

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

DEVALCIR LEONARDO

AS MÁSCARAS DA MODERNIDADE: UMA LEITURA DO SER E DO
PODER NO ROMANCE *A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO

MARINGÁ - PR
2008

DEVALCIR LEONARDO

AS MÁSCARAS DA MODERNIDADE: UMA LEITURA DO SER E DO
PODER NO ROMANCE *A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora:

Prof^a. Dra. MARISA CORRÊA SILVA

**MARINGÁ
2008**

DEVALCIR LEONARDO

AS MÁSCARAS DA MODERNIDADE: UMA LEITURA DO SER E DO
PODER NO ROMANCE *A CAVERNA*, DE JOSÉ SARAMAGO

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá, requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. MARISA CORRÊA SILVA
Presidente da banca - orientadora (UEM)

Prof^a Dra. Suely Fadul Villibor Flory
Membro convidado (Unimar – Marília -SP)

Prof^a Dra. Clarice Zamonaro Cortez
Membro do corpo docente (UEM)

Dedico este trabalho para

Angela e Lúgia Marina

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer aos professores do Programa de Pós-graduação em nível de Mestrado da Universidade Estadual de Maringá, em especial àqueles que contribuíram diretamente para minha formação: os professores: Clarice Zamonaro Cortez, Vera Helena Gomes Wielewicki, Aécio Flávio de Carvalho, Adalberto de Oliveira Souza, Thomas Bonnici e Marisa Corrêa Silva.

À professora Dra. Marisa Corrêa Silva, minha orientadora, que, como poucos educadores, realiza um trabalho intelectual sério e competente.

Aos colegas de trabalho da Faculdade Integrada de Campo Mourão, em especial a Ana Paula, a Fabíola, a Elenita, a Valdair e a Vanessa, pelo conhecimento compartilhado e, principalmente, pelas amizades feitas.

À minha família: Jorge Leonardo, Francisca Rosa Leonardo, Devaldir, Sirlei, Maurício, Gabriel, Talita, Jéssica, Marilanja...

Ao professor e amigo Valdair da Silva, por auxiliar com os conceitos filosóficos;

Ao professor Dr. Walter Lúcio de Alencar Praxedes, por gentilmente emprestar-me sua tese de doutorado.

À minha esposa Angela da Silva Leonardo, por sua presença amiga e carinhosa.

À minha filha Lígia Maria, que me serviu de inspiração e de força de vontade para escrever esta pesquisa.

À Capes, que proporcionou o financiamento desta pesquisa e tornou possível a realização de um sonho.

O ANDARILHO

Um andarilho vai pela noite
A passos largos;
Só curvo vale e longo desdém
São seus encargos.
A noite é linda –
Mas ele avança e não se detém.
Aonde vai seu caminho ainda?
Nem sabe bem.

Um passarinho canta na noite:
“Ai, minha ave, que me fizeste!
Que meu sentido e pé retiveste,
E escorres mágoa de coração
Tão docemente no meu ouvido,
Que ainda paro
E presto atenção?
Por que me lanças teu *chamariz*?”

A boa ave se cala e diz:
Não, andarilho! Não é a ti, não,
Que chamo aqui
Com a canção –
Chamo uma fêmea de seu desdém –
Que importa isso, a ti também?
Sozinho, a noite não está linda –
Que importa a ti? Deves ainda
Seguir, andar

.....

Friedrich Nietzsche (Dos Poemas 1871 – 1888.)

RESUMO

Neste trabalho, objetiva-se construir uma leitura analítico-interpretativa da obra *A caverna* (2000), de José Saramago, a partir da perspectiva crítico-literária, com base nas teorias de George Lukács, Ferenc Fehér, Michel Foucault e Martin Heidegger, fundamentalmente. Após uma recuperação teórica da vertente crítica escolhida, incluindo os elementos estruturais do gênero narrativo, aprofundam-se os conceitos filosóficos expostos na trama do romance, bem como, a alegoria da caverna de Platão, presente na obra, constituindo-se de um painel da existência humana na modernidade. Para dar conta de tal análise partiu-se do jogo de poder presente na obra, neste sentido, a disciplina se configura no romance *A Caverna*, na forma de vida que se tem no Centro, um local constantemente vigiado por guardas e por câmeras de vídeo. Nesse espaço, a teoria de Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987) evidencia as relações de poder exercidas por um instrumento que está a serviço do mercado e por meio do qual as pessoas são vigiadas, tornando-se dóceis e inofensivas para o sistema. Na temática do romance *A Caverna*, ocorre, portanto, a atualização do mito platônico e a descrição das sombras da sociedade capitalista por meio do consumo e da busca pela libertação dessa sociedade mediante a saída do Centro. Com o intuito de realizar uma leitura filosófica, utilizou-se a obra *Ser e Tempo* (2001), de Martin Heidegger, e sua reflexão existencial do homem moderno.

Palavras-chave: José Saramago, romance, leitura filosófica, autenticidade.

ABSTRACT:

This paper aims to build an analytical interpretive reading of the book *A Caverna* (2000), by José Saramago, from a critical literary perspective, based on the theories by George Lukács, Ferenc Fehér, Michel Foucault and Martin Heidegger. After a theoretical recovery of the critical line chosen, including the narrative genre structural elements, going deeply in the philosophical concepts presented in the plot of the novel, as well as, an allegory of Pluto's cave, present in the book, made up by a panel of modern human existence. To do that, an analysis was made about the power game in the book. In that way, discipline is made up in the novel *A Caverna*, in the way of living in the Centro (downtown), a place full of guards and video cameras watching every thing. In this space, the Michel Foucault's theory in *Vigiar e Punir* (1987) makes clear the power relations carried out an instrument at the service of the market and, through that instrument, people are watched, becoming gentle and harmless for the system. In the themes of the novel *A Caverna*, there are the updating of the platonic myth and the description of the capitalist society shadows through the consumption and the search for this society liberation based on leaving the Centro. To do a philosophical reading, the book *Ser e Tempo* (2001) by Martin Heidegger was used, as well as his reflection on the existence of the modern man.

Key words: José Saramago – novel – philosophical reading - authenticity

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
INTRODUÇÃO	10
1. SARAMAGO: UMA LITERATURA HUMANIZADORA	13
2. O GÊNERO ROMANESCO: UMA ESTÉTICA EM CONSTRUÇÃO.....	17
2.1 O romance: gênero problemático ou ambivalente	17
2.2 O romance de educação	22
2.3 A modernidade: um projeto de emancipação	24
3. A CRÍTICA FILOSÓFICA: O PODER E O SER NA MODERNIDADE	30
3.1 Michel Foucault: A disciplina como prisão.....	30
4. MARTIN HEIDEGGER: O EXISTENCIALISMO COMO SAÍDA	41
5. A CAVERNA: ENTRE O SER E O PODER.....	51
5.1 José Saramago: um narrador das impossibilidades	51
5.2 As máscaras da modernidade.....	55
5.3 O Centro: o olho do poder	63
5.4 A ditadura do relógio: o homem entre o tempo e o ser	75
5.5 Além do mito da caverna.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

O presente trabalho desenvolve um estudo com base nas teorias dos críticos Georg Lukács e Ferenc Fehér, destacando a evolução do romance a partir do gênero épico e buscando compreender como cada pensador formulou teorias diferentes para o conteúdo e a forma romanesca. Georg Lukács, em sua obra *Teoria do Romance* (2001), destaca que a estrutura romanesca se constitui como um gênero problemático, pois o gênero romanesco nasce de uma sociedade capitalista. Como consequência, o ser humano torna-se um indivíduo; isso gera um abismo entre homem e sociedade.

Os heróis que atuam nos romances habitam, portanto, uma sociedade degradada, mas, mesmo assim, partem em busca de respostas para tentar diminuir o abismo que os separa de uma comunidade humana. Para Ferenc Fehér, em seu ensaio *O romance está morrendo?* (1972), o romance não é um gênero problemático e sim, um gênero ambivalente, pois, ao nascer em uma sociedade capitalista, proporciona o máximo de humanização aos seus leitores, evidenciando as contradições do próprio capitalismo. Nesse sentido, a base da composição romanesca será a elucidação do abismo entre ser humano e sociedade e a tentativa de apresentar sua resposta ou saída para a emancipação do ser humano.

A partir da análise das teorias aplica-se na presente dissertação os conceitos de romance como gênero problemático ou ambivalente, tendo como base a obra *A Caverna* (2000), do escritor português José Saramago, verificando os elementos que estruturam o romance, como as ações da personagem, Cipriano Algor; o estudo da temporalidade, do espaço e a recorrência do mito presente na obra.

Outra abordagem apresenta a leitura do romance *A Caverna* (2000) sob o ponto de vista sociológico; elucida e aprofunda os temas filosóficos e humanistas que emanam da obra de José Saramago, para identificar o jogo de poder que atua na sociedade moderna. Para entender essas tecnologias de poder sobre os indivíduos, tomamos por base os princípios da obra de Michel Foucault, *Vigiar e Punir* (1987). Foucault trata, com muita propriedade, o tema da sociedade disciplinar, implantada a partir dos séculos XVII e XVIII, que consiste, basicamente, em um sistema de controle social mediante a conjunção de várias técnicas: de classificação, de seleção, de vigilância, de controle, as quais se ramificam pelas sociedades por meio de cadeias hierárquicas vindo de um poder central.

Esse mecanismo de disciplina se configura na obra *A Caverna*, na forma de vida que se tem no Centro, um local constantemente vigiado por guardas e por câmeras de vídeo. Nesse espaço, a teoria de Foucault evidencia as relações de poder exercidas por um instrumento que está a serviço do mercado e por meio do qual as pessoas são vigiadas, tornando-se dóceis e inofensivas para o sistema. Na temática do romance *A Caverna*, ocorre, portanto, a atualização do mito platônico e a descrição das sombras da sociedade capitalista por meio do consumo e da busca pela libertação dessa sociedade mediante a saída do Centro. Com o intuito de realizar uma leitura filosófica, utilizamos a obra *Ser e Tempo* (2001), de Martin Heidegger, e sua reflexão existencial do homem moderno.

Em *A caverna*, as relações de poder constituem um dos pilares de interpretação da obra, que se complementa com um outro pilar, que é a constatação filosófica feita por Cipriano e por sua família de que “esses somos nós”; a superação dos mundos das coisas, mundo da produção, do cotidiano, do consumo por algo que virá.

Heidegger apresenta uma reflexão metafísica, levando à superação das disciplinas que estruturam a sociedade capitalista ou qualquer outra forma de implementação de uma “comunidade humana”. Para Foucault (1987), toda forma de poder constitui uma criação de saberes; a verdade, portanto, constitui-se a partir do saber. Nesse aspecto, o poder emancipa o homem quando produz um saber, um olhar diferente para o mundo. Essa capacidade de ver e de superar o mundo das coisas inicia-se com Platão, em sua obra *A república* (2003), com destaque para o capítulo VII, em que apresenta o mito da caverna, que se desdobra na arte, nesse caso em especial, na literatura, como uma das capacidades de superar os limites e de tornar o homem superior ao consumo materialista da sociedade contemporânea.

A presente dissertação divide-se em cinco capítulos. Sendo que o primeiro tem o seguinte título: Saramago: uma literatura humanizadora, no segundo capítulo “O gênero romanesco: uma estética em construção” destaca-se o romance como uma forma estética que representa o comportamento moderno e apresenta-se um panorama do próprio conceito de modernidade. No terceiro capítulo, “A crítica filosófica: o poder e o ser” na modernidade encontram-se as bases teóricas, com destaque para os seguintes filósofos: Michel Foucault, que analisa o comportamento do indivíduo condicionado pela disciplina e pelo poder. No quarto capítulo “Martin Heidegger: o existencialismo como saída” aborda-se a superação do mundo das aparências ou das coisas, por meio da filosofia existencialista. No quinto capítulo, “*A caverna*:

entre o ser e o poder”, apresenta-se uma análise crítico-literária do romance, pautada na seguinte organização: em “As máscaras da modernidade”, analisam-se os conflitos das personagens; o espaço e o ambiente do romance são analisados em: “O Centro: o olho do poder”; o tempo, um dos pilares da obra *A Caverna*, será analisado sob o título “Ditadura do relógio: o homem entre o tempo e o ser”; finalmente, sob o título “Além do mito da caverna”, apresenta-se uma leitura do mito platônico. Nesses capítulos, apresenta-se uma leitura verticalizada, cujas bases são as reflexões filosóficas de Michel Foucault e de Martin Heidegger.

