

DISCURSOS NO LIMIAR. Entre a (re)Afirmção e a (re)Formulação, em *A Caverna* de José Saramago

ALVES, Maria Aparecida Rodrigues (PUC-SP)

Introdução

A História vivida pelo autor, assim como a sua visão de mundo, faz parte da composição de sua obra de arte. Entretanto, a essência artística do romance é evidente, estabelecendo-se através do jogo que o escritor, habilmente, faz entre a linguagem ficcional e a não ficcional.

Antônio Cândido (2010) afirma que, em séculos passados, o valor e o significado de uma obra de arte dependiam da presença de certos aspectos da realidade, sendo que esses aspectos constituíam o que ela tinha de essencial. Posteriormente, houve um posicionamento oposto, procurando mostrar que a importância da obra deriva de sua independência a quaisquer condições que lhe são impostas.

Atualmente, sabe-se que a obra não se desvia de suas visões históricas, sociais e ideológicas, e que essa só pode ser entendida, conforme afirma Cândido,

(...) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a escritura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CÂNDIDO, 2010, p.13-14)

A obra literária não tem a finalidade de documentar a realidade; ela é verossímil ao real e faz associações entre a verdade e a ficção. O trabalho com a linguagem é seu aspecto fundamental.

(...) a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas. A escrita é esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão o gesto da escolha (...). Posso sem dúvida escolher para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras. (BARTHES, 2004, p. 15-16)

Portanto, pode-se definir que a liberdade que o escritor tem para compor seus romances, se evidencia através da escrita. E a linguagem é o caminho pelo qual o autor transita entre o real e o seu conhecimento de mundo.

José Saramago é um importante e renomado escritor português contemporâneo, conhecido pelo seu estilo narrativo inconfundível. A crítica social é um elemento evidente em seus romances, fazendo com que o leitor reflita sobre os aspectos sociais e econômicos, bem como sobre a perda de identidade do homem na contemporaneidade, o que é firmado através de uma política opressora.

Inclui-se, nas características que o tornam um autor único, a associação que faz de intertextos em sua produção, fusão de textos essa bastante complexa, haja vista Saramago não introduzir simplesmente outros textos em sua obra, mas desconstruir e reconstruir esses textos de maneira que aquilo que já era conhecido passa a ser, aos olhos do leitor, novo.

É válido observar que a transposição de outros textos, ou mesmo de vários textos em uma obra literária, não invalida a independência da obra que se constrói. Trata-se, é evidente, de uma nova obra, na qual o leitor mais atento percebe que há a associação de ideias, revelando-se, entretanto, um novo texto, único.

Pelo estilo próprio e único empregado em suas escrituras, Saramago é um autor bastante estudado. Inúmeros são os estudos destinados à sua obra. *A Caverna*, obra que constitui o nosso corpus, nesta pesquisa, entretanto, revela-se carente de abordagens que investiguem seus aspectos estético-literários. Perpassando, principalmente, os aspectos filosóficos e sociológicos, os estudos focados nesse romance parecem relegar a segundo plano a riqueza estética, em especial a questão da (re)tomada e (re)formulação de intertextos nela presente.

O romance *A Caverna* faz uma severa crítica à sociedade capitalista, na qual o trabalhador é visto com descaso quando não mais consegue acompanhar as exigências do mercado. Mostra, também, o lado oposto da situação, em que mesmo sendo classificado sem serventia, o homem pode, mediante ao que lhe resta, encontrar outros caminhos a serem percorridos.

Acreditas na divina providência que vela pelos desvalidos. Não, o que creio é que há ocasiões na vida em que devemos deixar-nos levar pela corrente do que acontece, como se as forças para lhe resistir nos faltassem, mas de súbito percebemos que o rio se pôs a nosso favor, ninguém mais deu por isso, só nós, quem olha julgará que estamos a ponto de naufragar, e nunca a nossa navegação foi tão forte. (SARAMAGO, 2000, p.346)

A Caverna foi o primeiro romance que Saramago escreveu após ter recebido o prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Publicada em 2000, o seu título é sugestivo em relação à *Alegoria da Caverna*, de Platão. Várias são as semelhanças entre as obras, sendo as descobertas das personagens de um mundo desconhecido e a exploração de conhecer o novo o que modifica os sentimentos e condutas das personagens da trama de Saramago. A obra, de forma geral, questiona se estamos vivendo em um mundo de ilusões, se o que acreditamos ser real é de fato real ou somente sombras refletidas.

O romance narra a história de Cipriano, oleiro de profissão, que vivia com sua filha Marta e seu genro Marçal, guarda de segunda classe no Centro, e seu cão Achado, em uma casa simples com uma olaria, onde exercia seu trabalho de oleiro, construindo utensílios de barro. No entanto, devido aos ditames impostos pelo Centro, esse oleiro foi “obrigado”, para se situar as novas normas que lhe foram impostas, deixar de construir seus utensílios domésticos e passou a criar estátuas de barro e também sair de sua casa e morar no Centro.

