade, porquê, 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, Não, não vale a pena, ele não o atenderia. (SARAMAGO, 2000, p. 22)

A interrupção do fornecimento de louças de barro ao Centro marca a derrocada da condição de produtor de Cipriano Algor. Se como diz Bauman, a passagem da modernidade “pesada” para a “líquida” configura-se como a passagem da condição de

produtor para o consumidor, a primeira parte do processo acaba de atingir a este oleiro, “em princípio quem entrou fornecedor, fornecedor sairá, mas pelos vistos há exceções, aqui temos o caso de Cipriano Algor que ainda o era quando entrou, e agora, se se confirmarem as ameaças, está em vias de deixar de sê-lo” (SARAMAGO, 2000, p. 24).

A situação de Cipriano não se resume ao fim da relação comercial. Seu genro está prestes a ser efetivado como guarda residente no mesmo Centro que acaba de dispensar o produto de seu trabalho. Com o genro, vai também a filha, Marta. Com sessenta e quatro anos, viúvo, ficará sem sua pequena família, filha e genro, e sem trabalho. Ainda assim reluta, não quer ir morar no Centro. Ante a falta de perspectiva, Cipriano resiste não por mero despeito, mas porque a pequena olaria, onde trabalharam seu avô e seu pai, é matéria substancial do homem que ele é. Após conversar com a filha e reiterar que não pretende ir viver no Centro, surge um fragmento de memória:

(...) subitamente a filha passara a ter oito anos, e ele dizia-lhe, Repara bem, é como quando a tua mãe amassa o pão. Fazia rolar o bloco de argila para a frente e para trás, comprimia-o e alongava-o com a parte posterior da palma das mãos, batia-o com força sobre a mesa, calcava, apertava, voltava ao princípio, repetia toda a operação, uma vez, outra vez, outra ainda, Por que é que faz isso, perguntara-lhe a filha, Para não deixar ficar dentro do barro grumos e bolhas de ar, seria mau para o trabalho, No pão também, No pão só os grumos, as bolhas não têm importância. Punha de lado o cilindro compacto em que transformara a argila e começava a amassar outro bloco, Já vai sendo tempo de aprenderes, dissera, mas depois arrependeu-se, Que estupidez, só tens oito anos, e emendou, Vai brincar lá para fora, vai, aqui está frio, mas a filha responder que não queria ir, estava a tentar modelar um boneco numa apara de barro que se lhe pegava aos dedos por ser demasiado mole, Esse não serve, experimenta antes com este, vais ver que conseguirás, disse o pai. (SARAMAGO, 2000, p. 32).

Marta não demonstra júbilo em ir morar no Centro. O marido será obrigado a morar lá e ela o acompanhará, mas o amor pelo pai a impele a insistir para que os acompanhe. Cipriano ainda não contou à filha sobre a interrupção no fornecimento, disse-lhe apenas que ficaram com metade da carga, mas Marta percebe bem a gravidade da situação. Em uma conversa com o pai, quando este instara que poderia passar a vender a produção para outros comerciantes, o ceticismo da filha é pungente: “Sabe melhor do que eu que os comerciantes da cidade lutam com grandes dificuldades para manter a cabeça fora de água, **toda a gente vai comprar ao Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro**” (SARAMAGO, 2000, p. 34) (**grifo nosso**). Marta vislumbra o fim da olaria a partir do momento em que o Centro ficou apenas com metade da carga, e nega-se a deixar o pai sozinho. Com acuidade, percebe que se aproxima o fim da olaria, e angustia-se ante a possibilidade de não mais ver a casa onde viveu. Para salvar o olaria, e salvando-a, salvar o pai e a si, Marta tem a ideia de passarem a fabricar outra coisa que possa interessar ao Centro: bonecos.

O Centro, através do chefe do departamento de compras, aceita adquirir uma grande quantidade de bonecos de barro produzidos pela olaria de Cipriano. Porém, ao ir até o Centro para ajustar pequenos detalhes referentes à maneira como seria feita a entrega, Cipriano conversa com um subchefe do mesmo departamento, um subchefe “educado e atento”, que propõe a realização de uma pesquisa de satisfação, ou, como dito pelo subchefe, uns “inquéritos”.

(...) orientados segundo duas vertentes, em primeiro lugar, a situação prévia à compra, isto é, o interesse, a apetência, a vontade espontânea ou motivada do cliente, em segundo lugar, a situação decorrente do uso, isto é, o prazer obtido, a utilidade reconhecida, a satisfação do amor-próprio, tanto de um ponto de vista pessoal como de um ponto de vista grupal, seja ele familiar, profissional ou qualquer outro, a questão para nós essencialíssima, consiste em averiguar se o valor de uso, elemento flutuante, instável, subjectivo por excelência, se situa demasiado abaixo ou demasiado acima do valor de troca, E quando isso sucede, que fazem, perguntou Cipriano Algor por perguntar, ao que o subchefe respondeu em tom condescendente, Meu caro senhor, suponho que não está à espera de que lhe vá descobrir aqui o segredo da abelha, Sempre ouvi que o segredo da abelha não existe, que é uma mistificação, um falso mistério, uma fábula que ficou por inventar, um conto que poderia ter sido e não foi, Tem razão, o segredo da abelha não existe, mas nós conhecemo-lo. (SARAMAGO, 2000, p. 239)