Portanto, a presente dissertação servirá para realizar uma leitura crítica do romance *A caverna*, atualizando e aprofundando o significado da literatura de José Saramago, um dos maiores escritores contemporâneo, em língua portuguesa. Saramago serve-se de uma técnica de narrativa que inova tanto no estilo quanto no conteúdo, quando se utiliza de uma linguagem irônica marcada por metáforas e alegorias. Proporcionando aos leitores não só momentos de prazer, mas também uma reflexão sobre a condição humana, lançando um olhar todo especial para os excluídos da sociedade. Esse é um dos temas relatados por Saramago em seu romance *A caverna*, a partir de uma atualização da alegoria de Platão, o narrador focaliza os dramas do oleiro Cipriano Algor e de sua família.

1. SARAMAGO: UMA LITERATURA HUMANIZADORA

O conjunto da obra de José Saramago tem merecido uma constante atenção por parte da academia, pois seus romances suscitam nos leitores um novo olhar para a realidade, como afirma Leyla-Perrone Moisés, em sua obra *Inútil Poesia* (2000, p. 195): “O escritor quer recuperar o passado [...], porém o passado não pode ser alterado pelo presente, mas o futuro sim. Ao falar do passado, é sempre no presente que Saramago está pensando [...]”. Nesse sentido, Saramago escreve sobre o passado, lança críticas e desmistifica a história oficial, escreve sobre o presente por meio de metáforas que desnudam a realidade, e escreve olhando para o futuro, na perspectiva de provocar em seus leitores constantes estranhamentos diante do cotidiano, proporcionando elementos para a compreensão das transformações do mundo moderno.

Para procedermos à investigação, iniciamos com a apresentação dos artigos de maior relevância encontrados até o momento; e em seguida, das dissertações e das teses que fazem menção, direta ou indiretamente, ao tema proposto.

Com relação às dissertações, destacamos a de Camila Clélia Alencastro Paes, cujo objetivo é examinar a presença do medo como consequência de processos autoritários nos romances *¿Quién mató a Palomino Molero?*, de Mario Vargas Llosa, e *A Caverna*, de José Saramago. Por meio dos estudos comparados das duas obras, a autora demonstra que os narradores articulam a abordagem sobre a cultura do medo como institucionalização das ideologias pela cultura. A pesquisa compreende, portanto, a abordagem dos elementos teóricos referentes à ideologia, à cultura e ao mito, tendo em vista a investigação comparatista das obras, realizada sob o ponto de vista histórico. Na obra de Llosa, são examinadas as características da sociedade peruana e seus mecanismos de corrupção e de intrigas familiares, como representante da cultura latino-americana contemporânea. Em *A Caverna*, as desigualdades sociais e a anulação do trabalho manual pela tecnologia foram consideradas aspectos destrutivos do capitalismo português. Dessa maneira, busca-se comprovar que o medo denunciado pelos escritores resulta dos sistemas autoritários vigentes em países da América Latina e em Portugal.

A dissertação de mestrado defendida por Ana Paula Guerra, em 2003, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, apresenta uma importante análise dos pontos de contato e dos pontos de divergência entre as obras *A Caverna* (2000), de José Saramago, e o mito *A Caverna*, de Platão, presente no livro VII de sua obra *A República* (2003). Sob essa perspectiva, o ponto de partida é

o exame baseado na teoria de Bakhtin acerca do dialogismo e dos mecanismos utilizados pelo autor português para dialogar com o texto platônico. Identificados esses mecanismos, concluiu-se que Saramago faz a paródia do mito, valendo-se da inversão. Ou seja, o autor recontextualiza o mito platônico com o intuito de evidenciar a situação vivida pelo homem pós-moderno. Nesse estudo, a paródia será entrevista à luz da teoria de Linda Hutcheon (1991), que propõe um novo conceito do termo, uma vez que a paródia consiste em um dos modos principais da construção formal e temática das obras contemporâneas.

O pesquisador Cristiano Otaviano, por sua vez, apresenta, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, junto ao programa de Letras (Ciências da Literatura), a dissertação: *Vigiar e Fingir: as estratégias do poder na era do simulacro (Uma leitura do filme Matrix)*, 2004.

Otaviano toma como ponto de partida o filme *Matrix*, tendo por objetivo analisar alguns mecanismos de poder que marcam a sociedade atual. Em primeiro lugar, busca encontrar pistas que levam às raízes dos citados mecanismos na história da metafísica. O início de tal estudo foi a alegoria da caverna, de Platão. Em seguida, sempre em paralelo com o filme, foram avaliadas determinadas estratégias de poder que, desde Descartes, têm assumido a função de cercear os corpos. Disciplinas e controles estão entre os assuntos no trabalho.

Após esse primeiro passo, o pesquisador analisa as estratégias de poder; os temas do simulacro e da crise do ideal do progresso foram trabalhados, a fim de realizar um exame das "saídas" para a situação proposta tanto na ficção, quando se comparam soluções dadas pelos filmes *Matrix* e *Truman Show* (1998), quanto no romance *A caverna*, de José Saramago, na vertente filosófica.

Dando seqüência à leitura filosófica, destacamos a dissertação de Nídia Heringer, *A representação alegórica: caminho de mão dupla*, apresentada em 01/01/2003, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no curso de Pós-graduação em Lingüística e Letras. A autora aborda a noção de alegoria e as especificidades do conceito atinentes aos estudos de Walter Benjamin, como método de representação e de interpretação.

Para o *corpus*, foram selecionados, respectivamente, os textos de Platão e de José Saramago, a alegoria da caverna, e o romance *A caverna*. A relação proposta entre a teoria e o romance português justifica-se, porque a contemporaneidade, observada como período de choque de experiências conflitantes, de fissuras visíveis ou mal-encobertas por discursos progressistas, é espaço profícuo à representação alegórica. A alegoria é a representação em que há distância entre

significante e significado e que, aliada à dimensão histórico-temporal, prevista nos estudos de Walter Benjamin sobre a noção, funciona como escudo, como modalidade discursiva plural, que, ao mesmo tempo, é e não é, que desvela e que esconde, que, enquanto vasculha ideologicamente um momento histórico, o faz de maneira tal que o dirá de várias formas, sem nunca denunciar uma especificidade, embora denote a multiplicidade que o próprio termo agrega: um outro discurso.

O discurso alegórico observado nos textos de Platão e de Saramago tem função distinta: a alegoria da caverna descreve um possível processo de crescimento intelectual do homem, enquanto *A caverna*, de José Saramago, disseca o nível de abjeção do ser humano, imerso em um sistema social que privilegia o consumo. A diegese de *A caverna* permite aproximação com a situação descrita por Benjamin, segundo a qual é no espaço da alegoria que a voz dos subjugados pelo discurso oficial e progressista se manifesta. O processo de alegorização indicia a tensão entre o passado, representante da vida natural e harmoniosa, o presente, que, conforme insinua o núcleo narrativo, aprisiona e avilta um homem submisso aos padrões econômicos do modelo capitalista, e um futuro, que apenas se delineia na insurgência de uma das personagens.

Em Saramago, a caverna é o cotidiano dos homens, presos a uma cultura; em Platão, a alegoria tem função didática: a caverna é um estágio do caminho a ser percorrido pelo homem para atingir o conhecimento. A alegoria da caverna coloca o homem no estágio inicial do desenvolvimento individual e indica tudo que ele pode vir a ser/fazer; projeta o futuro; Saramago, ao contrário, demonstra o que o homem deixou de ser/fazer como indivíduo, em função de práticas econômicas mundiais.

Com relação ao conjunto de teses sobre Saramago, apresentaremos aquelas que fazem menção ao estudo já existente sobre o romance *A caverna*: João Manoel Ramos Sousa, *A libertação do homem e a caverna de Saramago* (Universidade Católica Portuguesa, 2002), Sandra Aparecida Ferreira, *Da estátua à pedra universal de José Saramago* (Universidade de São Paulo, 2004), e Walter Lúcio Praxedes, *A Elucidação pedagógica, história e identidade nos romances de José Saramago* (Universidade de São Paulo, 2001)..

A pesquisadora Sandra Aparecida Ferreira faz uma leitura comparativa de quatro romances produzidos por José Saramago (1922), a partir de um foco específico: um exame detido de um romance da fase mais local, *A jangada de Pedra* (1986), contraposto a uma trilogia

romanesca da fase universal, compreendendo *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000).

As análises orientam-se por uma crítica dialética dos romances estudados, tomando como ponto de partida o que está na configuração dos romances, as luzes que lhe são próprias, para, posteriormente, verificar onde essas luzes incidem na sociedade. Constrói-se, assim, uma leitura baseada nas formas temático-estruturais por meio das quais se manifesta um universo singular, constituído por, de um lado, *A Jangada de Pedra*, alegoria de uma utopia separatista que refaz a viagem empreendida há mais de quinhentos anos pelos povos ibéricos; e, por outro, *Ensaio sobre a cegueira*, alegoria finissecular em que se projeta a barbárie que os tempos atuais parecem encenar; *Todos os nomes*, centrado em uma busca aparentemente absurda, que explicita a necessidade de se manter vivo o passado; e, por fim, *A Caverna*, a rever e a revalidar a alegoria platônica a partir de nossos dias robotizados e consumistas.

A tese, portanto, orienta-se pela apreensão da marca narrativa que articula a variedade ficcional de cada romance estudado e os agrega sob uma rubrica comum, dando a conhecer temas, alegorias, mitos, símbolos, procedimentos narrativos e outros recursos mais.

Diante das mais variadas teses, dissertações e artigos, a fortuna crítica de José Saramago constitui-se em um alicerce para compreender o homem na modernidade. Como afirma Perrone-Moisés (2000, p. 195-196), o projeto humanista de Saramago não passa por um otimismo alienante, mas sim por uma demasiada carga de lucidez para a constituição do ser; sua postura é dizer um “não”, abrindo possibilidade de que pode haver uma saída.

Ao realizarmos o levantamento da fortuna crítica de José Saramago, constatamos que a presente dissertação realiza um estudo não encontrado até o momento, pois, ao aplicarmos uma leitura analítico-interpretativa da obra *A caverna*, fundamentada nas concepções filosóficas de Michel Foucault e de Martin Heidegger, elaboramos um importante material de pesquisa literária disponível à comunidade, possibilitando uma leitura crítica da obra e contribuindo para um possível novo prisma da leitura do romance *A caverna*.

2. O GÊNERO ROMANESCO: UMA ESTÉTICA EM CONSTRUÇÃO

2.1 O romance: gênero problemático ou ambivalente

Ao considerar as teorias que analisam a evolução do romance como descendência da epopéia, deve-se iniciar o estudo, necessariamente, pelo crítico húngaro Georg Lukács, que escreveu, em 1916, a *Teoria do Romance*, obra pioneira nesse assunto, e concluir com outro crítico, Ferenc Fehér, com seu ensaio *O Romance está morrendo* (1972).

Este debate a respeito do romance inicia-se com a obra de Georg Lukács, *Teoria do Romance*, escrita no período de 1914 a 1918, isto é, no período que compreende a Primeira Guerra Mundial. Em vista disso, é possível que sua teoria tenha sido influenciada por esse momento histórico, conferindo uma visão pessimista de mundo, transferindo esse sentimento para um produto genuinamente burguês, o romance. Nesse contexto histórico, salienta-se que a guerra em si foi o resultado da falência do projeto de modernidade que os iluministas elaboraram a partir do surgimento de uma nova classe social: a burguesia.

No entanto, nesse primeiro momento, o crítico possuía uma visão kantiana de mundo; mas, devido à guerra, passou a adotar uma visão hegeliana, como afirma Konder (1972, p. 10):

A guerra de 14 obrigou Lukács a refletir mais radicalmente sobre a história e ele passou de uma perspectiva kantiana a uma perspectiva hegeliana. A assimilação do pensamento de Hegel, contudo, se faz num quadro filosófico marcado pela influência de Emil Lask, Wilhelm Dilthey, Georg Simmel e Max Weber. E os temas e inclinações das “ciências do espírito” se inscreveram além de um clima amargo e pessimista, cuja expressão acolhia timbres kierkegaardianos.

Nesse contexto, Lukács discorre a respeito da evolução da epopéia grega para o romance. Para isso, ele trabalha com uma primeira idéia denominada “cultura fechada”. Ao fazer uma análise da sociedade grega e de suas manifestações artísticas com mais expressividade no gênero épico, Lukács argumenta que as epopéias refletem a harmonia da sociedade grega. Sendo assim, o homem grego não estava em crise existencial, pois tudo apresentava sentido (a guerra, a viagem) e servia para glorificar a história do povo e imortalizar os heróis. Segundo o teórico, não havia pergunta para o homem grego, somente respostas:

Essa é a era da epopéia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos joviais rígidos (o absurdo e a

desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao descobrimento, à plenitude. Quando a alma ainda conhece em si nenhum abismo [...] o grego conhece somente respostas, mas nenhum enigma, somente soluções, mas nenhum caos (LUKÁCS, 2001, p. 26-27).