Como todas as obras de Saramago, *A Caverna* não se distancia de efetuar uma crítica evidente à sociedade opressora. O próprio autor afirma que a obra é uma

metáfora da vida em países desenvolvidos, ou, não o sendo, iludem a si mesmos por conta de uma prosperidade que existe apenas na aparência. A crítica também se estende à economia de consumo, um dos assuntos políticos e intelectuais de grande relevância na atualidade.

Por essa crítica social que o autor traz, não somente à obra em questão, mas, sendo, uma das ideias centrais em seus romances, afirma Eula Pinheiro,

Saramago é um autor profundamente engajado na sua história, sempre atento à leitura de mundo. O seu texto conjuga aqueles dois princípios definidos por Roland Barthes presentes em toda a escritura: dizer a história e dizer a literatura. E, por ser assim, Saramago é um escritor e não um “mero escrevente” (PINHEIRO, 2012, p.83).

Ainda que esta crítica seja evidente, interessa-nos, aqui, no entanto, discutir o trabalho apurado, “com” e “na” linguagem, empreendido por Saramago. Almejamos verificar como, recorrendo a intertextos do passado, o autor põe em cena a construção do discurso literário, discurso que se constrói a partir da retomada de textos alheios, os quais são questionados, (re)afirmados ou (re)formulados.

As máximas populares em cena: a intertextualidade em A Caverna

A recorrência que os autores fazem a textos de outros autores é uma prática conhecida, sendo frequente a intertextualidade tanto no âmbito literário como fora dele. Segundo Bernardo (2010), muitos teóricos reconhecem a própria condição literária como intertextual. David Lodge afirma que “todos os textos são tecidos com os fios de outros textos, independentemente de seus autores estarem ou não conscientes” (LODGE apud BERNARDO, 2010, p.43). Laurent Jenny assegura que “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra duma língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p.5).

A intertextualidade tanto pode ser implícita, quando são introduzidos na obra intertextos sem que o autor mencione a fonte – quer com o objetivo de reafirmar a argumentação do texto ao que recorre ou de contradizê-lo, colocando em questionamento –; como explícita, o que ocorre quando o intertexto inserido não esconde a sua fonte, sendo evidenciado ao leitor que tal fragmento é atribuído a outro enunciador.

É identificável que a presença desses intertextos não pode ser vista como mera repetição. Inseridos em um novo contexto, os textos alheios ganham outros significados. Além disso, a própria autoria, nessas condições, passa a ser questionada. Roland Barthes assegura que

Um escritor – entendo como escritor não o mantedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição trivial com relação a pureza das doutrinas. (BARTHES, 2013, p.27)

José Luiz Fiorin, fundamentado na teoria do dialogismo de Bakhtin, assegura que todo homem constrói sua linguagem a partir de diálogos alheios, tratando-se a intertextualidade, portanto, de um processo de recriação.

(..) todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. (FIORIN, 2008, p.19)

Tal ideia é reafirmada pelo pensamento de Júlia Kristeva:

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos. Cria-se assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos este espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 1974, p. 174)

É Michel Foucault, no que se refere à intertextualidade, quem afirma que,

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT apud HUTCHEON, 1991, p.167)

Portanto, compreende-se que um texto não se faz sem manter uma conexão dialógica com outros textos. Entretanto, cada texto inserido na obra traz um novo significado, levando o leitor não a uma abundância confusa de textos, mas a uma amplitude de significados, visto que todo intertexto gera um novo significado, outras vezes a serem observadas, as quais se inovam ou renovam através de outra obra.

No romance *A Caverna*, a intertextualidade é um aspecto fortemente presente. Saramago retoma textos do passado não de forma meramente copiosa ou alusiva ao já conhecido. Discursos alheios são incorporados ao romance, contribuindo para o aumento da complexidade da obra, de forma que cabe ao leitor resgatar em seu repertório textos de origens diversas, a fim de (re)construir o texto saramaguiano.

Saramago se apropria de textos alheios para trazê-los a um contexto geral, não individual, de uma época ou lugar específico, tentando mostrar que o ser humano, embora em constante processo de evolução, vive em paralelismo ao próprio ser humano, seja qual for a sua nacionalidade ou tempo em que viveu. Assim afirma Eula Pinheiro:

Saramago deixa claro com esse procedimento que a História é contínua e não fragmentada. Nenhum fato é ele só, nenhum fato é apenas a consequência das causas imediatas que o rodeiam, mas de todo um passado que, de certa forma, o construiu. (PINHEIRO, 2012, p.139)

A presença de provérbios e ditados populares constituem exemplos da recuperação de parte da História, já que, segundo Walter Benjamin, “os provérbios são ruínas de antigas narrativas” (BENJAMIN apud PINHEIRO, 2012, p.130). A linguagem dos provérbios e ditados populares sintetizou-se, implicitamente, em uma expressão de efeito moral e didático, visto que essas máximas são a “herança” de aprendizagem deixada através da história e de uma representação que doutrina as pessoas a algo ilusivo.