A menção à metáfora do “segredo da abelha” é aterradora para Cipriano. A explicação acerca do valor de uso e valor de troca dada pelo subchefe é decifrada por Cipriano quando este se retira para voltar à casa

(...) possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio. (SARAMAGO, 2000, pg. 240)

A explicação da metáfora do “segredo da abelha” é um verdadeiro desnudamento da sociedade de consumo, e guarda estreita relação com outra metáfora, criada por Bauman para ilustrar o *continuum* consumista vivenciado na era da modernidade líquida

Na corrida dos consumidores, a linha de chegada sempre se move mais veloz que o mais veloz dos corredores; mas a maioria dos corredores na pista tem músculos muito flácidos e pulmões muito pequenos para correr velozmente. E assim, como na Maratona de Londres, pode-se admirar e elogiar os vencedores, mas o que verdadeiramente conta é permanecer na corrida até o fim. Pelo menos a Maratona de Londres tem um fim, mas a outra corrida – para alcançar a promessa fugidia e sempre distante de uma vida sem problemas -, uma vez iniciada, nunca termina: comecei, mas posso *não* terminar. (BAUMAN, 2001, p. 86)

E continua,

O arquétipo dessa corrida particular em que cada membro de uma sociedade de consumo está correndo (tudo numa sociedade de consumo é uma questão de escolha, exceto a compulsão da escolha – a compulsão que evolui até se tornar um vício e assim não é mais percebida como compulsão) é a atividade de comprar. Estamos na corrida enquanto andamos pelas lojas, e não são só as lojas ou supermercados ou lojas de departamento ou aos “templos do consumo” de George Ritzer que visitamos. (BAUMAN, 2001, p. 87)

Ao sair finalmente do Centro, Cipriano depara-se novamente com um cartaz de divulgação do Centro. A conversa com o subchefe, o desvelamento do segredo da abelha e agora a visão do cartaz produzem um efeito revelador a Cipriano

Depois, no meio da avenida, conduzindo de costas viradas para a parede do Centro onde a frase, **Você é nosso melhor cliente mas não o vá dizer ao seu vizinho**, traçava com descaro irônico o diagrama relacional em que se consumava a cumplicidade inconsciente da cidade com o engano consciente que a manipulava e absorvia, passou-lhe pela cabeça, a Cipriano Algor, a ideia de que não fora só esta manhã a perder-se, que a obscena frase do subchefe havia feito desaparecer o que restava da realidade do mundo em que aprendera e se acostumara a viver, que a partir de hoje tudo seria pouco mais que aparência, ilusão, ausência de sentido, interrogações sem resposta (SARAMAGO, 2000, pg. 241) (**grifo nosso**)

O cartaz com que se depara Cipriano ao sair do Centro é um entre os poucos que aparecem ao longo da narrativa, mas todos representam de forma visual o arcabouço ideológico que está por trás do funcionamento do Centro. Não raro, Saramago cria em seus romances uma espécie de diálogo entre o ponto de vista do narrador e o de alguma personagem. É o que acontece, por exemplo, na descrição do primeiro desses gigantes cartazes publicitários do Centro, onde a clara ironia do primeiro é reforçada pelo segundo:

Ao fundo, na altíssima parede cinzenta que cortava o caminho, via-se m enorme cartaz branco, rectangular, onde em letras de um azul brilhante e intenso, se liam de um lado a outro estas palavras, VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO. Por baixo, colocada no canto direito, distinguia-se ainda uma breve linha, só duas palavras, a preto, que os olhos míopes de Cipriano Algor não conseguem decifrar a esta distância, e no entanto elas não merecem menos consideração que as da mensagem grande, poderemos, se quisermos, designá-las por complementares, mas nunca por meramente sobrevenientes, PEÇA INFORMAÇÕES, era o que estavam a aconselhar. O cartaz aparece ali de vez em quando, repetindo as mesmas palavras, só variáveis na cor, algumas vezes exhibe imagens de famílias felizes, o marido de trinta e cinco anos, a esposa de trinta e três, um filho de onze anos, uma filha de nove, e também, mas não sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida, todos obrigados a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas, resplandecentes. A Cipriano Algor afigurou-se-lhe de mau agouro o convite, já estava a ouvir o genro a anunciar, pela centésima vez, que iriam viver para o Centro logo que alcançasse a sua promoção a guarda residente, Ainda acabaremos os três num cartaz daqueles, pensou, para casa jovem já têm a Marta e o marido, o avô seria eu se fossem capazes de convencer-me, avô não há, morreu há três anos, e por enquanto faltam os netos, mas no lugar deles

poderíamos pôr o Achado na fotografia, um cão sempre fica bem em anúncios de famílias felizes. (SARAMAGO, 2000, p.92)

Ainda que poucos, os cartazes exibem um cinismo perverso, um deboche do Centro que irradia promessas de uma vida feliz aos que estão do lado de fora, sequiosos por fazer parte desse mundo de “famílias felizes”. Em outro momento do livro, quando ia com o genro na furgoneta a deixá-lo novamente no trabalho, Cipriano e Marçal encontram outro desses gigantescos *outdoors*, onde novamente percebe-se o sarcasmo que, antes estivesse implícito, estampa em letras garrafais o deboche dos que controlam o Centro