Diante de uma sociedade filosoficamente harmônica, a epopéia desenvolve-se como produto de propagação da cultura grega. O conceito de cultura fechada configura-se em uma sociedade que não apresenta crises. A sociedade contemporânea, entretanto, vive permeada de perguntas, de abismos, de heróis solitários e, segundo o conceito de Lukács, de heróis problemáticos.

Ao discorrer a respeito da evolução da epopéia para o romance, Lukács conclui que o romance, em sua estrutura formal, não suportaria toda essa evolução, pois, conforme vimos, a epopéia estava em sintonia com a sociedade, que vivia em harmonia, e seus heróis eram os ícones dessa harmonia: suas vidas e seus destinos já estavam traçados. No romance, ocorre justamente o contrário: a sociedade apresenta-se de forma degradada, suas ações são guiadas pelo acaso e por uma eterna busca de sentido. No caso, os heróis apresentam muito mais perguntas do que respostas e há um abismo entre eles e a sociedade. Segundo Lukács (2001, p. 60),

A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade da vida. A estrutura dada do objeto [...] aponta para a intenção de configuração: todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporada à configuração e não podem e não devem ser encobertos por meios composicionais. Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo.

Diante da nova sociedade burguesa, os heróis romanescos refletem o individualismo reinante, construído a partir de um valor burguês, contraditório aos valores da sociedade épica. Como ele mesmo afirma, “O herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas coletivo” (LUKÁCS, 2001, p. 67). Filosoficamente, Lukács apresenta o problema da forma romanesca que, segundo ele, tenta buscar a totalidade da vida em um mundo degradado, onde há, cada vez mais, um distanciamento entre o herói e seu destino. Nesse sentido, o romance apresenta-se marcado pelo paradoxo, pela ausência e pela busca. Constitui-se, assim, uma nova psicologia para o herói,

que está sempre à procura de algo, de sentido para sua vida e não mais para a comunidade. Cabe aqui a denominação “herói problemático”, que habita um mundo degradado, mas que, ao mesmo tempo, busca atribuir sentido a esse mundo (a totalidade do ser). Esse herói dividido, que não tem à sua frente uma sociedade harmônica, mas configurada em mosaico, trabalha na oposição do ideal da epopéia, pois o herói romanesco tem a missão de fazer refletir o individual na totalidade de uma sociedade degradada, gerando, dessa forma, um herói problemático, incapaz de apresentar respostas a tantas perguntas.

Devido a esses fatores, Lukács acreditava que o gênero romanesco não seria capaz de se auto-regular e de permanecer vivo, pois, como se viu, da evolução da epopéia para o romance mudou a matéria-prima, a sociedade. Transformada a composição do herói, o crítico considera que, com a evolução dos tempos, o romance passa a ser um gênero problemático, pois não apresenta uma forma para contemplar esse paradoxo (ausência e busca de sentido). Com isso, a partir da sua evolução, o romance autodestrói-se.

A partir dos estudos realizados por Lukács sobre o gênero romanesco, no início do século XX, o crítico Ferenc Fehér desenvolve o ensaio *O romance está morrendo?* (1972), no qual apresenta um novo referencial teórico para a compreensão do gênero romanesco, criando o conceito de *ambivalência* presente na composição do romance.

Fehér também desenvolve a tese de que o romance não é um gênero problemático, e sim um gênero ambivalente, pois o contexto em que se insere a criação do romance é marcado pelas ideologias burguesas. Desse modo, a criação dessa nova classe social possibilita um avanço ou um enriquecimento, conforme afirma o próprio Fehér, pois proporciona uma solução para o problema previsto por Lukács no tocante à forma e ao conteúdo:

Deste modo, o romance exprime uma etapa de emancipação do homem não somente em seu ‘conteúdo’, isto é, nas noções coletivas estruturadas por suas categorias, mas também em seu ‘continente’, a forma. Essa forma do romance não poderia aparecer sem o surgimento das categorias de sociedade ‘puramente social’; ora o nascimento desta sociedade significa um enriquecimento, mesmo levando em conta sua evolução desigual. [...] O romance não é problemático, é *ambivalente*. Entendemos por esta distinção que o conjunto de suas estruturas comporta, em parte, traços que derivam do mimetismo da construção de uma ‘sociedade social’ *concreta* (o capitalismo no qual se enraíza) e, por outro lado traço que caracterizam *todas* as sociedades desta espécie (FEHÉR, 1972, p. 11-12).

A partir desse novo conceito, é possível compreender melhor como o romance busca, na

própria sociedade, a matéria-prima para constituir-se como um gênero em constante transformação. Isso, todavia, não significa um fim, pois, como foi visto, a forma romanesca busca abarcar, por meio da ambivalência, a representação de uma sociedade “social concreta”, na qual os traços caracterizam todas as sociedades dessa espécie, por intermédio de “histórias particulares”. Diante dessa busca, surge o conflito de duas sociedades: a sociedade burguesa e a sociedade humana.

Com a evolução do romance, não é mais possível determinar o destino dos heróis, pois, nesse contexto, a presença do Monte Olimpo¹ não aparece de forma imperativa, para conduzir o destino dos heróis; a palavra-chave que impulsiona os heróis pelo mundo é, portanto, a liberdade. Segundo Fehér (1972, p. 18),

[...] o romance não fez seu herói agir graças a “instâncias superiores”, mas sim segundo sua própria presunção teleológica; é assim que ele funda seu próprio universo (ou pelo menos, esforça-se para construí-lo de acordo com sua teologia pessoal); ora, o resultado desta presunção será a série causal que forma o edifício romanesco.

Diante dessa liberdade, o herói passa a buscar sua confirmação na sociedade, tentando diminuir o distanciamento entre a comunidade e o indivíduo. Assim, o romance do século XX expressa o reflexo de um novo contexto, principalmente marcado pelo pós-guerra ou pelas experiências desastrosas tanto do nazismo/fascismo quanto do stalinismo. Com isso, retratar ou narrar um fato nos moldes épicos torna-se um desafio ou um ato impraticável como afirma Walter Benjamin, em *O narrador – considerações sobre a obra Nikolai Leskov* (1994).

Para compreender a evolução do romance a partir da estrutura épica, é preciso resolver a questão que envolve o ato de narrar. Como se viu nos estudos de Lukács, o herói épico representa a comunidade; o herói contemporâneo, por sua vez, encontra-se diante de um abismo entre ele e a comunidade; portando muitas perguntas sem respostas.

Segundo Walter Benjamin (1994), o narrador, no entanto, também está estruturado a partir dos moldes épicos, pois sua matéria-prima se encontra na oralidade e nas experiências de uma determinada comunidade. Diante disso, no contexto atual, a matéria-prima que é fornecida não apresenta novidade, pois não ocorre distanciamento algum de tempo, nem de local; tudo está

¹ Para a cultura clássica, a vida do herói ganha significado quando parte para a guerra ou quando está no enfrentamento dos fenômenos naturais, sendo que os deuses corporificam em sua missão, ora atuando nas adversidades, ora nas glórias.

muito próximo e descartável com a criação da imprensa e de outros meios de comunicação. Com isso, perdem-se o mistério e as expectativas de novas experiências.

Um outro fator que influencia no ato de narrar está relacionado às experiências vividas nas viagens e nas guerras. Segundo Benjamin (1994, p. 198),

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. [...] Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltaram mais mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicativas.

Diante disso, o que narrar nesse período pós-guerra, se esse contexto não apresenta nenhum acréscimo algum à espécie humana, e sim um retrocesso. A partir desse momento, as experiências de cunho coletivo, que enobrecem e exaltam os fatos, tendem a diminuir. Surgem novas vertentes intimistas que representam a angústia e as incertezas do homem moderno, não mais em temas grandiosos, como a guerra e as viagens, mas sim em escritores que se debruçam sobre a realidade cotidiana e que podem emancipar o ser humano ou aliená-lo. O gênero romanesco, portanto, incorpora esse momento de incerteza, refletindo, em sua estrutura o desencantamento com o mundo, como nas obras de Kafka ou na linguagem fechada de *Ulisses*, de James Joyce. Diante da incerteza ou da alienação, Adorno (2003, p. 58) esclarece que,

Nesse processo, a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto de estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

Como se pode observar, o ato de narrar histórias alterna entre fatos de cunho social ou narração de dramas íntimos. Nesses casos, o homem se sente perdido, como em um labirinto, buscando respostas, mesmo que simples, mas que refletem sua vida de alienação, pois o mundo que o circunda é incapaz de oferecer certezas, haja vista as experiências desastrosas das guerras,

do nazismo e do fascismo.

Diante desse desafio, surge um possível papel para o narrador contemporâneo, não mais como “o camponês sedentário” e “o marinheiro comerciante”, mas sim como o artesão da vida humana. Benjamin (1994, p. 221) assim o define:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circula o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson.

Depreende-se que o narrador dá conselhos como o sábio, pois tem ao seu dispor toda a tradição, toda a memória construída pelas experiências humanas (suas e alheias); ele é o grande ouvinte da história da humanidade e a repassa para seus leitores.

Falar da evolução da epopéia para o romance, como um gênero que representa o homem com seus conflitos e com suas angústias é, portanto, tentar compreender o destino da humanidade em busca de respostas. Em vista disso, é possível estudar o romance de várias maneiras. Aqui, foram destacadas, nas obras de Lukács e de Fehér, o papel do herói na comunidade e a forma como esse herói é apresentado pelo narrador.

2.2 O romance de educação

Para proceder à leitura mais eficaz com relação à forma e ao conteúdo romanesco, faz-se necessário refletir sobre as idéias propostas por Mikhail Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal* (2003). O teórico apresenta, nos capítulos I e II, uma tipologia histórica do romance, classificando, segundo o princípio de construção da imagem do personagem central: o romance de viagem, o romance de provação da personagem, o romance biográfico (autobiográfico), o romance de educação.

Essa divisão servirá como mais uma estratégia para proceder à leitura da obra *A Caverna*, pois o protagonista do romance em questão, Cipriano Algor, vivencia os dramas, tornando-se um personagem problemático ou ambivalente. Para que ocorra essa mudança de comportamento, o

personagem apresentará uma emancipação. Dessa forma, as reflexões de Bakhtin proporcionaram elementos que enquadram o romance *A caverna* em uma dessas categorias: um romance de viagem, de provação, de autobiografia ou de educação.

Esses gêneros romanescos propostos por Bakhtin apresentam uma base teórica para compreender o deslocamento da personagem no espaço do romance. Em poucas palavras, Bakhtin (2003, p. 205-206) afirma que, no romance de viagem, “a personagem é um ponto que se movimenta no espaço [...] Seu movimento no espaço são viagens, e, em parte, as peripécias-aventuras”. Nesse caso, a personagem é representada na figura do pícaro “que passa de miserável a rico, de vagabundo sem linhagem a nobre”. No caso do romance de provação, ele afirma que “a personagem central é constituída de provações de sua fidelidade, de bravura, de coragem, de virtude, de nobreza, de santidade, etc.” Bakhtin afirma que o romance de provação caracteriza-se “pela fusão da natureza aventureira com a problematidade e a psicologia.”

O romance biográfico é definido por Bakhtin (2003, p. 213) com as seguintes modalidades “[...] a velha forma ingênua (ainda antiga) do êxito-fracasso; depois os trabalhos e as obras; a forma confessional (biografia-confissão); a forma hagiográfica; por último, no século XVIII, forma-se o biográfico familiar”. Segundo Bakhtin (2003, p. 214),

a representação da trajetória vital da personagem, sua imagem no romance puramente biográfica carece de uma formação autêntica, de desenvolvimento; modifica-se, constrói-se, forma-se a vida da personagem, do seu destino, mas a própria personagem continua essencialmente inalterada”.

Uma das categorias tipológicas que o autor especifica é o romance de educação. Suas teorias a respeito do romance nos fornecem instrumentos para aplicar, na leitura da obra *A Caverna*, com maior eficiência, conceitos apresentados por Lukács e por Fehér, sobre o romance problemático ou ambivalente. O romance de educação propiciará uma imagem do homem que vivenciará os conflitos da modernidade, criando, dessa forma, uma *imagem do homem em formação*. Bakhtin apresenta como chave importante para compreender o mundo moderno, o romance de educação. Segundo ele,

A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriores, a formação do homem transcorria sobre o fundo

imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. Se ocorriam mudanças nesse mundo, estas eram periféricas, não lhe afetavam os fundamentos essenciais. O homem se formava, se desenvolvia, mudava no âmbito de uma época. O mundo presente e estável nessa presença exigia do homem certa adaptação a ele, conhecimentos das leis da vida presente e subordinação a elas. Formava-se o homem e não o próprio mundo: o mundo ao contrário era imóvel ponto de referência para o homem em desenvolvimento (BAKHTIN, 2003, p. 221).