Sabidamente introduzidos por meio dos diálogos das personagens, pelos seus pensamentos e também comentários do próprio narrador, esses intertextos, de que Saramago se apropria em seu romance, permitem a construção de novos sentidos, o que implica ao leitor um olhar crítico.

É Yuri Tynianov quem nos alerta que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes” (TYNIAOV apud CARVALHAL, 1986, p.47). Para o crítico literário russo, o mesmo texto não tem a mesma função quando inserido em um novo contexto. Sendo assim, um texto original, retirado de seu contexto e inserido em um novo, perde a sua originalidade, sendo que o contexto em que passa a integrar traz a sua própria ideologia histórica e social. É o que podemos evidenciar nas reafirmações desses ditos em *A Caverna*.

Em meio ao fabrico dos bonecos, Cipriano ficou a noite inteira trabalhando; a justificativa que forneceu à sua filha, por passar a noite em claro, é acrescentada pelo ditado popular, que afirma o entusiasmo da personagem e sua expectativa referente às feitura dos bonecos e a aceitação, ou não, que o Centro teria em relação à sua confecção.

Os bonecos podem esperar que se fizesse dia, Mas eu não, Como diz o ditado antigo, quem tem cuidados não dorme, Ou dorme para sonhar com os cuidados que tem. (SARAMAGO, 2000, p.203). (grifo acrescentado)

Ainda no começo do fabrico dos bonecos de barro, a dúvida que pairava na mente de Cipriano e sua filha, no que se concretizaria todo aquele esforço quando fossem obrigados a morar no Centro, é reafirmada com os comentários do narrador:

O mau não é ter ilusão, o mau é iludir-se, provavelmente tinha estado a pensar o mesmo que a filha e a conclusão de um teria de ser, pela força da lógica, a conclusão do outro. (...) de qualquer modo barco parado não faz viagem, suceda amanhã o que suceder há que trabalhar hoje, quem planta uma árvore também não sabe se virá a enforcar-se nela. (SARAMAGO, 2000, p.152) (grifo acrescentado)

O comentário do próprio narrador no que tange ao amor adormecido de Marta e Marçal, neste momento, reafirma-se com a inserção do dito popular, acrescido da comparação das condições climáticas e da afirmação de como pode haver calma mesmo quando a tempestade se agrava.

(...) se ainda pode ser de alguma utilidade para as ignorâncias modernas, recordemos com ela, discretamente, para que não se riam de nós, que enquanto houver vida, haverá esperança. Sim, é certo, por mais espessas e negras que

estejam as nuvens sobre as nossas cabeças, o céu lá por cima estará permanentemente azul, mas a chuva, o granizo e os coriscos é sempre para baixo que vêm. (SARAMAGO, 2000, p.108) (grifo acrescentado)

Quando Cipriano Algor e Marçal retiram as louças de barro sem serventia do armazém do Centro, o subchefe implica com a demora, sugerindo que eles fizessem duas viagens. O oleiro, então, protesta, uma vez que havia alugado caminhão para a retirada da mercadoria. Exausto, Cipriano acreditou que o subchefe, devido ao seu protesto, iria dificultar a entrega dos bonecos de barro quando chegasse a hora, mas o genro acalma o sogro e o ditado popular acrescentado no final desse trecho é o elo confirmador.

(...) e o mais novo respondeu que talvez sim, mas que não era certo, que o chefe do departamento é que levava o assunto, desta já estamos livres, pai, a outra logo veremos, assim é que a vida deve ser, quando um desanima, o outro agarra-se às próprias tripas e faz delas coração. (SARAMAGO, 2000, p.177) (grifo acrescentado)

Para saciar a sua curiosidade em saber o que seu genro e os outros guardas velavam no subterrâneo do Centro, Cipriano Algor foi, por conta própria, desvendar tal segredo. Afinal, “sempre valerá mais arriscar-nos a subir à figueira para tentar alcançar o figo do que deitar-nos à sombra dela e esperar que ele nos caia a boca” (SARAMAGO, 2000, p.325).

Os provérbios e ditos populares usados no enredo da obra de Saramago constituem-se como exemplos de intertextos explícitos. O próprio narrador, ou mesmo as personagens, evidenciam que estamos mediante de um discurso antigo, usado através da história. No entanto, o autor não insere de maneira simples essas máximas em sua obra. Recorrendo ao recurso da intertextualidade parafraseada, o autor recupera esses textos antigos, em alguns momentos, de uma forma dócil, reconstruindo seus efeitos de sentido. Affonso Romano de Sant’Anna define paráfrase como:

(...) a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão. (SANT’ANNA, 1988, p. 17)