Já iam na avenida que levava em linha recta ao Centro, apesar da distância podiam ler-se as palavras do gigantesco anúncio que lá estava afixado, VOCÊ É O NOSSO MELHOR CLIENTE, MAS, POR FAVOR, NÃO O VÁ DIZER A SEU VIZINHO. Cipriano Algor não fez qualquer comentário, a Marçal surpreendeu-o um pensamento, Divertem-se à nossa custa. (SARAMAGO, 2000, p. 237)

Em *A caverna* (2000), não temos apenas a questão político-social, tão cara a Saramago, mas como essas questões atingem suas personagens e, atingindo-as, atingem também ao leitor. A erosão de sua relação comercial com o Centro não atinge Cipriano apenas sob o ponto de vista econômico, mas sobretudo sua própria constituição de identidade. O “derretimento de sólidos”, proposto por Karl Marx e utilizado por Zygmunt Bauman para caracterizar a fase da modernidade líquida estão patentes na desolação e nos questionamentos que sobrevêm à Cipriano não só quando este interrompe o fornecimento de louças ao Centro, pois já ficava incomodado ante à visão das Cinturas Verde e Industrial, mas intensificam-se a partir do momento em que vê seu trabalho ser descartado e, assim, torna-se ele também descartável. Sobre a insegurança identitária vivenciada na Hipermodernidade, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy dirão que:

Em um universo livre de referências coletivas fixas, o hipercapitalismo faz crescer a insegurança tanto social quanto individual: ele não acarreta apenas uma instabilidade macrofinanceira, mas também desestabiliza as personalidades e as identidades, desequilibra a vida mental e moral dos indivíduos tornados inseguros e que já não dispõem do apoio dos antigos quadros da vida coletiva. No sistema econômico de curto prazo, em que os trabalhadores são “descartáveis”, um grande número de pessoas, inclusive da classe média, vive uma experiência cruel de fracasso pessoal no isolamento e na vergonha de si mesmo, que dão origem à amargura, ao desencorajamento, à depressão. É dessa forma que diminui o sentimento de fazer diferença enquanto pessoa e de ser necessário aos outros e à sociedade (LIPOVETSKY & SERROY, 2011, p. 37)

Ao ter seu trabalho rejeitado pela segunda vez pelo Centro, Cipriano acaba por ir morar com Marta e Marçal no apartamento destinado ao genro depois de sua promoção. Em conversa com o sogro, Marçal tenta convencê-lo de que morar no Centro não é nenhum “degredo” (SARAMAGO, 2000, p. 258), mas os acontecimentos pelos

quais passou a família Algor fizeram com que inclusive ele, Marçal Gacho, passasse a ver a situação com outros olhos, e conseguisse entender o que se estava a passar com o sogro

(...) dentro de uma semana tudo quanto estamos a ver aqui perderá grande parte do significado que tinha, a casa continuará a ser nossa, mas nela não viveremos, o forno não manterá o seu nome de forno se não houver que lho dê todos os dias, a amoreira-preta persistirá em criar as suas amoras, mas não terá ninguém que venha apanhá-las, se nem a mim mesmo, que não nasci nem me criei debaixo daquele tecto, me vai ser fácil separar-me disto, que não se dirá do teu pai (...) (SARAMAGO, 2000, p. 267)

Com a rejeição dos bonecos a partir do inquérito promovido pelo subchefe de compras, e a promoção de Marçal a guarda residente, Cipriano passa a viver no Centro com a filha e o genro. Se visto de fora o Centro parece fechado sobre si, a descrição da parte residencial feita por Marçal durante a visita que fazem para conhecer a nova morada só corrobora essa impressão.

Duas daquelas janelas são nossas, Só duas, perguntou Marta, Não nos podemos queixar, há apartamentos que só têm 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 os mesmos telhados e o mesmo céu, Seja como for, quem viva nesses apartamentos só conseguirá ver o andar do Centro que coincidir com a altura a que mora, notou Cipriano Algor, mas menos por interesse real próprio do que para não parecer que se tinha retirado ostensivamente da conversa, O pé-direito dos pavimentos comerciais é alto, os espaços são desafogados e amplos, o que tenho ouvido dizer é que as pessoas não se cansam do espetáculo, sobretudo as mais idosas. (SARAMAGO, 2000, p. 276)

Do elevador interno, envidraçado a fim de que as pessoas possam contemplar as atrações do Centro, Cipriano tem uma ideia daquilo que muitos moradores do Centro chamam de “vista mais variada e divertida”.

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 electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeiras, 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, 2000, pg. 276)

Tão variada gama de produtos à disposição dos consumidores só confirma a análise feita por Sandra Ferreira acerca do Centro, onde a autora, para embasar seu ponto de vista, cita o próprio Saramago e uma crônica política escrita por ele

O Centro parece chamar a si a responsabilidade de assegurar as coisas necessárias à vida, de produzi-las em abundância para seus frequentadores e moradores. Por essa razão, é a exata medida dos sonhos de todos os hipermercados, sobre os quais Saramago disse, na crônica política intitulada “A mão que balança o berço”: Os hipermercados não tomaram apenas o lugar das catedrais, eles são também as novas escolas e as novas universidades, abertas a maiores e a menores sem distinção, com a vantagem de não existirem exames à entrada ou notas máximas, salvo aquelas que na carteira se contiverem e o cartão de crédito cobrir. O grande subministrador de educação do nosso tempo, incluindo a “cívica” e a “moral”, é o hipermercado. Somos educados para clientes. E é essa a educação básica que estamos a transmitir a nossos filhos. (SARAMAGO, 1999, p. 202). (FERREIRA, 2014, p. 187)

Nesse sentido, poucas coisas traduzem melhor a essência do Centro do que “um novo e gigantesco” cartaz fixado em sua fachada: “VENDER-LHE-ÍAMOS TUDO QUANTO VOCÊ NECESSITASSE SE NÃO PREFERÍSSEMOS QUE VOCÊ PRECISASSE DO QUE TEMOS PARA VENDER-LHE” (SARAMAGO, 2000, p. 282).