Diante desses argumentos propostos por Bakhtin, com referência à tipologia histórica do romance, percebe-se que a última tipologia, a do romance de educação, servirá como um dos balizadores deste estudo, pois o drama do personagem Cipriano Algor ocorre pela ação de um mundo que se encontra em transformação (política, social e econômica), gerando, dessa forma, uma crise de adaptação a esse mundo, que valoriza principalmente o trabalho e o consumo. Nesse sentido, Cipriano Algor encontra-se diante de grandes dilemas que afetam sua vida pessoal e também sua vida social.

Para visualizar o conflito do personagem Cipriano Algor e sua família, em *A caverna*, serão aplicados os conceitos de herói problemático ou ambivalente, na perspectiva de que a ação da personagem em questão apresentará um painel da sociedade moderna, em que estarão em choque duas concepções de mundo: uma primitiva e a outra moderna. Para aplicar tais conceitos, foram priorizados, em sua estrutura interna, o estudo das personagens, principalmente de Cipriano Algor, o espaço social, a temporalidade e a representação do mito da caverna presente na obra.

2.3 A modernidade: um projeto de emancipação

Ao apresentar uma reflexão sobre a forma e o conteúdo do romance a partir das idéias filosóficas de Lukács, de Fehér, de Benjamin e de Bakhtin, os teóricos constatam que a transformação de um gênero épico para um gênero romanesco acontece por meio de mudanças de paradigmas sociais e filosóficos. Em vista disso, faz-se necessário aprofundar um outro conceito que contribuiu de forma decisiva na transformação do romance: a modernidade.

O marco inicial do projeto chamado Modernidade se dá a partir do Iluminismo, no século XVIII, embasado em uma postura racionalista, realizando o exame crítico das instituições absolutistas e eclesiásticas, combatendo as tradições feudais e religiosas, acreditando em uma ordem racional do mundo que seria perceptível pelo progresso da humanidade. Além desses

fundamentos do Iluminismo, Theodor W. Adorno acrescenta outros e define qual seria sua missão:

Desde sempre o iluminismo, no sentido mais abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal. O programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. Sua pretensão, a de dissolver os mitos e anular a imaginação, por meio do saber (ADORNO, 1999, p.17).

No entanto, esse projeto, que se pretendia sólido e balizador da vida das pessoas, não se concretiza, pois em sua própria essência está presente a marca da contradição. Basicamente a modernidade quer estabelecer uma ordem para “caos” que foi a Idade Média. Entretanto, segundo Adorno, se o projeto inicial era livrar o homem do feitiço e do mito reinantes na Idade Média, esses objetivos não foram alcançados. A modernidade criou ainda outros mitos, por exemplo, o fetiche mercadológico, que, Segundo Adorno (1999, p. 62), no Iluminismo foi um instrumento que se transformou no total engano das massas.

Para outro estudioso do conceito de modernidade, a manutenção do Estado moderno se dá na tentativa de conviver com a ordem ou com a razão estabelecida pelo Iluminismo com o “caos” reinante na Idade Média. Segundo Zygmunt,

[...] a resistência à definição coloca um limite à soberania, ao poder, à transparência do mundo, ao seu controle, à ordem. Essa resistência é o lembrete teimoso e implacável do fluxo que a ordem queria em vão conter - e da necessidade da ordenação. O Estado moderno e o intelecto moderno precisam igualmente do caos – quando nada para continuar criando ordem. Ambos prosperam na vaidade e no esforço (BAUMAN, 1999, p. 16).

Como se pode observar, uma das características da modernidade foi proporcionar aos homens uma escolha, uma liberdade guiada pela Razão. Outras possibilidades que a modernidade apresentou ao homem, segundo Berman (1986, p. 15), foram o encontro com um ambiente que prometia aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas, ao mesmo tempo, a modernidade ameaçava destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos e tudo o que somos. O homem moderno, portanto, vive esse dilema: ao mesmo tempo em que pode tudo, por meio do conhecimento e das novas tecnologias, também está preso em um labirinto de possibilidades tão amplo que nem bem sabe onde parar. Há a alternância entre a

ordem e o caos.

Marshall Berman divide a modernidade em três momentos diferentes, destacando os pensadores desses períodos, bem como suas idéias. A primeira fase se dá do século XVI até o fim do século XVII. Nela, Berman destaca um pensador arquetípico para ilustrar o momento: Jean-Jacques Rousseau, o primeiro a usar o termo *moderniste*. Para isso, destaca a novela romântica *A nova Heloísa*,

[...] o jovem herói, Saint-Preux, realiza um movimento exploratório – um movimento arquetípico para milhões de jovens nas épocas seguintes – do campo para a cidade. Saint – Preux escreve à sua amada, Julie, das profundezas do *tourbillon social*, tentando transmitir suas fantasias e apreensões. Ele experimenta a vida metropolitana como “uma permanente colisão de grupos conluícos, um contínuo fluxo e refluxo de opiniões conflitantes. [...] Todos se colocam freqüentemente em contradição consigo mesmo” e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo. Este é um mundo em que ‘o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, têm uma existência apenas local e limitada’ ” (BERMAN, 1986, p. 17).

Essa primeira fase é marcada por esse turbilhão de oportunidades, cujo papel é formar a sensibilidade moderna. Uma segunda fase, de acordo com Berman (1986, p. 18), encontra-se a partir do século XIX. Surge uma nova paisagem, que favorece o aprofundamento das experiências do homem diante do mundo. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, de fábricas automatizadas, de ferrovias, de amplas e novas indústrias; de prolíficas cidades que crescem do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; de jornais diários, de telégrafos, de telefones e de outros instrumentos de mídia.

Nessa fase, Berman destaca as idéias de Karl Marx como o pensador que apresenta as contradições da modernidade. Suas idéias, segundo Berman, têm importância, pois fazem que se sintam esse momento por meio de metáforas que concretizam as grandes contradições da modernidade. Segundo Marx, a vida moderna é marcada por contradições em sua origem:

De um lado, tivemos acesso à vida às forças indústrias e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado de seu contrário. [...] Até a pura luz da ciência parece incapaz de brilhar senão no escuro pano de fundo da ignorância (MARX apud BERMAN, 1986, p.19).

Para Marx, a experiência da modernidade proporciona uma situação ambivalente. Todas essas contradições teriam solução, caso a sociedade fosse governada por homens de vanguarda que, segundo ele, são os operários. Diante desse processo que exalta as contradições, criando grandes paradoxos para o homem moderno, Marx sintetiza o projeto da modernidade em uma imagem simbólica:

Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo da Antigüidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornaram antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido dissolve no ar, tudo o que é sagrado é profano, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos (MARX apud BERMAN, 1986, p. 20).

O autor sintetiza o projeto de modernidade com a frase *Tudo o que é sólido dissolve no ar*. Desse modo, Marx conclui que o impulso dialético da modernidade volta-se, ironicamente, contra seus primitivos agentes: a burguesia.

Uma terceira fase da modernidade acontece no século XX. A partir desse século, a frase de Marx se concretiza de forma muito mais profunda, considerando-se a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais. Toda a evolução tecnológica estará a serviço da própria destruição do ser humano: *Tudo o que é sólido dissolve no ar*. Para manter a ordem, resta apenas uma forma de controle dos homens, que é a prisão. Destacam-se, inicialmente, as idéias de Max Weber, sintetizadas por Berman (1986, p. 26):

Todo o poderoso cosmo da ordem econômica é um cárcere de ferro. Essa ordem inexorável, capitalista, legalista, e burocrática determina a vida dos indivíduos que nasceram dentro desse mecanismo [...] com uma força irresistível. Essa ordem determina o destino do homem, até que a última tonelada de carvão fóssil seja consumida.

A idéia de controle e de disciplina para conviver nessa sociedade moderna será aprofundada por Michel Foucault. Berman (1986, p. 33) ressalta que

O único escritor da década passada que tinha realmente algo a dizer sobre a modernidade foi Michel Foucault. E o que tem a dizer é uma interminável, torturante série de variações em torno dos temas weberianos do cárcere de ferro e das inutilidades humanas, cujas almas foram moldas para se adaptar às barras. Foucault é obcecado por prisões, hospitais, asilos, por aquilo que Erving

Goffman chamou de ‘instituições totais’. Ao contrário de Goffman, porém, Foucault nega qualquer possibilidade de liberdade, quer dentro, quer fora dessas instituições.

Diante do processo disciplinar que o capitalismo impõe para manter a ordem de um mundo marcado pelo caos e pela barbárie, percebe-se que alguns pensadores e artistas resistirão a esse modelo de vida. Tais pessoas são denominadas de “estranhos”. Segundo Zygmunt, no decorrer da história, muitos foram os *estranhos* desse mundo; aqueles que resolveram, de forma radical, contrapor-se às mazelas da sociedade moderna.

Na literatura, um dos escritores que vivenciou essa perseguição foi Kafka, cujas obras, segundo Bauman (1999, p.16), foram um espelho do momento,

Com seus heróis sem nome, Kafka experimentou a culpa sem crime, com a sua consequência: a condenação sem julgamento. Ele viveu num ‘mundo em que é crime ser acusado’, no qual sua suprema habilidade dos que não queriam ser condenados por esse crime era evitar a acusação.

Kafka soube, como poucos, concretizar em metáforas a burocracia da modernidade como em seu romance *O Processo* e ainda a força normativa do uso da máquina, condicionando a vida do homem moderno, no conto *A Colônia Penal*.

Para ilustrar o contexto da modernidade sobre as grandes incertezas do homem, Hannah Arendt, em *Entre o passado e futuro* (2007), parte de um aforismo do poeta francês René Char, quando este afirma que “Nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento”, frase que simboliza a angústia dos intelectuais que atuavam na *resistência*, no momento em que eles se deparavam com uma das maiores intransigências dos movimentos totalitários. Para simbolizar um escritor que vivenciou tais angústias, a figura de Kafka é apresentada por meio de uma parábola do escritor, tratando do que foi o passado da humanidade e sua constante luta com o futuro:

Ele tem dois adversários: o primeiro acoisa-o por trás, da origem. O segundo bloqueia-lhe o caminho à frente. Ele luta com ambos. Na verdade, o primeiro ajuda-o na luta contra o segundo, pois quer empurrá-lo para frente, e, do mesmo modo, o segundo o auxilia na luta contra o primeiro, uma vez que o empurra para trás (ARENDR, 2007, p. 32)

A metáfora de Kafka sintetiza a luta entre a tradição, o presente e o futuro, no campo do

pensamento. As reflexões de Arendt sobre como avançar para o futuro e deixar uma herança que será um bem coletivo por meio da liberdade constituem uma das tarefas mais árduas para o homem moderno. Em sua reflexão, Arendt (2007, p. 30) afirma que “A cada refeição que fazemos juntos, a liberdade é convidada a sentar-se. A cadeira permanece vazia, mas o lugar está posto”.

José Saramago, escritor português, também apresenta personagens que são *estranhos* ao mundo onde habitam. Em especial, no romance *A Caverna*, destacam-se personagens que perambulam por uma sociedade que revela os dramas da modernidade. Assim como Kafka, Saramago também constrói personagens *estranhos*. Cipriano Algor, a partir do nome, configura um mistério, pois Algor significa *frio intenso no corpo*. Para proceder à investigação do que seria esse *frio intenso no corpo*, partimos dos conceitos de liberdade, de prisão e de projeto de futuro para a modernidade a partir de dois teóricos, Michel Foucault, com destaque para sua obra *Vigiar e Punir*, e Martin Heidegger, com o *Ser e Tempo*, a obra mais marcante para o pensamento ocidental, livro que lhe conferiu produção filosófica como existencialista, mais tarde negada pelo próprio Heidegger.

3. A CRÍTICA FILOSÓFICA: O PODER E O SER NA MODERNIDADE

3.1 Michel Foucault: A disciplina como prisão

Tome meu sangue
Tome minha mortalha e
Os restos de meu corpo.
Tire fotografias de meu cadáver no túmulo,
solitário.
Mostre-os ao mundo,
Aos juízes e
Às pessoas de consciência,
Mostre-os aos homens de princípio e os
justos
E deixe-os sentir o peso da culpa diante
do mundo,
Dessa alma inocente.
Deixe-os sentir o peso diante de suas
crianças e diante da história
Desta alma estragada, sem pecados,
Desta alma que sofreu nas mãos
dos 'protetores da paz'.
*Jumah al Dossari*² - **poema da morte**

Segundo Foucault, em *Vigiar e Punir* e em *Microfísica do Poder*, podemos compreender, na história da humanidade, como o poder foi exercido para dominar os indivíduos, condicionando suas ações por meio do medo, seja ele aplicado por um soberano ou por um Deus. Em alguns casos, para expressar mais autoridade, somam-se forças divinas e políticas na aplicação de disciplinas para a formação baseada em valores que condicionam a vida humana.