Em concordância com Sant’Anna, pode-se analisar os trechos da obra citados, como, por exemplo, quando o narrador reafirma o ditado popular “enquanto houver vida, haverá esperança” (SARAMAGO, 2000, p.108) em relação ao amor adormecido do casal, Marta e Marçal. Por meio do ditado, o narrador esclarece ao leitor aquilo que é comum nos relacionamentos, que principiam em chama intensa e essa, no entanto, ao decorrer dos anos, esfria, sem, entretanto, morrer. O narrador associa a situação com a euforia no fabrico dos bonecos de barro, que também se tornaria ilusão quando as personagens fossem obrigadas a morar no Centro. A personagem de Cipriano não deixa de trabalhar em seu projeto e o narrador arremata essa luta da personagem com o ditado conhecido: “barco parado não faz viagem” (SARAMAGO, 2000, p.152), pois somente

dando continuidade em seu trabalho é que Cipriano poderia ter a esperança de não precisar morar no Centro.

Podemos entender que a paráfrase é uma continuidade do texto que já existe, reafirmando-o, por meio de um contexto diferente, sem excluir ou diminuir a sua originalidade. De acordo com Sant'Anna (1988), a paráfrase é um discurso em repouso, um efeito condensado, de modo que podemos afirmar que a paráfrase é a intertextualidade da conformidade.

Os ditados populares não são, entretanto, apenas parafraseados, como sugerem os exemplos apresentados. Em *A Caverna*, eles são também reformulados e questionados pelas próprias personagens e pela voz do narrador, revelando-nos um outro modo de intertextualidade, a paródia. “A paródia é, pois, uma forma de apropriação que, em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (PAULINO, 2005, p.36). Ainda conforme Paulino (2005), a paródia funciona na literatura e na sociedade como uma estrutura que desafina o tom elogioso da originalidade do texto.

(...) constatemos que a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. (SANT'ANNA, 1988, p.27)

Conforme afirma Sant'Anna (1988), a paródia foge de seu reflexo, fazendo com que as coisas saiam de seu lugar. É a intertextualidade da diversidade.

Linda Hutcheon, por seu turno, assim a conceitua: “(...) a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença (...) é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar ou prejudicar ao mesmo tempo” (HUTCHEON, 1985, p.54).

Podemos, então, afirmar que a paródia altera o sentido dos textos, em alguns momentos ironizando-o, fazendo com que o leitor seja mais atento em sua leitura e estabeleça um olhar crítico de questionamento ao que já se conhecia.

Como exemplo dessa afirmação, vejamos:

Suponho que é do seu tempo, notou Marta, o dito de que quem fala do barco quer embarcar. Esse não é do meu tempo, é do tempo do seu bisavô, que nunca conheceu o mar, se o neto fala tanto de barco é para não se esquecer de que não quer fazer viagem nele. (SARAMAGO, 2000, p.137) (grifo acrescentado)

Ao manter diálogo sobre o Centro – espaço definido como sua futura moradia –, Cipriano reformula o ditado mencionado pela filha, fornecendo-lhe um novo significado, ao afirmar que no Centro não quer morar.

Por meio do diálogo que Cipriano tem com o chefe do departamento de compras, revela-se outra máxima:

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

perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que ainda que isso possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino. (SARAMAGO, 2000, p.292) (grifos acrescentados)

A ideia que se tem de Deus, divindade, “escrever direito por linhas tortas” é desmitificada. Ao mencionar o Centro como aquele que escreve certo por linhas tortas, o narrador aproxima-o do Deus Criador, e o Centro passa a ser o “deus” que tudo pode.

Observemos, agora, dois excertos pertencentes a páginas distintas da obra. No primeiro, o subchefe, o mesmo que cancelou a produção dos bonecos de barro do oleiro, foi quem se incumbiu de “alegrar” a Cipriano, quando ele, ainda a contragosto, era residente do Centro.

Cipriano Algor dirigiu-se ao telefone, disse quem era e daí pouco tinha no outro extremo da linha o subchefe simpático, Foi uma surpresa para mim saber que tinha passado a viver no Centro, como vê, o diabo nem sempre está atrás da porta, é um ditado velho, mas muito mais verdadeiro do que se imagina. (SARAMAGO, 2000, p.322) (grifo acrescentado)

Esse mesmo ditado é usado pelo próprio Cipriano quando passou a noite a pensar como faria para tirar as louças do armazém do Centro sem prejudicar a entregar dos bonecos de barro: “Enfim o que tiver que ser feito será (...) o diabo não há-de estar sempre atrás da porta” (SARAMAGO, 2000, p.125).

Constata-se que a mesma máxima foi usada pelo autor em contextos diferentes. O primeiro intertexto grifado acima não foi introduzido no enredo sem propósito, ao mero acaso; esse traz resíduo irônico, visto que foi o Centro o responsável por deixar Cipriano desprovido de trabalho, não lhe dando opção, naquele momento, a não ser introduzir-se como morador dentro de seus protegidos portões. Essa ironia suscita no leitor um questionamento em relação à composição textual. Já o segundo, refere-se à maneira que Cipriano encontrou para se convencer de que tudo daria certo, de que com a fabricação dos bonecos, talvez, não precisasse morar no Centro. Mais uma vez, estabelecendo a relação com os respectivos contextos em que o ditado foi introduzido, pode-se afirmar que o autor vale-se da ironia em diferentes momentos na (re)construção do texto.