Morando no interior do Centro e sem qualquer ocupação, Cipriano tem “dois recursos para escapar à prisão em que de súbito viu converter-se o apartamento” (SARAMAGO, 2000, p. 307). O primeiro deles é ir à cidade, passear, “dar à pluma”, reunir-se aos homens de idade para jogar cartas. O segundo é aventurar-se pelo Centro, já que “Agora, por assim dizer, o Centro é todo seu, foi-lhe posto numa bandeja de som e luz, pode vaguear por ele tanto quanto lhe apeteça” (SARAMAGO, 2000, p. 307). E atração é o que o Centro proporciona em profusão

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 letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de Karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurico 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 pra o mundo exterior. (SARAMAGO, 2000, p. 308)

O Centro, com seu infindável oceano de produtos parece inextinguível para Cipriano. Todas as manhãs, põe-se a passear pelo Centro, observando dos elevadores ou

(...) 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 e cinco volumes de mi e quinhentas páginas de formato a-quatro cada um que constituem o catálogo comercial do Centro. (SARAMAGO, 2000, p. 309).

A enxurrada de ofertas, ironicamente descritas por Saramago, vai ao encontro do que Lipovetski & Serroy chamam de “cultura de hiperconsumo”

Se é preciso falar de cultura de hiperconsumo, é também porque a esfera mercantil tornou-se uma esfera onipresente, tentacular, ilimitada. Consume-se em toda parte, em todo lugar e a todo momento: nos hipermercados e nas galerias comerciais, nos cinemas, nas estações, nos aeroportos; nas horas habituais de funcionamento, mas também, e cada vez mais, no domingo, de noite, de madrugada; sendo servido por vendedores ou servindo-se sozinho, utilizando máquinas automáticas, encomendando pela internet. E as festas, antes religiosas, tornaram-se convites à fruição, uma espécie de orgias do consumo. Daí em diante, o essencial de nossas trocas tende a tornar-se relações mercantis, é a quase totalidade de nossa existência que se encontra colonizada pelas marcas e pelo mercado. Ele não cessa de estender-se e penetra em todos os interstícios da vida: depois dos objetos, são a cultura, a arte, a política, o tempo, a comunicação, a experiência vivida, o próprio religioso que são apanhados nas redes do *marketing* e da mercantilização integral. A época do hiperconsumo é a da dilatação extrema, da excrescência da esfera mercantil. Por isso, se os indivíduos são mais livres em sua vida privada, são também mais dependentes do mercado para a satisfação de seus desejos. Quanto menos este impõe no detalhe as maneiras de consumir de cada um, mais aumenta a influência geral do consumo sobre os hábitos de vida e os prazeres. (LIPOVETSKI & SERROY, 2011, pg. 57)

Em meio a tantas atrações, a existência de uma porta secreta instiga a curiosidade de Cipriano que, depois de ser apresentado à lógica comercial, agora é apresentado aos mecanismos de controle e segurança do Centro. Em mais um exercício de ironia, Saramago coloca no interior do Centro uma porta secreta que é anunciada como tal por uma placa. Apesar das insistentes tentativas de Cipriano, ninguém a abre. O que acontece é aparecer um guarda a quem Cipriano teve de dar explicações. A porta, fica ele sabendo, “serve de chamariz para ficarmos a saber quem são as pessoas curiosas que moram no Centro” e recebe um conselho, “não torne a aparecer por aqui, poderia arranjar complicações para a sua vida, ser curioso uma vez basta, de resto nem vale a pena” (SARAMAGO, 2000, pg. 311).

O estrito controle imposto pelo Centro ganha outro relevo quando Marta anuncia que o marido estava agora a fazer vigilância vestido como civil. “Vigilância à civil não é vigilância, é espionagem” (SARAMAGO, 2000, p. 320). A filha contou o que sabia do pouco dito por Marçal (seu comandante havia exigido sigilo), que haviam feito

uma descoberta durante as obras e que o marido faria vigilância nesse lugar durante a madrugada, das duas às seis da manhã. Cipriano não tinha mais dúvidas: havia algo acontecendo no interior do Centro.

Aproveitando-se que o genro estava de guarda no local, Cipriano desce até onde ocorriam as escavações, encontra o genro a quem pergunta se havia visto do que se tratava a gruta que estava a guardar, Marçal confirma que sim e que o sogro pode ir avaliar com os próprios olhos, sozinho tal qual ele havia feito.