Para Foucault, no decorrer da história da humanidade, o controle e a aplicação do poder moveram o pensamento de dominação. Para ele, “o poder funciona como que uma teia ou uma rede, constituídos os minúsculos nós que dariam a própria feição do tecido social”. Para compreender tal poder, ele estrutura três momentos diferentes da história em que se aplicou e aplica-se o poder como forma de domesticação do indivíduo.

Na Idade Clássica (XV e XVII), o poder vem de um soberano que decide quem vive e quem morre. Nesse tipo de poder, que é característico das sociedades absolutistas, pré-democráticas, o soberano coloca-se acima da lei, tornando-se a própria lei, cabendo-lhe matar

² O autor Jumah al Dossari é um prisioneiro de 33 anos do Bahrain, que está em Guantánamo há mais de cinco – desde 2003 em regime solitário. Autoridades americanas dizem que ele já tentou o suicídio 12 vezes desde que foi preso.

legalmente um súdito. Os súditos, portanto, vivem por permissão do mandatário.

Segundo Foucault, a partir do final do século XVIII, que o modelo de punição, baseado na tortura pública dos condenados, começou a ser abolido, pois a “execução pública é vista então como uma fornalha em que se acende a violência”. Segundo o autor (1987, p. 12), “[...] em algumas dezenas de anos, desapareceu o corpo suplicado, esquartejado, amputado, marcado simbolicamente no rosto ou no ombro, exposto vivo ou morto, dado ao espetáculo. Desapareceu o corpo como alvo principal da repressão penal”. As mudanças ocorridas no interior dos governos monárquicos não foram por acaso, pois antigos métodos de punição, inaugurados na Idade Média, não correspondiam mais ao momento da história moderna. A Igreja considerava o corpo algo pecaminoso, principalmente o da mulher; justificava-se, portanto, a tortura como forma de correção espiritual, pois o que lhe preocupava era a alma.

Os governos monárquicos perceberam que a arte de governar não significava a punição pública dos delinquentes, por meio de métodos que levassem ao escárnio do corpo. Um bom governo passa a ser aquele que preserva o corpo de seus súditos, pois é do “corpo do rei” que emana o poder. Desse modo, os súditos acabam representados e disciplinados a partir de um corpo real. Para ilustrar o poder que o corpo passa a ter nessa segunda fase da história moderna, Foucault esclarece que é por meio do corpo que se dará a relação de poder, constituindo a “microfísica do poder”:

Kantorowitz fez uma vez do “corpo do rei” uma análise notável: o corpo duplo de acordo com a teologia jurídica formada na Idade Média, pois comporta além do elemento transitório que nasce e morre um outro que permanece através do tempo e se mantém como fundamento físico mais intangível do reino. [...] Poderíamos imaginar no pólo oposto o corpo do condenado; ele também tem seu estatuto jurídico; reclama seu cerimonial e impõe todo um discurso teórico não para fundamentar o “mais poder” que afeta a pessoa do soberano, mas para codificar o “menos poder” que marca os que são submetidos a uma punição. Na região mais sombria do campo político, o condenado desenha a figura simétrica e invertida do rei. (FOUCAULT, 1987, p. 30-31)

Na Idade Moderna, surgem as sociedades democráticas, contexto em que há uma homogeneização do poder por meio da disciplina sobre o corpo dos indivíduos. Foucault

denomina as escolas, os quartéis, os conventos³, as prisões, os hospitais, os hospícios, dentre outras de “instituições de seqüestros”, nas quais cada indivíduo controla a si próprio.

A sociedade disciplinar surge ao logo dos séculos XVII e XVIII, há uma mudança no exercício do poder, antes advindo de um soberano que decidia sobre a vida e a morte de seus súditos, para um poder exercido pelos próprios indivíduos mediante um constante processo de vigilância encontrado nas instituições de seqüestros citadas acima. Enquanto o poder da soberania, ou poder soberano apropria-se e expia os bens e as riquezas dos súditos, o poder disciplinar não se detém como uma coisa, não se transfere como uma propriedade: "o poder disciplinar é, com efeito, um poder que, em vez de se apropriar e retirar, tem como função maior *adestrar*; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor" (FOUCAULT 1974, p.153).

Diante disso, a modalidade disciplinar do poder faz aumentar a utilidade dos indivíduos, faz crescer suas habilidades e suas aptidões. Segundo (POGREBINSCHI, 2004, p. 9), o poder disciplinar, com suas tecnologias de poder específicas, torna mais fortes todas as forças sociais, uma vez que leva ao aumento da produção, ao desenvolvimento da economia, à distribuição do ensino e à elevação da moral pública.

Com isso, muda-se a estratégia entre o poder soberano e o poder disciplinador. Segundo Pogrebinschi (2004, p. 9), o poder encarnava na figura do soberano e esse se encontrava, justamente por isso, no centro das relações de poder. Na hipótese do poder disciplinar, não há um centro único de poder e nem mesmo uma figura única que o encarna: o poder encontra-se nas periferias, distribuído e multiplicado em toda parte ao mesmo tempo, materializado que está nos corpos dos indivíduos a ele sujeitados.

No poder disciplinar, o poder é exercido por meio de uma extensa e ameaçadora visibilidade da pessoa do soberano, a quem todos devem conhecer e reconhecer posto sua autoridade ao centralizar os efeitos do poder. Ao contrário, no caso do poder disciplinar, essa relação se inverte. Conforme veremos mais adiante, o poder disciplinar deve manter-se na invisibilidade para funcionar, pois sua invisibilidade ressalta a visibilidade daqueles que a ele se sujeitam, de modo que a sua eficácia é constante e permanente (POGREBINSCHI, 2004, p. 10).

³ Para compreender a passagem do poder soberano para o poder disciplinador, cf. LEONARDO, Devalcir, SILVA, Marisa Corrêa. **Memorial do Convento: um outro olhar (in)disciplinador** In: V Ciclo de Estudos Antigos e Medievais do Paraná e Santa Catarina/V Jornada de Estudos Antigos e Medievais, 2007, Maringá: Aduem, 2007. v. V. p. 01 - 10.

Para que haja um controle permanente do povo, as tecnologias disciplinares exerceram um papel fundamental no condicionamento da vida na sociedade moderna, seu papel é de adestrar os indivíduos para que convivam em um mundo marcado por grandes contradições:

O poder disciplinar é com efeito um poder que, um vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior ‘adestrar’; ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar mais e melhor. [...] A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício (FOUCAULT, 1987, p. 153).

Assim as sociedades democráticas criaram um condicionamento da vontade humana, sua prática e seu existir. Toda essa tecnologia de poder não se encontra em um único centro e não se aplica a um único grupo social, ela está ramificada em todo corpo social:

A ‘disciplina’ não pode se identificar com uma instituição, nem com um aparelho; ela é um tipo de poder, uma modalidade para exercê-lo, que comporta todo um conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimentos, de níveis de aplicação, de alvos; ela é uma ‘física’ ou uma ‘anatomia’ do poder, uma tecnologia (FOUCAULT, 1987, p.189).

Essas constatações de Foucault são mais explícitas a partir do século XVIII, quando as cidades passam por um rápido crescimento demográfico. Diante disso, como controlar as multidões diante das vitrines do capitalismo com um baixo custo e, ao mesmo tempo, assegurar um alto grau de eficiência. Para isso, foi necessário criar normas e hierarquia e disseminar um sentimento contra o autonomadismo:

De modo global, pode-se dizer que as disciplinas são técnicas para assegurar a ordenação das multiplicidades humanas. [...] Mas é próprio das disciplinas [...] tornar o exercício do poder o menos custoso possível; fazer com que os efeitos desse poder social sejam levados a seu máximo de intensidade e estendidos tão longe quanto possível; ligar enfim esse crescimento ‘econômico’ do poder e o rendimento dos aparelhos no interior dos quais se exerce (sejam os aparelhos pedagógicos, militares, industriais, médicos), em suma fazer crescer ao mesmo tempo a docilidade e a utilidade de todos os elementos do sistema. Esse triplo objetivo das disciplinas responde a uma conjuntura histórica bem conhecida. É por um lado a grande explosão demográfica do século XVIII: aumento da população flutuante (fixar é um dos primeiros objetivos da disciplina; é um processo de antinomadismo); mudança da escala quantitativa dos grupos que importa controlar ou manipular (FOUCAULT, 1987, p.191). (grifo nosso)

As técnicas encontradas para garantir a neutralização daqueles que contrariassem o estilo de viver das sociedades disciplinares foram eficientes, porém não menos violentas, apresentando sua atuação por outros meios tanto em relação aos excluídos ou delinquentes, por meio da força policial, quanto em relação aos outros indivíduos sociais, como estudantes e operários. Para manter a disciplina entre os estudantes, as escolas, por meio de sua arquitetura, anularam os motins; com relação aos operários, a construção de vilas operárias representaram uma hierarquia e um distanciamento, objetivando a individualização dos sujeitos. A partir dessa constatação, Foucault (1987, p.192-193) debate o contrapoder:

A disciplina [...] deve também dominar todas as forças que se formam a partir da própria constituição de multiplicidade organizada; deve neutralizar os eleitos de contrapoder que dela nascem e que formam resistência ao poder que quer dominá-la: agitações, revoltas, organizações espontâneas, conluíus – tudo o que pode originar das conjunções horizontais. Daí o fato de as disciplinas utilizarem processos de separação e de verticalidade, de introduzirem entre os diversos elementos de mesmo plano barreiras tão estanques quanto possível, de definirem redes hierárquicas precisas, em suma de oporem à força intrínseca e adversa da multiplicidade o processo da pirâmide contínua e individualizante.

Muitas vezes, nas sociedades disciplinares, os mecanismos de neutralização do poder devem ser aplicados de forma radical, para garantir um sentimento de pseudo-segurança, pois essa sociedade foi concebida por meio do medo. Diante disso, criou-se uma arquitetura básica que simulasse a estrutura de uma prisão. Foucault alerta para o modelo de estrutura social, que se parece com prisões, com fábricas, com hospitais, com escolas, todas elas com seus juízes e seus exames de conduta:

A ‘observação’ prolonga naturalmente um justiça invadida pelos métodos disciplinares e pelos processos de exame. Acaso devemos nos admirar que a prisão celular, com suas cronologias marcadas, seu trabalho obrigatório, sua instância de vigilância e de notação, com seus mestres de normalidade, que retomam e multiplicam as funções do juiz, se tenha tornado o instrumento moderno de penalidade? Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com fábricas, com escolas, com os quartéis, com os hospitais e todos se pareçam com prisões? (FOUCAULT, 1987, p.199).

Essa arquitetura baseada na coerção e no adestramento apresenta uma semelhança muito próxima a um zoológico. Os hospitais criados a partir dessa concepção arquitetônica também aplicaram, em suas prática, o controle: “Cada um é trancado em uma gaiola, cada um à sua

janela, respondendo o seu nome e se mostrando quando é perguntado, é a grande revista dos mortos e dos vivos” (FOUCAULT, 1987, p.174).

Todo esse processo de controle visa estabelecer dispositivos disciplinares que combatam os princípios contrários à sociedade disciplinar; portanto estabelecer uma ordem ao caos é uma forma de assegurar o controle. Conforme afirma Foucault (1987, p.175), “[...] Atrás dos dispositivos disciplinares se lê o terror dos ‘castigos’, da peste, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, das pessoas que aparecem e desaparecem, vivem e morrem na desordem”.

Segundo Foucault, a grande descoberta, que representou uma espécie de “ovo de Colombo” no processo de formação e de consolidação de uma sociedade disciplinar, foi o Panóptico, criado no século XVIII, por Jeremy Bentham. Essa tecnologia de poder representou uma das gêneses das mais importantes da sociedade disciplina:

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. [...]. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 1987, p.177).

Na figura a seguir, observa-se, a partir da prisão de Petite Roquette, o modelo panóptico em sua estrutura arquitetônica original. Diante dessa descoberta, esse modelo, que apresenta como sua principal arma a observação constante, passou a ser disseminado para outras instituições denominadas por Foucault “Instituições de seqüestro”, anteriormente mencionadas: escolas, fábricas, hospitais, mais recentemente as áreas de lazer como centro de compra.