O narrador desconstrói os sentidos dos ditos populares também quando apresenta as frases de efeito como “pragas malignas”. Assim sendo, a validade de suas frases é colocada em questionamento:

Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que têm assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer-se a si mesmo não fosse a quinta e mais dificultosa operação. (SARAMAGO, 2000, p.71)

Outro exemplo de desconstrução da expressão popular evidencia-se quando, antes mesmo de saber que seus utensílios de barros seriam rejeitados pelo Centro, Cipriano, a caminho de uma entrega, se distrai com a demolição de prédios e busca “recuperar o tempo perdido”.

Cipriano Algor pôs a furgoneta em andamento. Distraíra-se com a demolição dos prédios e agora queria recuperar o tempo perdido, palavras estas insensatas entre as que mais o forem, expressão absurda com a qual supomos enganar a dura realidade de que nenhum tempo perdido é recuperável. (SARAMAGO, 2000, p. 19-20) (grifo acrescentado)

O narrador contradiz o ditado popular, ressaltando a insensatez de tal expressão e conduzindo o leitor a (re)pensar frases que por serem “automaticamente” repetidas, já não suscitam a reflexão de quem as profere.

Quando Marçal ligou para o sogro para informar o prognóstico negativo do chefe de compras do Centro sobre a continuidade do fornecimento das louças de barro, o genro pede para Cipriano ter esperança:

Seja como for, não fechou completamente a porta, só disse que estavam a estudar ó assunto, até lá devemos manter a esperança, Já não estou em idade de esperanças, Marçal, preciso de certezas, e que sejam imediatas, que não esperem por um amanhã que pode já não ser meu. (SARAMAGO, 2000, p.66) (grifo acrescentado)

Nota-se que a resposta do oleiro vai de encontro com o ditado conhecido no que se refere à esperança, promovendo a “desautomatização” de sentidos arraigados, diferente da observação do narrador, que diz que, “enquanto houver vida, haverá esperança” (SARAMAGO, 2000, p.108). Saramago coloca o leitor em um impasse.

Após mostrar os desenhos dos bonecos de barro para o chefe de compras do Centro e este dizer a Cipriano que poderia ter uma resposta positiva, a esperança é vivenciada novamente, quando o oleiro e superior conversam: “Agradeço-lhe a esperança que levo, é já alguma coisa, A esperança nunca foi muito de fiar, Também penso o mesmo, (...)” (SARAMAGO, 2000, p.98) (grifo acrescentado), revelando a perspectiva irônica também da personagem.

A ironia que o autor incorpora em sua obra, através dos ditos populares acima mencionados, desconstrói o texto que ora era conhecido e cristalizado como forma de aprendizagem e credibilidade. O conhecido é rompido quando uma nova estrutura paródica é mostrada na obra, fazendo com que o leitor chegue a um questionamento reflexivo, que sem essa demonstração inversa não seria possível.

A veracidade das frases de efeitos é, pois, colocada em dúvida, uma vez que, para a sociedade, essas máximas são caminhos condutores de verdade: “Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inventar todos os dias a posição relativa do verbo (...)” (SARAMAGO, 2000, p.71).

Saramago não se limita a citar apenas os ditados populares na obra em questão. Outros tipos de textos, como o texto bíblico, são também inseridos no romance e a ironia, uma das características do autor, nele se faz presente, não como forma de desmoralizar o texto cristão, mas como uma maneira de alertar o leitor de que não existe apenas uma interpretação única e objetiva.

Da Lenda Indígena ao Discurso Bíblico

Em *A Caverna*, Cipriano apresenta-se como criador ao confeccionar os bonecos de barro, que também não são aceitos pelo Centro. A criação torna-se razão para que outros textos sejam convocados por Saramago. Dentre eles, a lenda dos peles-vermelhas.

Há no entanto um caso, um caso pelo menos, em que o barro precisou ir ao fogo para que a obra fosse considerada acabada. E mesmo assim depois de tentativas. Este singular criador a que estamos referindo e cujo nome esquecemos ignoraria provavelmente, ou não teria suficiente confiança na eficácia taumatúrgica do sopro nas narinas a que um outro criador recorreu antes ou viria a recorrer depois, como nos nossos dias, aliás, o fez também Cipriano Algor. (SARAMAGO, 2000, p.223)

O narrador, além de recorrer ao texto da lenda indígena, faz uma comparação direta do criador mencionado na lenda com o Deus cristão – divindade e criador da humanidade – e também com Cipriano, criador dos bonecos de barro. Os três criadores, cada um a seu modo, realizam um milagre com suas criações, as quais, no que se refere ao criador indígena e a Cipriano, não se dão de forma simples.