(...) Cipriano Algor começou a descer. Em certa altura pareceu-lhe perceber que havia à sua direita algo que poderia ser uma plataforma e um muro. Disse para si mesmo que quando voltasse averiguaria de que se tratava, Provavelmente é uma obra que fizeram para reter as terras, e continuou a descer (...) Encoustou-se à rocha, respirou fundo, Nem que tenha de morrer aqui, disse, e recomeçou a andar. De repente, como se tivesse girado sobre si mesma em ângulo recto, a parede apresentou-se na sua frente. Havia alcançado o final da gruta. Baixou o foco da lanterna para se certificar da firmeza do solo, deu dois passos e ia a meio do terceiro quando o joelho direito foi chocar em algo duro que o fez soltar um gemido. Com o choque a luz oscilou, diante dos olhos surgiu-lhe, num instante, o que parecia um bando de pedra, e logo, no instante seguinte, alinhados, uns vultos mal definidos apareceram e desapareceram. Um violento tremor sacudiu os membros de Cipriano Algor, a sua coragem fraquejou como uma corda a que se estivessem rompendo os últimos fios, mas dentro de si ouviu um grito que o chamava à ordem, Recorda, nem que morras. A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu, e era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. A parede lisa do fundo da gruta estava a dez palmos das órbitas encovadas, onde os globos oculares teriam sido reduzidos a um grão de poeira. Que é isto, murmurou Cipriano Algor, que pesadelo é este, quem eram estas pessoas. Aproximou-se mais, passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas, este é homem, esta é mulher, outro homem, outra mulher, e outro homem ainda, e outra mulher, três homens e três mulheres, viu restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas. Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele, e outra vez escutou a voz de Marçal, porém estas palavras agora são diferentes, chamam e tornam a chamar, inquietas, lá de longe, Pai, está a ouvir-me, responda-me. A voz retumba no interior da gruta, os ecos vão de parede a parede, multiplicam-se, se Marçal não se cala por um minuto não será possível ouvirmos a voz de Cipriano Algor a dizer, distante, como se ela própria já fosse também um eco, Estou bem, não te preocupes, não me demoro. O medo havia desaparecido. A luz da lanterna acariciou uma vez mais os míseros rostos, as mãos só pele e osso cruzadas sobre as pernas, e, mais do que isso, guiou a própria mão de Cipriano Algor quando ela foi tocar, com respeito que seria religioso se não fosse humano simplesmente, a fronte seca da primeira mulher. Não havia mais que fazer ali, Cipriano Algor tinha compreendido. (SARAMAGO, 2000, p. 331)

Ao sair da caverna, Cipriano fala ao genro, pergunta-lhe se ele sabe o que é aquilo, Marçal confirma, “li alguma coisa em tempos” (SARAMAGO, 2000, p. 333). Se

ainda restava alguma dúvida, ela dissipava-se quando Marçal ilumina a base de um muro que atravessa a gruta de um lado a outro.

Só falta uma coisa, murmurou Cipriano Algor. Avançou alguns passos e de repente estacou, Aqui está, disse. No chão via-se uma grande mancha negra, a terra estava requeimada naquele local, como se durante muito tempo tivesse ardido ali uma fogueira. Deixou de valer pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas. (SARAMAGO, 2000, p. 334).

Cipriano retorna ao apartamento e encontra Marta. Provoca a filha para que desça e tire suas conclusões, ela nega, “deixe-se de ideias”, diz ela, ao que Cipriano responde que “Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que vi” (SARAMAGO, 2000, p. 334). Marta indaga, “que foi que viu, quem são essas pessoas”, e a resposta de Cipriano soa como uma sentença que parece transcender à obra literária: “Essas pessoas somos nós”.

5.2. Alegoria e diálogo com Platão

A obra *A caverna* (2000), do escritor português José Saramago, instaura já em seu título um diálogo com a obra de *A república* (2004), do filósofo ateniense Platão. Se este valeu-se de uma alegoria para analisar o estado do ser humano referente à ignorância e ao conhecimento, aquele usa do mesmo recurso para questionar a sociedade atual e seus valores.

Conforme citado anteriormente, Maria Zenilda Grawunder traz a apreensão que Gilbert Durand faz do conceito defendido por Paul Ricoeur, em que “alegoria é tradução concreta de uma idéia difícil de captar ou expressar de forma simples” (GRAWUNDER, 1996, p. 20). E essa conceituação norteia a análise a que se propõe este trabalho.

Tal qual o filósofo ateniense, Saramago se propõe a analisar a sociedade, valendo-se, no entanto, da literatura. Se para falar sobre ignorância e conhecimento Platão criou a imagem de prisioneiros que conferiam vida e realidade às sombras projetadas no fundo de uma caverna, Saramago coloca pessoas morando dentro de um imenso *shopping center* para criticar a sociedade de consumo.

O uso de uma imagem, no caso da obra, o “Centro”, enquadra-se no conceito de utilização do recurso alegórico porquanto seja a tradução concreta de uma ideia difícil de apreender. Saramago opta por esse caminho como crítica a uma sociedade que, com o passar dos anos, moldou com viés mercadológico inclusive o próprio conceito de cultura. Na obra literária, o Centro parece simbolizar esse “novo conceito cultural”.