Fotografia 01 – Fonte: Foucault (1987, p. 32)

A arquitetura das prisões e das escolas, dos hospitais e das fábricas, em toda sociedade que apresenta instituições que buscam disciplinar o poder, tornou-se visível e inverificável. Esse foi o grande salto de qualidade no exercício do poder; é nesse sentido que Foucault ressalta a importância dessa nova arquitetura:

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente e seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exército. [...] enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. Para isso, é ao mesmo tempo excessivo e muito pouco que o prisioneiro seja observado sem cessar por um vigia; pois o essencial de sê-lo efetivamente. Por isso Bentham colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. [...] O Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto (FOUCAULT, 1987, p.177-178).

A ruptura com o modelo de poder soberano fica latente na estratégia de seu exercício: quando alguém exercia o poder, fazia-o em nome do rei; o mandatário era visível e o poder estava localizado em uma pessoa. No caso do modelo panóptico, qualquer indivíduo (vigia) pode exercer o poder. Por isso, segundo Foucault, o panóptico é uma máquina maravilhosa:

Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que o cercam, seus amigos, suas visitas, até seus criados. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a

maldade daqueles que têm prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder (FOUCAULT, 1987, p.178).

O modelo foi considerado por Bentham como um sonho utópico, aplicável a todos os indivíduos na fabricação da disciplina. Para ele, seria o rompimento de todas as correntes e grades, proporcionando uma eficiência no exercício do poder, de modo que

[...] não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância da receitas. Bentham se maravilhava de que as instituições panópticas pudessem ser tão leves: fim das grades, fim das correntes, fim das fechaduras pesadas, basta que as separações sejam nítidas e as aberturas bem distribuídas. O peso das velhas ‘casas de segurança’, com sua arquitetura de fortaleza, é substituído pela geometria simples e econômica de uma ‘casa de certeza’ (FOUCAULT, 1987, p.178-179).

A busca por uma mudança no comportamento torna o Panóptico um laboratório do exercício do poder, pode-se perceber que a constante vigilância substituiu a força e a violência:

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerce (FOUCAULT, 1987, p.180).

Como já estudado, o modelo panóptico constitui o mais importante instrumento normatizador da sociedade; essa eficiência é adquirida, além de tudo, com um menor custo econômico e político, pois sua função se aplica as outras instituições presentes no corpo social:

É polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões (FOUCAULT, 1987, p.171).

O conceito foucaultiano de *microfísica do poder* é perceptível a partir das estruturas panópticas, que estarão funcionando como uma teia invisível a olho nu, porém perceptível nas práticas sociais sob o controle de toda uma sociedade, pois, ao mesmo tempo em que um indivíduo vigia, também é vigiado:

[...] Esse panóptico, sutilmente arrojado para que um vigia possa observar, com uma olhadela, tantos indivíduos diferentes, permite também a qualquer pessoa vigiar o menor vigia. A máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela torna-se um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira (FOUCAULT, 1987, p.183).

Para Foucault, a vigilância do panóptico, a disciplina e o exame são todos dispositivos disciplinares que funcionam, como um laboratório de poder, proporcionando um aumento de saber em todas as suas frentes. No quadro a seguir, elaborado por Pogrebinschi, pode-se notar de forma didática as diferentes faces tanto do poder soberano quanto do poder disciplinador:

Quadro 1. Poder soberano e Poder disciplinador.

PODER SOBERANO	PODER DISCIPLINADOR
Indivíduo – sociedade	Indivíduo – corpo
Terra e seus produtos	Corpo
Apropriação e expropriação de bens e riquezas	Anatomia política do corpo humano
Existência física do soberano	Disciplina
Tributação	Vigilância
Produção de bens e riquezas	Maximização da força
Monarquia	Sociedade disciplinar
Lei	Norma
Codificação	Normatização
Estado	Instituições: escola, oficinas, hospitais, etc.
Direito	Ciências humanas
Continuidade	Descontinuidade
Contrato	Disciplina
Visibilidade do soberano e invisibilidade dos súditos	Invisibilidade da disciplina e visibilidade dos sujeitos

Fonte: *Lua nova*: Revista Cultura e Política, n.º 63.

Com base no quadro acima, é possível traçar algumas considerações sobre essas duas formas de estruturação social. Não se pode negar que o poder soberano foi ineficiente em seu

‘empreendimento. Durante muitos séculos, o que imperou foi essa forma de governo, incorporada por um soberano que buscava sintetizar em suas ações os desejos e as vontades humanas. Esse soberano era, muitas vezes, um rei, um imperador, um papa, isto é, não importa quem era em determinado momento histórico; o importante é que ele decidia sobre quem viveria ou quem morreria. Munido de um conjunto de leis e de um estado monárquico que representava a visibilidade do poder, o soberano atuava sobre os indivíduos e o conjunto da sociedade, apropriando-se de suas riquezas e justificando todas as suas ações por meio de um contrato que garantia plenos poderes absolutos ao rei, pois representava uma vontade divina.

No entanto, com a atuação do poder disciplinar, os mecanismos de dominação e de normatização da sociedade não foram menos cruéis. Como se observou anteriormente, a diferença, com a criação de novas tecnologias de poder, foi que a disciplina passou a condicionar a vida humana. Sua atuação passou a ser direta e incisiva no corpo dos indivíduos, atuando de forma ramificada nos diversos aparelhos do estado (escola, hospital, prisão, hospícios etc.), sendo exercida por mãos invisíveis, mas atuando de forma visível nos sujeitos (crianças, desempregados, delinquentes, vagabundos etc.) que podem causar um desequilíbrio social, se não vigiado constantemente.

No romance *A caverna*, o mecanismo Panóptico que gera toda forma de disciplina encontra-se configurado na estrutura arquitetônica do Centro, um gigantesco centro de compra onde as tecnologias de poder são aplicadas na formação de indivíduos disciplinados para o convívio social. Nessa passagem, Cipriano admira o tamanho do Centro, que pode ser comparado às torres do Panópticos:

Cipriano Algor disse [...], é curioso que cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros (SARAMAGO, 2000, p. 259).

Segundo os conceitos filosóficos de Foucault, a partir de sua análise sobre a formação das sociedades disciplinares, o filósofo posiciona-se de forma pessimista, pois não observa mudanças no comportamento do indivíduo que foi e continua sendo domesticado pelos aparelhos do Estado e do mercado. Retomando a reflexão de Arendt (2007, p. 30), “A cada refeição que fazemos

juntos, a liberdade é convidada a sentar-se. A cadeira permanece vazia, mas o lugar está posto.”

Foucault, portanto é pessimista, porém seu diagnóstico é real. Somente dessa forma ele acredita que será possível fazer da liberdade a motivação para criar novas formas de cultura, que nos conduzam à saída da prisão. Para que aconteça a superação das estruturas de poder disciplinador, os indivíduos devem trilhar por outras formas no convívio social, já que, como afirma Saramago (2000, p. 275) no romance: “Qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro”.

4. MARTIN HEIDEGGER: O EXISTENCIALISMO COMO SAÍDA

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo.
(...)
Álvaro de Campos - *Tabacaria*

Um segundo conceito de crítica àquilo que transformou a modernidade é o de Martin Heidegger, que destaca o processo de exacerbação da máquina sobre o homem, transformando este em uma peça do mundo moderno. Ele, entretanto, propõe a solução por meio da busca da autenticidade entre homem e máquina, entre o ser e o mundo. Sendo assim, a filosofia existencialista pretende

opor-se a toda forma de positivismo e idealismo oriundos do romantismo oitocentista. O romantismo afirma que no homem age uma força infinita (Humanidade, Razão, Absoluto, Espírito, etc.) de que ele é apenas manifestação. O existencialismo afirma que o homem é uma realidade finita, que existe e age por sua própria conta e risco. O romantismo afirma que o mundo em que o homem se encontra, como manifestação da força infinita que age no homem, tem uma ordem que garante necessariamente o êxito final das ações humanas. O existencialismo afirma que o homem está “lançado no mundo”, ou seja, entregue ao determinismo do mundo, que pode tornar vãs ou impossíveis as suas iniciativas (ABBAGNANO, 2003, p. 402).

O maior representante do movimento existencialista é Martin Heidegger, que procurou reconstruir a metafísica em novas bases, mediante a aplicação do método fenomenológico do estudo do ser. Foi discípulo de Husserl⁴.

Martin Heidegger⁵ nasceu em Messkirch, em 26 de setembro de 1889, na região de Baden (sul da Alemanha). Realizou sua formação filosófica na Universidade de Freiburg-im-Breisgau,

⁴ Husserl foi o criador da fenomenologia. Oriundo de uma família judaica, nasceu em Prossnitz (Morávia), em 8 de abril de 1859, e morreu em Freiburg-im-Breisgau, em 26 de abril de 1938. Estudou matemática e foi aluno de Brentano, na Universidade de Viena. Ensinou filosofia nas universidades de Halle e de Goettingen e, depois, em Freiburg até 1939. Husserl propôs-se criar uma filosofia baseada no estudo sistemático da consciência e dos seus objetos mentais. Entre os seus continuadores, destacam-se Heidegger, Max Scheler e Merleau-Ponty.

onde estudou com Husserl (método fenomenológico) e com Ricket (filosofia da Grécia Antiga). Despertou para a filosofia, quando teve contato com o livro de Bretano, "Sobre os diversos sentidos do ente segundo Aristóteles". Entre 1910 e 1914, entra em contato com a obra de Nietzsche, de Kierkegaard⁶ e de Dostoievski.

Com a publicação de *Ser e Tempo*, em 1927, marca um desvio em relação à linha fenomenológica, pois o livro apresenta críticas à análise de Husserl. O método que é praticado em *Ser e Tempo*, entretanto, consiste em uma análise existencial, considerando a fenomenologia o único meio possível à elucidação dos fenômenos da existência.

Tradicionalmente, o conhecimento implicava a dicotomia da relação sujeito-objeto, em que o homem, como cognoscente, é algo dentro de um ambiente que ele confronta. Para Heidegger, essa relação deve ser transposta. O saber mais profundo, ao contrário, é matéria do *phainesthai* (grego: "mostrar-se" ou "estar na luz"), palavra da qual a fenomenologia, como um método, é derivada. Algo está exatamente "lá" na luz. Assim, nesse conhecimento profundo, a distinção entre o sujeito e o objeto não é imediata, mas vem somente depois, com a conceitualização, como nas ciências. Então, o homem existe segundo certos fenômenos, que são os modos como ele está lá, na luz (*Dasein*⁷, "o ser", em alemão, é, etimologicamente, a palavra que significa "lá", com a palavra *sein*, que significa "estar").

Para Heidegger, a existência é o modo de ser desse ente que é o homem,

⁵ Demonstra interesse por Hegel e Schelling, como também por poemas de Rilke e Tralk e pelas obras de Wilhelm Dilthey. Essas leituras levarão Heidegger a questionar toda a orientação metafísica do pensamento ocidental. Em 1914, torna-se Doutor e publica "A Teoria do Juízo no Psicologismo - Contribuição Crítica Positiva à Lógica". Por volta de 1916, habilita-se para o magistério na Universidade de Freiburg, ministrando aulas sobre "Conceito de Tempo nas Ciências Históricas". Em 1919, passa a ser assistente de Husserl e comenta semanalmente a obra "Investigações Lógicas", do próprio Husserl. Assume, em 1923, uma das cátedras de filosofia da Universidade de Marburg e projeta-se entre os especialistas por meio de interpretações pessoais de pensadores pré-socráticos, como: Heráclito de Éfeso e Parmênides de Eléia. Publica a obra *Ser e tempo* (1927), seu mais conhecido trabalho, inacabado. Por intermédio dela, projeta-se como o mais famoso representante da filosofia existencialista, qualificação esta que mais tarde repudiou. Substitui Husserl na Universidade de Freiburg, em 1928, sendo nomeado, 5 anos mais tarde, reitor dessa universidade, ano de ascensão de Hitler ao cargo de Chanceler da Alemanha.

⁶ Kierkegaard é considerado o primeiro pensador a formular teorias sobre a existência do ser.

⁷ HEIDEGGER usou essa expressão para designar a existência própria do homem. Esse ente, que nós mesmos sempre somos e que, entre as outras possibilidades de ser, possui a de questionar, designamos com o termo *Dasein* (ABBAGNANO, 2003, p. 888).

Existência significa poder-ser mas também um poder-ser próprio. Enquanto não se incorporar a estrutura existencial do poder-ser próprio à idéia de existência, a visão prévia, orientadora de uma interpretação *existencial*, *ressentir-se-á* de originalidade (HEIDEGGER, 2001, 11).

Diante disso, essa originalidade é buscada por meio da elucidação fenomenológica da existência, pois o homem é um ente com o qual o seu próprio ser está constantemente em jogo. Isso significa que o homem não é algo definido, mas algo que se define em um projeto sempre retomado. O homem é um ente inacabado e sua essência confunde-se com o seu existir, concebido como estar no mundo, podendo utilizar a expressão usada por Heidegger, *Dasein*, estar-aí.