Voltando, porém, ao tal criador que precisou de levar o homem ao forno, o episódio passou-se de maneira que vamos passar a explicar, por onde se verá que as frustradas tentativas a que nos referimos resultaram do insuficiente conhecimento que o dito criador tinha das temperaturas de cozadura. (SARAMAGO, 2000, p.223)

As tentativas frustradas do criador dos peles-vermelhas decorrem da inexperiência que tinha em relação ao cozimento do forno: a primeira figura “tinha saído negra retinta, nada parecida com a ideia que ele tinha do que deveria ser o seu homem” (SARAMAGO, 2000, p.224). O criador indígena teve outras decepções em sua criação, segundo a narrativa da obra, a segunda apareceu-lhe branca demais e não diferente das demais, a terceira também não lhe agradou, somente na quarta tentativa, sem desistir de seu propósito, é que a sua criação o satisfaz.

(...) a quarta figura estava modelada e pronta para ir ao forno. Na suposição de que então houvesse acima deste criador outro criador, é muito provável que do menor ao maior tivesse elevado algo assim como um rogo, uma prece, uma súplica, qualquer coisa do gênero, Não me deixes ficar mal. Enfim, com as mãos ansiosas introduziu a figura de barro no forno, depois escolheu com minúcias e pesou a quantidade de lenha que lhe pareceu conveniente (...). Quando o nosso criador abriu a porta do forno e viu o que lá se encontrava dentro, caiu de joelhos extasiado. Este homem já não era nem preto, nem branco, nem amarelo, era sim, vermelho. (SARAMAGO, 2000, p.224-225)

Como forma de explicar a origem de diferentes raças, a trajetória do criador indígena é apresentada para demonstrar que toda criação é complexa, demanda trabalho, contradizendo, portanto, o discurso bíblico.

O criador da lenda dos peles-vermelhas e o criador saramaguiano trabalharam intensamente na criação de seus bonecos, suas figuras humanas. No entanto, tanto um quanto o outro sentem-se derrotados em razão do futuro que assalta suas criações. Uma

vez que, segundo o narrador, aquelas criaturas que o criador dos peles-vermelhas rejeitou, se multiplicaram sobre a face da terra, mas a quarta criatura, aquela por quem tinha se esforçado tanto, são impotentes, fazendo de sua criação uma derrota.

Já o criador Cipriano foi derrotado por conta da rejeição dos moradores do Centro, que não gostaram dos bonecos de barro, à personagem de Cipriano é retirado o prazer da continuidade de seu trabalho. É evidente que a não aceitação revela-se, aqui, como uma crítica social ao homem no contexto contemporâneo capitalista.

É verdade, senhor Algor, mesmo assim os resultados foram maus (...). Vinte homens e dez mulheres responderam que não gostavam dos bonecos de barro, quatro mulheres disseram que talvez comprassem se fossem maiores, três poderiam comprar se fossem mais pequenos, dos cinco homens que restavam, quatro disseram que já não estavam em idade de brincar e o outro protestou pelo facto de três das estatuetas representarem estrangeiros, ainda por cima exóticos (...). (SARAMAGO, 2000, p.291)

A história de criadores de bonecos de barro não se limita apenas a essas duas criações. O autor traz ao texto o discurso bíblico da criação como meio de identificar Cipriano com o Deus cristão, bem como, indiretamente, aproximar a figura do escritor da figura de um Deus criador.

“Só alguns vieram a este mundo para fazerem do barro adões e evas ou multiplicarem os pães e os peixes” (SARAMAGO, 2000, p.173). Assim o narrador intercala a história da criação humana que é encontrada no segundo capítulo de Gênesis, com a multiplicação dos pães e peixes, encontrada no oitavo capítulo de Marcos. Esses dois episódios são similares ao que acontece com o oleiro Cipriano, sendo ele criador e multiplicador dos bonecos de barro.

Deus, o criador maior, no primeiro capítulo de Gênesis, afirma que é o criador do homem, “ façamos o homem a nossa imagem e a nossa semelhança” (GENESIS, cap.1, vers.24). O narrador assemelha a criação de Cipriano ao discurso bíblico, quando a personagem modela as figuras e as imagina iguais a si mesmo.

Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas (...) pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura e além, e Cipriano Algor dirá que essa não está a venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (SARAMAGO, 2000, p.153) (grifo acrescentado)

A criação dos bonecos de barro do oleiro Cipriano é comparada, pelo narrador, com a criação humana e essa é interposta na obra em diferentes momentos para mostrar ao leitor que Cipriano Algor não confeccionou simplesmente bonecos de barro para comercializar ao Centro. Ele se dedicou à sua criação, cuidou de cada figura, assim como o criador maior se dedicou ao criar o homem.