A atual fase de transformação progressiva da ideia de “cultura” – desde sua forma original, de inspiração iluminista, até sua reencarnação líquido-moderna – é estimulada e administrada pelas mesmas forças que promovem a emancipação dos mercados em relação aos vínculos remanescentes de natureza não econômica: os vínculos sociais, políticos, éticos, etc. Para conquistar sua emancipação, a economia líquido-moderna, centrada no consumidor, se baseia no excesso de ofertas, no envelhecimento cada vez mais acelerado do que se oferece e na rápida dissipação de seu poder de sedução – o que, diga-se de passagem, a transforma numa economia de dissipação e desperdício. (BAUMAN, 2010, p. 35)

Grawunder aponta algumas características do texto alegórico:

Em seu construto teórico, ao encarar o texto como metáfora viva, enunciado textual e forma de discurso humano com realidade informativa tanto quanto emotiva, Paul Ricoeur admite que a obra literária encerra, em si mesma, uma função simbólica, de comunicação, quase sempre em analogia com a realidade histórica. Assumimos, de Ricoeur, a acepção da obra como texto/discurso, suposta como metáfora tecida a partir de uma realidade, com significação informativa, complementada com a noção dialógica bakhtiniana, de significação informativa voltada para o discurso de outrem.

O texto alegórico, por conceituação, institui-se no duplo textual de natureza analógica, pluralidade metafórica representativa de mais de uma realidade, histórica, ideal ou ficcional. Sendo assim, significativamente oferece mais de uma informação, **oferece ao seu intérprete a possibilidade de exercício hermenêutico que ultrapassa os limites do emotivo, para envolvê-lo em sua unidade emotivo-intelectual, como ser histórico.** (GRAWUNDER, 1996, p. 28) (grifo nosso)

Oferecer ao seu intérprete a possibilidade de exercício hermenêutico que ultrapassa os limites do emotivo, para envolvê-lo em sua unidade emotivo-intelectual? Não será esse um dos interesses de Saramago, ao propor uma narrativa que contrasta a opulência de um gigantesco centro comercial à situação de um oleiro que tem o produto de seu trabalho recusado pelo fato dos clientes agora preferirem pratos de plástico que imitam o barro que ele produz com suas mãos? Ao criar um romance sem indicações geográficas ou temporais, Saramago aproxima a situação de Cipriano do leitor, pois os elementos da narrativa estão próximos ou são conhecidos pela maioria do mundo ocidental.

Se a Modernidade Líquida, tal qual a análise proposta por Zygmunt Bauman, é marcada por uma constante fragmentação, Maria Zenilda Grawunder, citando Walter Benjamin, dirá que a alegoria é o recurso perfeitamente adequado para essa época, pois permite ao artista voltar-se justamente para esses fragmentos.

A questão foi retomada e teorizada por Walter Benjamin neste século. Sua estética da modernidade propõe que, diante da fragmentação das idéias no mundo moderno, quando a evolução dos meios de reprodutibilidade técnica abalam a aura das obras de arte, a alegoria desponta como opção ideal, permitindo ao artista voltar-se para os fragmentos de mundo e neles captar outras formas de criação e realização de seu ofício (GRAWUNDER, 1996, p. 11)

Especificamente sobre o trabalho com literatura, a autora dirá que

As questões de literatura na modernidade, e nela o papel da alegoria como conceito dialético, fenômeno de criação, arte de interpretação, representação, recriação e seus construtos, constituem, pois, o tema deste livro. Como lugar e possibilidade de comunhão e de expansão de idéias sobre Arte e sociedade humana, de diálogo entre ficção e realidade, no texto alegórico está também a possibilidade de expressão e recriação da História, em seus elementos sonogados, e de mediação da dimensão sociopolítica das realizações humanas. (GRAWUNDER, 1996, p. 13)

Na obra literária, Cipriano Algor tem um sonho que, para além de prenunciador do fim da olaria, é o primeiro contato manifesto entre o romance e a obra de Platão. Ao entrar no forno, Cipriano encontra o banco de pedra, também chamado em outros momentos da narrativa de “banco das meditações”. Sentado, vê do interior do forno as sombras do genro que lhe fala que não vale mais a pena acender o forno, que foi promovido à guarda residente no Centro, mas ao tentar levantar-se para lhe falar percebe que está preso ao banco.

Cipriano Algor pensou que o melhor, o mais fácil, seria levantar-se simplesmente do banco de pedra e ir lá fora perguntar ao genro que diabo de conversa era aquela, mas sentiu que o corpo lhe pesava como chumbo, ou nem sequer isso, que em verdade nunca será o peso do chumbo tanto que o não consiga erguer uma força maior, o que ele estava era atado ao recosto do banco, atado sem cordas nem cadeias, mas atado. Experimentou outra vez virar a cabeça, mas o pescoço não lhe obedeceu, Sou como uma estátua de pedra sentado num banco de pedra olhando um muro de pedra (...) (SARAMAGO, 2000, p. 195)

Em seu estudo sobre os sentidos alegóricos na obra de José Saramago, Ronan Simioni cita o trabalho do professor e crítico literário João Adolfo Hansen, em que este “define alegoria como um tropo de pensamento, que diz b para significar a, em um processo que envolve necessariamente a substituição de um pensamento em causa por outro, ligado a este em uma relação de semelhança” (SIMIONI, 2014, pg.28).