No momento, porém, em que a pre-sença “existe”, de tal modo que nela nada mais esteja de forma alguma pendente, ela também não-mais-está-presente. Retirar-lhe o que há de pendente significa aniquilar o seu ser. Enquanto a pre-sença é um ente, ela jamais alcançou sua “totalidade”. Caso chegue a conquistá-la, o ganho se converterá pura e simplesmente em perda do ser-no-mundo. Assim, nunca mais se poderá fazer a sua experiência *como um ente* (HEIDEGGER, 2001, 16).

Esse reconhecimento existencial do homem o impulsiona para seu reconhecimento diante da vida, apresentando uma possível cura:

De fato, afirmou-se que a cura é a totalidade do estrutural da constituição da pre-sença. Mas o ponto de partida da interpretação não já impõe a renúncia da possibilidade de apreender a pre-sença como um todo? A cotidianidade é justamente o ser “entre” nascimento e morte. E se a existência determina o ser da pre-sença, e o poder-ser também constitui a sua essência, então a pre-sença, enquanto existir, deve, em podendo ser *ainda não ser* alguma coisa (HEIDEGGER, 2001, p. 11-12).

A missão primordial da filosofia é desvendar, segundo Heidegger, a estrutura da existência, utilizando a fenomenologia como método hermenêutico, ou seja, interpretativo dos fenômenos que se põem na descoberta da análise existencial.

Diante disso, segundo Abrão (1999, p. 454), estar no mundo não é um acidente, mas algo que efetivamente o constitui, construindo desse estar no mundo algumas conseqüências. A primeira é a factividade: o fato de estar no mundo é a situação original do existente humano e ele ausente como tal, como que tendo lançado ou abandonado o mundo para cumprir a existência.

Um segundo dado para a análise existencial é que a compreensão que o homem tem de si mesmo reside na possibilidade. Sendo assim, a possibilidade está presente nos atos em que o homem se projeta e, na verdade, a existência é um contínuo projetar-se. O modo de ser do homem é o poder-ser, fazendo da vida sempre um projeto inacabado.

Graças à de-monstração de um *poder-ser-todo em sentido próprio* da pre-sença, a analítica existencial se assegura da constituição ontológica *originária* da pre-sença. Por outro lado, esse poder-ser-todo em sentido próprio se revela, ao mesmo tempo, como modo da cura, com isso, assegura-se também, de modo suficiente, o solo fenomenal para uma interpretação originária do sentido ontológico da pre-sença (HEIDEGGER, 2001, 13).

A busca desse poder-ser-todo faz que o homem rompa com os fatos que o prendem à cotidianidade. Mas, para chegar a esse estágio ontológico, o homem tem como instrumento a angústia, vista por Heidegger como sentir-se no mundo em estado de carência ou de temor indeterminado:

A angústia com a morte é angústia “com” o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. O próprio ser-no-mundo é aquilo com que ela se angustia. Não se deve confundir a angústia com a morte com o temor de deixar de viver. Enquanto disposição fundamental da pre-sença, a angústia não é um humor “fraco”, arbitrário e causal de um indivíduo singular, mas sim a abertura do fato de que, como ser-lançado para o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. Com isso, ganha nitidez a delimitação frente a um mero desaparecer, a um mero finar ou ainda a uma “vivência” do deixar de viver (HEIDEGGER, 2001, p. 33).

Para Abrão (1999, p. 455), o medo é uma localização da angústia, mas tem também a finalidade de mascará-la. A angústia é a compreensão da precariedade da condição humana. Portanto, o ser-no-mundo está em constante jogo entre o cotidiano e o projetar-ser, pois o homem, na medida do possível, tenta fugir da angústia, e é esta que pode lançar para o poder-ser uma alternativa ao homem; é ficar preso às coisas do cotidiano, mesclando-se entre homem e objeto, vivendo, portanto, uma vida de inautenticidade, como afirma Heidegger, tendo uma existência nivelada pela mediocridade. Para Heidegger, o homem não assume a sua condição e vive como que alheio a si próprio, razão pela qual esse estado se denomina de queda.

Em “Ser e tempo”, Heidegger diz que o homem está fora das coisas; ele nunca é completamente absorvido por elas, mas, também não é nada à parte delas. O homem vive, até o

fim, em um mundo no qual ele foi jogado. Sendo algo jogado em meio às coisas, *Da-sein*, constitui algo à parte, mas está no ponto de ser submergido nas coisas. É continuamente um projeto; mas, ocasionalmente, ou mesmo normalmente, pode ser submergido nas coisas a tal ponto que é absorvido nelas temporariamente. O homem encobre aqueles condicionantes existenciais, - aquilo que ele de fato é - entregando-se a uma rotina de superficialidades "públicas" na vida cotidiana. A curiosidade é uma forma de distração, uma necessidade para o "novo". Desse modo,

*A curiosidade é uma tendência ontológica privilegiada da pre-sença segundo a qual ela ocupa de um poder-ver. Tanto o “ver” quanto o conceito de visão não se restringem à percepção, propiciada pelos “olhos do corpo”. Em sentido amplo, a percepção deixa vir ao encontro “corporalmente” em si mesmos o manual e o ser simplesmente dado, no tocante à sua configuração. Esse deixar e vir ao encontro funda-se numa totalidade. A atualidade fornece o horizonte ekstático no qual o ente pode ser corporalmente *vigente*. Entretanto, a curiosidade não atualiza o ser simplesmente dado a fim de, nele demorando-se, *compreendê-lo*. Ela busca *apenas* para ver e ter visto. Enquanto esta atualização presa em si mesma ao ser simplesmente dado, a curiosidade está numa unidade ekstática com o porvir e um vigor de ter sido correspondentes. A avidez do novo move-se sem dúvida em direção ao ainda-não-visto mas de tal maneira que a atualização tenta escapar do atender.[...] A atualidade “surge” da correspondente atualização que lhe pertence, no sentido mencionado de fuga. Mas a atualização em que “surge” a curiosidade se entrega tão pouco à “coisa” que, ao conquistar uma visão, já deixa de ver para ver a próxima (HEIDEGGER, 2001, p. 145).*

Essa necessidade de buscar algo "diferente," sem interesse ou capacidade de maravilhar, vai ser afirmada por Heidegger (2001, p. 145), como que do ponto de vista ontológico, o que possibilita o *não demorar-se*, característico da curiosidade; é a atualização que “surge” constantemente no atender a uma possibilidade apreendida e determinada.

Quando o homem vê as “coisas” do mundo, ele também se torna parte desse mundo; a curiosidade pode, ao mesmo tempo, apresentar o “novo”, porém esse novo já se constitui como a “pre-sença”. Sendo assim, o que pode despertar o homem dessa alienação é a angústia que resulta da falta de base da existência humana. A "existência" é uma suspensão temporária entre o nascimento e a morte. O projeto de vida do homem tem origem no seu passado (em suas experiências) e continua para o futuro, o qual o homem não pode controlar e onde esse projeto será sempre incompleto, limitado pela morte que não pode evitar.

A angústia funciona para revelar o ser autêntico, e a liberdade, como uma potencialidade. Ela enseja o homem a escolher a si mesmo e a governar a si mesmo.

Na angústia, a relevância do tempo, da finitude da existência humana, é experimentada, então, como uma liberdade para encontrar-se com sua própria morte, um "estar preparado para" e um contínuo "estar relacionado com" sua própria morte. Segundo Heidegger (2001, p. 34),

[...] existir de fato não é somente um poder-ser-lançado no mundo, genérico e indiferente, já sendo também um empenhar-se no "mundo" das ocupações. Nesse de-cadente ser-junto-a, anuncia-se a fuga da estranheza, isto significa, do ser-para-a-morte mais próprio. Existência, facticidade, de-cadência caracterizam o ser-para-o-fim, constituindo, pois, o conceito existencial da morte. *No tocante à sua possibilidade ontológica, o morrer funda-se na cura.*

Na angústia, todas as coisas, todas as entidades em que o homem estava mergulhado se afastam, afundando em um "nada e em nenhum lugar", e o homem, então, em meio às coisas, paira isolado, e, em parte alguma, acha-se em casa. Enfrenta o vazio, e toda a "rotinidade" desaparece -- e isto é bom, uma vez que encontra a potencialidade de ser de modo autêntico.

Uma das formas de tomar consciência de um modo de ser autêntico vai passar pelo reconhecimento da morte como uma forma de busca do sentido ontológico do ser, como afirma o filósofo:

A morte é uma possibilidade ontológica da própria pre-sença sempre tem de assumir. Com a morte, a própria pre-sença é impendente em seu poder-ser *mais próprio*. [...] Enquanto poder-ser, a pre-sença não é capaz de superar a possibilidade da morte. A morte é, em última instância, a possibilidade da impossibilidade absoluta de pre-sença [...] Essa possibilidade existencial funda-se no fato de a pre-sença estar, essencialmente, aberta para si mesma e isso no modo de poder-se-a-si-mesma. Esse momento estrutural da cura possui sua concreção mais originária no ser-para-a-morte. O ser-para-o-fim se torna fenomenalmente, mais claro como ser-para essa possibilidade privilegiada da pre-sença (HEIDEGGER, 2001, p. 32-33).

A experiência da morte pode ser vivida com a possibilidade existencial, como algo que cresce e amadurece à medida que se vive. Segundo Abrão (1999, p. 456), a morte é uma revelação fundamental, apesar da consciência indeterminada. E o modo do homem em aceitar a morte ganha uma característica fundamental no modo de existir: ele não apenas é um ente que está-aí lançado no mundo, mas, sobretudo, está no mundo para a morte.

Em virtude disso, ser para a morte significa ser para o nada. Esse nada se apresenta como a possibilidade definidora da existência. Segundo Abrão (1999, p.456), o nada é uma presença forte na estrutura existencial. A consciência autêntica enfrenta a morte como algo que define a existência humana antes de tudo.

Segundo Heidegger, a morte pertence à estrutura fundamental do homem, e não é uma possibilidade distante, mas constantemente presente. O ser está sempre nessa possibilidade, depois dela não há outras. Quando o homem começa a existir, já está atirado nessa possibilidade.

Com a morte, o homem conquista a totalidade de sua vida. Enquanto ela não chega, falta-lhe alguma coisa que ainda não pode ser e que será. O homem adquire consciência da sua submissão à morte por meio da angústia, outra disposição fundamental do ser.

Heidegger chama a morte de “princípio de individuação”, o princípio formal da vida humana: a vida humana torna-se um todo somente mediante a morte, que a limita. Só a morte permite ao homem ser completo.

A busca por uma postura lúcida diante da morte faz que o homem supere um presente imediato. A superação acontece mediante o cuidado que se tem diante do mundo. Segundo Abrão (1999, p. 457), o homem é um ente cujo modo de ser fundamental é ser por antecipação. Diante disso, Heidegger (2001, p. 46) afirma que

O ser-para-morte é antecipação do poder-ser de um ente cujo modo de ser é, em si mesmo, um antecipar. Ao desentranhar numa antecipação esse poder-ser a presença se abre para si mesma, no tocante à sua extrema possibilidade. Projetar-se para seu poder-ser mais significa, contudo: poder se compreender no ser de um ente assim desentranhado: existir. A antecipação comprova-se como possibilidade de compreender no seu poder-ser *mais próprio* e extremo, ou seja, enquanto possibilidade de *existir em seu sentido próprio*.

Quando o homem se projeta para uma busca autêntica, faz que o rompimento com o presente torne a “possibilidade de existir em seu sentido próprio”, o que, segundo Abrão (1999, p. 456), permite que a construção do futuro seja o significado básico do modo de ser por antecipação, o que distingue o homem dos entes prisioneiros do presente.

Para o rompimento com o presente que aprisiona o homem, Heidegger apresenta uma das possibilidades de chegar à existência, que é encontrar-se no tempo.

Segundo Abrão (1999, p. 457), para viver autenticamente a condição do ser para a morte, o existente humano deve retomar-se a cada momento, voltar-se a si, pois o homem é o único ente

que pode realizar a união consciente do viver o presente com um misto de retomada do passado e de antecipação do futuro, tornando a temporalidade o sentido da existência.

Os argumentos de Martin Heidegger, em relação ao conceito de tempo na perspectiva de compreender, através de uma análise existencial, o sentido *do ser* em geral, constituem-se em uma chave de leitura na interpretação dos mitos e dos acontecimentos históricos. O filósofo afirma que

[...] o mundo das ocupações é datável, se dá num lapso de tempo, é público e, por ser assim estruturado, pertence ao próprio mundo. Por exemplo, todo “agora”, que se pronuncia cotidiana e naturalmente, possui essa estrutura e é assim compreendido pela pre-sença no deixar-se tempo das ocupações, embora de maneira atemática e preconceitual (HEIDEGGER, 2001, p. 226).