“Conta-se que em tempos antigos houve um deus que decidiu modelar um homem com o barro da terra que antes havia criado, e logo, para que ele tivesse respiração e vida, lhe deu um sopro nas narinas” (SARAMAGO, 2000, p.182). O sopro nas narinas da criação do homem pode ser confirmado quando, “o Senhor Deus formou

o homem do pó da terra e soprou em suas narinas o fôlego da vida, e o homem se tornou um ser vivente” (GÊNESIS, cap.2, vers.7). Também neste aspecto, Cipriano é aproximado do Deus cristão.

E é aqui que humildes regressamos ao sopro nas narinas, é aqui que teremos de reconhecer a que ponto havíamos sido injustos e imprudentes quando perfilhámos e tomámos para nós a ímpia ideia de que o dito deus teria virado as costas, indiferente, à sua própria obra. Sim, é certo, depois disso ninguém mais o tornou a ver, mas deixou-nos o que talvez fosse o melhor de si mesmo, o sopro, a aragem, a viração, a brisa, o zéfiro, esses que já estão entrando suavemente pelas narinas dos seis bonecos de barro que Cipriano Algor e a filha acabaram de colocar, como todo o cuidado, em cima das pranchas de secagem. (SARAMAGO, 2000, p.183)

Ao retirar a primeira estatueta do forno, a enfermeira, Cipriano “sacudiu-lhe as cinzas do corpo, soprou-lhe na cara, parecia que estava a dar-lhe uma espécie de vida, a passar para ela o hausto dos seus próprios pulmões, o pulsar do seu próprio coração” (SARAMAGO, 2000, p.202).

Como pode se evidenciar na criação humana, escrita no segundo capítulo de Gênesis, no sétimo versículo, o homem foi criado do pó da terra. E no mesmo livro de Gênesis, terceiro capítulo, afirma-se que é para o pó da terra que retornará: “Com o suor do teu rosto comerás teu pão, até que te tornes ao solo. Pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” (GÊNESIS cap.3, vers. 19) (grifo acrescentado).

Cipriano, quando regressou do Centro, antes de partir à busca do que não conhecia, não abandonou a sua criação.

Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, e quando as colocou a todas voltou ao forno, nessa altura já os outros viajantes tinham descido da furgoneta, nenhum deles fez perguntas, um a um entraram também no forno e trouxeram bonecos para fora (...) e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo o cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinham juntado, e reuniu-as às suas irmãs escorreitas e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agira já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria. (SARAMAGO, 2000, p.349)

Cipriano intercedeu na criação de seus bonecos de barro e não os abandonou, fê-los voltar ao pó de onde vieram. O autor foi de uma excelência espetacular, não deixando passar despercebido o retorno ao pó de que somos feitos. De fato, todos retornarão ao pó, tanto as estatuetas sãs, como aquelas com defeito. Cipriano não faz a separação entre as estatuetas boas e as defeituosas, firmando-se, mais uma vez, no discurso bíblico “reconheço por verdade que Deus não faz acepção de pessoas” (ATOS, cap.10, vers. 34).

A semelhança entre Cipriano, criador dos bonecos de barro, e o Deus, criador maior, firma-se também no que concerne ao dom da palavra. Com exceção do homem, que foi criado pelas próprias mãos de Deus, bem como Cipriano, com suas próprias mãos confeccionou seus bonecos de barro, tudo o mais que foi feito pelo Deus cristão, formou-se pela palavra: “No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem

forma e vazia (...). E disse Deus: Haja luz; e houve luz. (...) E Deus chamou a luz Dia; e às trevas chamou Noite. (...)” (GÊNESIS cap.1, vers. 1-2-3-5). O livro de João confirma que foi através da palavra que tudo se formou: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Todas as coisas foram feitas por ele (...)” (JOÃO cap.1, vers. 1-3). O verbo mencionado no livro de João é uma confirmação do texto do primeiro capítulo de Gênesis. O verbo é a palavra e foi através da palavra que tudo se formou.

O autor aproxima, novamente, Cipriano da figura divina, quando a personagem de Cipriano, aproximando-se do forno na olaria, começa a pronunciar sem significado algum as palavras que lhe eram familiares:

(...) então pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis. (SARAMAGO, 2000, p.127)

Percebe-se que algumas referências bíblicas encontradas na obra são quase imperceptíveis aos olhos do leitor. No entanto, alguns episódios bíblicos são mencionados no enredo mesmo quando não há uma conexão direta entre eles. No princípio, a terra era vazia e através da palavra tudo se formou e foi após tudo formado que Deus criou, com suas próprias mãos, do pó da terra, o homem. Não foi diferente com o criador Cipriano. Quando ele começou a criação dos bonecos de barro, à semelhança humana, tudo já havia sido feito, no entanto, a personagem criadora pronuncia, em voz baixa, talvez para não se sentir superior ao Deus criador humano, as palavras de todas as coisas que envolvem o enredo de sua vida no momento de sua criação.

É válido ressaltar tal aproximação também com a figura do escritor, haja vista ser através da palavra que também constrói universos ficcionais.