O sonho de Cipriano é uma variante explícita da alegoria da caverna. Para Platão, os desprovidos de filosofia são como prisioneiros numa caverna separada do mundo exterior por um alto muro. Estão acorrentados e não podem virar-se. Por trás deles existe uma fogueira e adiante ergue-se a parede do fundo da caverna vazia. Atrás do muro, pessoas passam conversando e carregando nos ombros figuras de homens, mulheres, animais, cujas sombras são projetadas na parede da caverna. Como não podem ver nada mais, os prisioneiros tomam as sombras por coisas reais. A caverna onírica do oleiro, construída no forno da olaria, remete à sua necessidade premente de encontrar um meio de libertação para sua existência. (FERREIRA, 2014, p. 197)

Ao morar no Centro, Cipriano vivencia a experiência de estar imerso nesse universo de serviços e produtos, e chega inclusive a entrar em uma sala que simula “sensações naturais”, como chuva, neve e sol. Ao contar a experiência para Marta, ela não parece entusiasmada:

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 melhor deixarme calado, Porquê, Um dos veteranos olhou pra mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender. (SARAMAGO, 2000, p. 314)

Com a peculiar ironia que lhe é característica, através da experiência vivida por Cipriano, Saramago evidencia a futilidade das atrações de um lugar, que chega ao cúmulo de simular eventos climáticos que existem, de fato, fora das paredes do Centro.

O exemplo das atrações “naturais”, a despeito da forma jocosa com que é narrado, reforça o aspecto de “sombras” que Saramago confere às atrações do Centro.

Portanto, a pungente crítica saramaguiana encontra a alegoria platônica no momento em que o Centro funciona, na obra literária, como uma reelaborada caverna pós-moderna, e a profusão de ofertas equivale às sombras da alegoria platônica. Para Sandra Ferreira, “O Centro, portanto, é a mais desmedida caverna de Platão, porque projeta deliberadamente sombras para seres que anseiam por elas e confortavelmente se deixam aprisionar.” (FERREIRA, 2014, p. 195).

5.3. A saída da Caverna

Após entrar na caverna descrita por Platão, Cipriano decide deixar o Centro e voltar à sua casa e à olaria. Está claro para o oleiro que ele não pretende ser “como uma estátua de pedra, sentado em um banco de pedra olhando um muro de pedra”. “Por eles serem muito mais do que simples pessoas mortas é que não quero continuar a viver aqui” (SARAMAGO, 2000, p. 337), responde Cipriano à filha.

Reencontra Isaura Madruga, a mulher a quem deu um cântaro e com quem vai agora dividir sua vida, ao lado do cão Achado. Estão morando juntos quando recebem uma ligação de Marta anunciando que ela e Marçal aparecerão no dia seguinte.

(...) Marçal disse, Já não sou empregado do Centro, pedi a demissão de guarda. Cipriano Algor e Isaura não acharam que tivessem de manifestar surpresa, que ainda por cima soaria a falso, mas pelo menos uma pergunta estavam obrigados a fazer, uma daquelas perguntas inúteis sem as quais parece que não podemos viver, Tens a certeza de que foi o melhor para vocês, e Marçal respondeu, Não sei se foi o melhor ou o pior, fiz o que devia ser feito, e não fui o único, também se demitiram outros dois colegas, um externo e um residente, E o Centro, como reagiram eles, Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me, as duas últimas frases já foram ditas depois do jantar, E quando sentiste que tinhas deixado de ajustar-te, perguntou Cipriano Algor, A gruta foi a última gota, como o também foi para si, E para esses teus colegas, Sim, também para eles. (SARAMAGO, 2000, p. 346).

À pergunta do que farão a seguir é respondida primeiro por Isaura, que “é de opinião de que nos deveríamos deixar levar pela corrente” (SARAMAGO, 2000, p. 347). Marta concorda, afirma que ela e Marçal procurarão a vida longe dali, “o Centro acabou, a olaria já tinha acabado, de uma hora para a outra passámos a ser como estranhos neste mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 347). Decidem sair, ir pelo mundo, sem um destino fixo. Antes de irem-se, Cipriano Algor, acompanhado dos demais, coloca os bonecos de barro que não foram comercializados na frente da casa. Se como diz o provérbio, “do pó viemos, ao pó voltaremos”, mesmo caminho farão estes bonecos, voltando a ser o barro que um dia foram. Ao partirem, Marçal diz que na fachada do Centro havia um novo cartaz, que estampava: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2000, p. 350).

O cinismo do cartaz é contrastado com a atitude de Cipriano, Marta, Marçal e Isaura, cuja postura de desajustamento se traduz na busca de um novo lugar para viver. Tal postura soa como a concretização do que o sociólogo britânico Anthony Giddens chama de “política-vida”. Para ele, a política-vida supõe um certo nível de emancipação quanto à rigidez da tradição e das condições de dominação hierárquica (GIDDENS, 2002, p. 197), sendo também uma “política do estilo de vida” (GIDDENS, 2002, p. 197).

A política-vida é a política do estilo de vida no sentido sério e rico discutido nos capítulos anteriores. Para dar uma definição formal: a política-vida refere-se a questões políticas que fluem a partir dos processos de auto-realização em contextos pós-tradicionais, onde influências globalizantes penetram profundamente no projeto reflexivo do eu e, inversamente, onde os processos de auto-realização influenciam as estratégias globais. (GIDDENS, 2002, p. 197)

Para Giddens, política-vida é “uma política das decisões da vida”, que tem interesse na “criação de formas moralmente justificáveis de vida que promovam a auto-realização no contexto da interdependência global” e no desenvolvimento de “uma ética relativa à pergunta ‘como devemos viver?’ numa ordem pós-tradicional e contra o pano de fundo das questões existenciais” (GIDDENS, 2002, p. 198).