Os exemplos até aqui apresentados sugerem a aproximação ao Deus, criador maior, e Cipriano, criador dos bonecos de barro, sendo os intertextos bíblicos parafraseados na narrativa saramaguiana. No entanto, há também a desmistificação da soberania divina, pois opera-se uma releitura da criação, conferindo-se ao homem a soberania comumente pertencente ao Deus cristão.

Os discursos bíblicos em correlação com a criação dos bonecos de barro de Cipriano ora são reafirmados, ora reformulados. Saramago não se limitou a trazer o discurso bíblico ao seu texto apenas para sua reafirmação. Assim como os fatos históricos e a tradição popular, esses textos são habilmente inseridos na obra.

O diálogo evidenciável entre a obra e o texto bíblico é também marcado pela ironia, que permite ao escritor redirecionar o leitor a uma possível nova interpretação ao que sempre fora um discurso linear e direto. Como menciona Lélia Parreira Duarte:

A ironia pode ser uma arma em um ataque satírico, uma cortina de fumaça que encobre uma retirada, um estratagema para virar o mundo ou alguém às avessas ou um artifício que permite ao sujeito usar a linguagem e conviver harmoniosamente com sua falta de incompletude. (DUARTE apud PINHEIRO, 2012, p. 87)

Para Linda Hutcheon, “a ironia parece ser o principal mecanismo retórico para despertar a consciência do leitor para esta dramatização” (HUTCHEON, 1985, p. 47).

Vale ressaltar aqui que a criação divina, segundo a Bíblia, foi feita apenas por Deus e, talvez, não houvesse outro criador, pois no livro de Isaias cap. 45, o próprio Deus bíblico menciona a soberania de seu poder.

Eu sou o Senhor, e não há outro; fora de mim não há Deus (...) eu, o Senhor, faço todas estas coisas. (...) Ai daqueles que contende com o seu Criador! o caco entre outros cacos de barro! (...) Eu fiz a terra, e criei nela o homem (...). (ISAIAS cap. 45, vers. 5-7-8-12)

Em *A Caverna*, no entanto, observa-se que a exclusividade da criação não é apenas do Deus criador da humanidade, presenciando-se a dessacralização do discurso bíblico.

É um facto histórico que o trabalho de modelagem, a partir daquele memorável dia, deixou de ser um atributo exclusivo do criador para passar à incipiente competência das criaturas, as quais, escusado seria dizer, não estão apetrechadas de suficiente sobro ventilador. (SARAMAGO, 2000, p.182)

A criação de Cipriano conta com uma colaboradora, Marta. Mais uma vez, o autor subverte o discurso bíblico, colocando em oposição aquilo que a Bíblia mostra, haja vista que a mulher, nos textos bíblicos, é submissa ao homem, jamais se sobressaindo. No texto saramaguiano, ao contrário, é Marta quem teve a ideia dos fabricos dos bonecos de barros e coube a ela ser a ajudadora de Cipriano no processo da criação.

Segundo Pinheiro (2012), Saramago cita alguns textos bíblicos irônica e criticamente ao longo de suas narrativas. A ironia literária estabelece um diálogo e serve ao discurso revolucionário, pois ela chama a atenção do leitor a um possível manuseio da linguagem, bem como propícia mudança.

(In)conclusões

A recorrência a intertextos contribui decisivamente para o aumento da complexidade do texto. Quando consideramos, por exemplo, a intertextualidade é visível a preocupação do autor para não cair no plágio ou mesmo na mera cópia. Sobre isso, o autor nos adverte na própria construção do romance, evidenciando que tais recursos devem ser desconstruídos para serem reconstruídos através de uma nova perspectiva estética, cedendo ao leitor uma nova forma de leitura, inovando ou mesmo reafirmando aquilo que já existia, fazendo da obra não apenas um emaranhado de intertextos, mas uma nova produção do que foi resgatado do passado.

Por meio da utilização de tais recursos, o autor parece ainda apontar para o fato de que, na contemporaneidade, tudo serve como matéria-prima para a construção do romance, evidenciando, fortemente, a construção do texto literário como um eterno retomar e contradizer de diferentes textos.

Referências

- A Bíblia Sagrada. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 2ed.
- _____. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. 11ed.
- CARVALHAL, Tania F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JENNY, Laurent. **Intertextualidade**. Tradução de Clara Rocha. Coimbra: Almeida, 1979.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- PAULINO, Graça. WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades teoria e prática**. São Paulo: Formato, 2005.
- PINHEIRO, Eula Carvalho. **José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida**. São Paulo: Musa, 2012.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1986.
- SARAMAGO, José. **A Caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **Da Estátua à Pedra e discurso de Estocolmo**. Belém: UFPA; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013. 23 ed.

Maria Aparecida Rodrigues Alves é mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP), atualmente, está ingressando no doutorado pela Universidade de São Paulo (USP). É professora da rede pública de ensino.

Para contato: rodriguezalves@uol.com.br