Ronan Simioni traz em seu trabalho uma frase de Saramago, em que traduz a essência de *A caverna*. Para ele, “*A caverna* é uma história de perdedores cuja única vitória é que não se entregam ao triunfador. É a revolta possível, mas sem ela não poderá haver outra” (SIMIONI, 2014, p. 47). A política-vida de Cipriano e sua família é justamente essa, a de não se submeter. Não sendo possível vencer o Centro, também não é necessário segui-lo. E há de se convir: Não é pouco.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a primeira vez que li a obra *A caverna* (2000), de José Saramago, sabia que estava diante daquilo que viria a ser meu Trabalho de Conclusão de Curso.

Isto porque nela consubstanciam-se características que estão presentes em vários outros livros do autor: a inteligência no uso da palavra, a sensibilidade ao propor reflexões que transcendem ao livro a cada parágrafo, o questionamento de valores individuais e, principalmente, uma profunda insatisfação com o *status quo* de um mundo cada vez mais individualizado e desigual.

E todas essas características estão em *A caverna*. Ao valer-se da alegoria como recurso literário, Saramago demonstra a genialidade de um artista não afeito ao convencional e à linearidade, e propõe uma obra que não se esgota em si, pelo contrário, traz na multiplicidade de sentidos uma de suas principais virtudes.

Em *Globalização: as consequências humanas* (1999), Bauman cita o filósofo e economista Cornelius Castoriadis, para quem “o problema da condição contemporânea de nossa civilização moderna é que ela parou de questionar-se” (BAUMAN, 1999, p. 6). Ressignificando a *Alegoria da caverna* (2004), proposta por Platão, Saramago traz a filosofia para dentro do romance para, justamente, questionar os valores da sociedade atual, onde imperam a produção e consumo de produtos em massa. Para isso, recria, alegoricamente, a caverna platônica em uma versão pós-moderna, através do “Centro”, imenso centro comercial que, para além de mero espaço, funciona como polo que irradia a ideologia dominante de que “viver é consumir, consumir é viver”.

Ao longo deste trabalho, procurei demonstrar que a crítica feita pelo escritor português vai ao encontro das análises propostas pelo sociólogo Zygmunt Bauman, que cria a metáfora de “liquidez” para caracterizar o atual estágio da modernidade, e a presente desagregação de valores humanistas.

Em seu livro, *Seis propostas para o próximo milênio* (1990), o escritor italiano Italo Calvino diz que:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir a mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, 107)

Diante deste contexto, *A caverna* surge como uma espécie de contraponto no momento em que, valendo-se do recurso alegórico, cria imagens e diálogos que, para além da narrativa, convidam o leitor a questionamentos individuais e sociais, onde o ser humano e a ética ocupam lugar privilegiado. Para Sandra Ferreira, “*A caverna*, na

contramão da crítica pós-modernista, insiste na necessidade de não perder a crença na existência de outras possibilidades de não se render jamais ao que existe como sendo o conjunto de todas as possibilidades.” (FERREIRA, 2014, p. 199)

Em um dos tantos diálogos fantásticos mantidos entre pai e filha ao longo da narrativa, Cipriano Algor e Marta conversam sobre o conhecimento e os sentidos apreendidos a partir da leitura

Lendo, fica-se a saber quase tudo, Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem a que terá de chegar. (SARAMAGO, 2000, p. 77)

Entre tantas margens possíveis dentro da literatura saramaguiana, busquei tão somente alcançar uma delas. A minha. Espero ter conseguido.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Jorge Zahar, São Paulo, 1999
- _____. **Globalização: as consequências humanas**. Jorge Zahar, São Paulo, 1999
- _____. **Modernidade Líquida**. Jorge Zahar, São Paulo, 2001
- _____. **Capitalismo parasitário**. Jorge Zahar, São Paulo, 2010
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Companhia das Letras, São Paulo, 1990
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Ouro sobre azul, Rio de Janeiro, 2006
- CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 10, 1998
- COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e Geral**. Editora Saraiva, São Paulo, 1997
- FERREIRA, Sandra. **Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago**. Unesp digital, São Paulo, 2014
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2002
- GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada: sobre a alegoria**. UFSM, Santa Maria, 1996
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. **A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Companhia das Letras, São Paulo, 2011
- LOPES, João Marques. **Saramago: biografia**. Leya, São Paulo, 2010
- MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Cultrix, São Paulo, 2004

O livro da filosofia. Trad. Douglas Kim. Globo, São Paulo, 2011)

PESSANHA, José Américo Motta. **Diálogos / Platão**. Abril Cultural, São Paulo, 1983

PLATÃO. **A república**. Nova Cultural, São Paulo, 2004

ROCHA, Conceição Pinto & MAGALHÃES, João Baptista. *Filosofando*. Contraponto, 1988, Porto

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

SIMIONI, Ronan. **Sentidos alegóricos em José Saramago: A Caverna e a aventura da Modernidade**. 2014. 108 f. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. 2014

TELES, Antônio Xavier. **Introdução aos estudos de filosofia**. Ática, 1975, São Paulo.