Heidegger trabalha com os mesmos conceitos de autenticidade e de inautenticidade para explicar sua concepção de tempo. Segundo o filósofo, o mundo das ocupações é datável, medido, mensurável, tornando o homem preso ao presente, ao mundo das ocupações, no agora da cotidianidade. Para definir o conceito de tempo *autêntico*, Abbagnano (2003, p. 947) afirma que

[...] o tempo autêntico (originário e próprio da existência) é o ‘por-vir do ente para si mesmo na manutenção da possibilidade característica como tal’. ‘Por-vir não significa um *agora*, que, ainda não tenha se tornado atual, algum dia o será, mas o advento em que o ser-aí vem a si em seu poder-ser mais próprio. É a antecipação que torna o ser-aí *propriamente* porvindouro, de sorte que a própria antecipação só é possível porque o ser-aí, enquanto ente, sempre já vem a si.

A predominância de um tempo *inautêntico* faz que o homem fique preso às determinações de um mundo marcado pela cotidianidade. Essa prisão será exemplificada pela mudança de duas formas de sociedade, uma primitiva (passado) e outra moderna (presente). A superação da forma como o homem se relacionou com o tempo configura-se no ato de transformar a natureza pelo trabalho artesanal, nos moldes primitivos do trabalho industrial, na sociedade moderna, impossibilitando o homem de romper com um tempo inautêntico que escraviza, pois rompe com a possibilidade de projetar-se para o futuro,

A relação entre passado e futuro, que Heidegger enrijeceu num círculo, pode ser facilmente dissolvida com a introdução da noção de possível. O passado pode ser entendido como ponto de partida ou fundamento das possibilidades

provindouras, e o futuro como possibilidades de conservação ou mudança do passado, em limites (e aproximações) determináveis (ABBAGNANO, 2003, p. 948).

Na sociedade do presente, surge um instrumento que passará a fazer parte da vida moderna de forma imprescindível: o relógio, que se torna símbolo da escravidão do homem diante do mundo e das coisas, em detrimento da sociedade primitiva, que usava a natureza para medir o tempo, por meio do dia e do sol, possibilitando uma relação mais autêntica, pois se relacionava com a natureza.

Comparando-se a pre-sença “primitiva”, à base da análise da contagem “natural” do tempo, com a pre-sença “evolutiva”, mostra-se que, para esta última, o dia e a vigência da luz solar já não possuem uma função privilegiada. Isto porque ela tem “privilégio” de também poder tornar dia a noite. Da mesma forma, para se constatar o tempo não é mais necessária uma visão imediata e explícita do sol e de sua posição. A fabricação e o uso de certos instrumentos de medição permitem uma leitura direta do tempo no relógio que para isso produz. Que horas são é “quanto tempo é” (HEIDEGGER, 2001, p. 226 -227).

A sociedade moderna passa a funcionar a partir da ditadura do relógio, as relações humanas se coisificam, o tempo torna-se sinônimo de produtividade e a matriz da sociedade capitalista:

O que significa ler o tempo? “Olhar o relógio” não pode dizer apenas: observar, em sua modificação, o instrumento que se acha à mão e seguir as posições dos ponteiros. No uso do relógio, em que se constata que as horas são, *dizemos*, explicitamente ou não: *agora* são tantas ou tantas horas, *agora* é tempo [...], *agora* não é tempo de [...], *agora* até às [...]. É um tomar tempo que funda e dirige esse olhar o relógio (HEIDEGGER, 2001, p. 228).

Diante disso, a sociedade moderna estrutura todo seu desenvolvimento a partir da lógica do relógio: produzir mais mercadoria com menor tempo possível. O homem é um ser existente porque está essencialmente ligado ao tempo, pois o tempo, no mesmo instante em que aprisiona, também pode libertar. Sobre a temporalidade e o conceito tradicional de tempo, Heidegger (2001, p.14) afirma:

A temporalidade da pre-sença constrói a “contagem de tempo”. O “tempo” nela experimentado é o aspecto fenomenal mais imediato da temporalidade. Dela

brotam a compreensão cotidiana e vulgar do tempo. E essa se desdobra, formando o conceito tradicional de tempo.

Dessa forma, o homem se encontra sempre além de si mesmo, nas possibilidades futuras. Nesse sentido, ele é futuro, mas, para pôr em ato essa possibilidade, ele parte sempre de uma situação na qual ele já se encontra. Nesse sentido, ele é passado. Finalmente, enquanto ele faz uso das coisas que o cercam, ele é presente.

A partir de uma leitura filosófica de Michel Foucault e de Martin Heidegger no tocante à reflexão ontológica sobre o homem moderno, a literatura de José Saramago, em especial o romance *A caverna*, traduz as relações de poder que constituem um dos pilares de interpretação da obra; um outro pilar é a constatação filosófica da personagem Cipriano e de sua família de que *esses somos nós*, ao tratar da superação dos mundos das coisas, do mundo da produção, do cotidiano, do consumo por algo que *virá*.

Nesse sentido, Heidegger apresenta uma reflexão existencial, levando à superação das disciplinas que estruturam a sociedade capitalista ou qualquer outra forma de implementação de uma “comunidade humana”. Para Foucault, toda forma de poder constitui uma criação de saberes; a verdade, portanto, constitui-se a partir do saber e, nesse aspecto, o poder emancipa o homem, quando produz um saber, um olhar diferente para o mundo. Essa capacidade de ver e de superar o mundo das coisas inicia-se com Platão, em seu mito da caverna, desdobra-se nas artes, especialmente na literatura, como uma das capacidades de superar os limites e de tornar o homem superior às mercadorias.

Na superação do mundo das coisas, o conceito mais radical apresentado por Heidegger encontra-se, portanto, na constatação da morte: o homem é um *ser-para-morte*. No romance *A caverna*, o protagonista reluta em chegar a tal essência, quando afirma: “Às vezes penso que talvez seja preferível não sabermos quem somos, disse Cipriano Algor” (SARAMAGO, 2000, p. 151). No momento em que Cipriano observa os habitantes da caverna encontrada no subsolo do Centro, reconhece-se como pertencente ao mundo das coisas, agindo de forma inautêntica: “[...] Essas pessoas somos nós [...] eu, tu, o Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo”. Com isso, toma sua decisão “[...] Em voz firme, Cipriano Algor diz, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (SARAMAGO, 2000, p. 335). Essa constatação angustiante de Cipriano Algor o coloca como um *ser-para-morte*, compreendendo-se como um *ser-no-mundo* que deve transformar a si mesmo (REALE, 2006, p. 2005).

5. A CAVERNA: ENTRE O SER E O PODER

5.1 José Saramago: um narrador das impossibilidades

José Saramago nasceu no dia 16 de novembro de 1922, com o nome de José de Souza. Como em Azinhaga, cidade natal do escritor, todas as famílias eram chamadas por apelidos, José de Souza recebeu a alcunha de “Saramago”, por associação a uma planta silvestre. De infância pobre, cursou a Escola Industrial e começou a trabalhar como serralheiro (CALBUCCI, 1999, p. 11-12). Estreou nos meios literários em 1947, com o romance *Terra do Pecado*. Em 1966, vieram *Os Poemas Possíveis* e, em seguida, desenvolveu vários gêneros literários: poesias, conto, teatro, crônica. A partir da década de 80, concentrou-se no que melhor sabia fazer: o romance. Escritor conhecido pelo seu ateísmo e iberismo, é membro do Partido Comunista Português e vive, atualmente, auto-exilado nas Ilhas Canárias.

Saramago conheceu a fama e o reconhecimento a partir de 1991, quando recebeu o prêmio da Associação Portuguesa de Escritores (APE), com o romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. Em 1995, recebeu o prêmio Camões, por toda sua obra. Em 1998, ganhou o prêmio Nobel de Literatura, pelo conjunto de sua obra. Eis algumas romances que o tornaram conhecido mundialmente: *Terra do Pecado* (1947); *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977); *Levantado do Chão* (1980), com o qual ganhou o prêmio Cidade de Lisboa; *Memorial do Convento* (1982); *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984); *A Jangada de Pedra* (1986); *História do Cerco de Lisboa* (1989); *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991); *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995); *Todos os Nomes* (1997); *A Caverna* (1998); *O Homem Duplicado* (2000); *Ensaio Sobre a Lucidez* (2004); *Intermitências da Morte* (2005), e *As pequenas memórias* (2006).

José Saramago procura compreender a história de seu país; porém, com outra perspectiva histórica, pois apresenta, em suas obras, até a publicação de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), uma profunda análise da história portuguesa. Saramago reconta a história oficial e derruba mitos de heróis e de uma pátria suprema e gloriosa. Podem-se perceber esses fatos em um dos recursos utilizados para a construção dos romances: a criação de personagens esquecidas pela história oficial, como mulheres e homens que surgem das camadas desfavorecidas e simples do povo; personagens denominadas Maria, José, João, Baltasar, Blimunda, Pedro; homens e mulheres que apresentam um forte sentimento humanitário, carregado do desejo de desvendar os

enigmas do mundo. Tais personagens são errantes caminheiros, apresentados ora como um Jesus Cristo humano, ora como uma mulher do povo com poderes mágicos (Blimunda); ou um idoso que sente a terra tremer (Pedro Orce); ou, ainda, um soldado maneta e criativo, mas determinado, em seu espírito, a contribuir na elaboração da máquina voadora (Baltasar). O que os une é o desejo de descobrir e de participar das maravilhas do mundo.

Essas personagens e outras, como Cipriano Algor, da obra *A caverna*, vivenciarão a crise do mundo moderno, que descarta o sonho e a subjetividade da alma humana em detrimento da rapidez das máquinas, isto é, de um conceito de modernidade. Todas essas transformações suscitam mudanças no campo da ética, ocasionando uma inversão de valores no plano da solidariedade e criando um individualismo famigerado no mundo contemporâneo. Saramago representa essas situações atualizando alegorias ou criando metáforas, na perspectiva de proporcionar uma maior integração entre o homem e o seu meio social.

Segundo Praxedes (2001, p. 28),

Ao longo de sua carreira como escritor e através de sua obra de ficção José Saramago tem demonstrado sua preocupação em tornar a literatura um instrumento de emancipação humana. O escritor português explicitamente já assume para si e para seus escritos o objetivo de contribuir para que a humanidade realize uma mudança de valores. No seu entendimento, as civilizações contemporâneas estão sofrendo o choque das rápidas transformações do nosso tempo, tanto as científicas e tecnológicas como as morais e axiológicas.

Sua literatura, no entanto, não tem um caráter estritamente panfletário, pois o seu romance, além de diversos conteúdos, apresenta uma linguagem de tal modo inovadora que leva o leitor a questionar o mundo, sem perder o encanto e a paixão que as personagens inspiram. Sua preocupação está em cumprir seu papel de escritor, em influenciar a vida social e em reafirmar seu compromisso com a escrita e com a humanidade. De acordo com Praxedes (2001, p. 28),

O escritor tem obrigações de cidadão de que não pode declinar, na concepção de Saramago, e deve, por isso, tentar 'influir de modo profundo e permanente na vida social'. Assim realiza o seu compromisso com a escrita e com a humanidade. Mas o próprio Saramago alerta que não está a reviver uma concepção anterior de engajamento: 'Não se pede que retomemos... os caminhos de natureza sociologia, ideologia ou política que, com resultados estéticos variáveis levou ao que chamou de literatura comprometida.

Saramago define, assim, o seu papel de escritor, o seu compromisso com causas que grandes escritores discutiram, uma vez que não se pode falar do homem sem confrontá-lo com o mundo e com seus problemas existenciais, culturais e filosóficos. Para isso, ele percorre o caminho dos clássicos, tais como: Homero, Willian Shakespeare, Victor Hugo, Dostoiévski e Machado de Assis, que tratam de temas universais em uma perspectiva de humanização do homem.

O romance *A Caverna*, que será analisado como *corpus* desta pesquisa, apresenta um retrato do homem moderno. Cipriano Algor é o protagonista da história, exerce o ofício de oleiro, mora com sua filha Marta e seu genro Marçal Gacho, e tem também a fiel companhia de seu cão, Achado. O drama estabelecido para as personagens encontra-se no fato de que o oleiro Cipriano destina toda sua produção para um gigantesco *shopping center*. Cipriano Algor, aos poucos, tem de se adaptar aos novos modos de produção. O drama vai aumentando à medida que o Centro substitui a cerâmica, matéria-prima da olaria, por plástico, deixando de vender um produto artesanal para comercializar um produto industrial, sob a alegação de que a produção em série é muito mais resistente. Toda a família de Cipriano articula-se para buscar novas alternativas de trabalho. Marta procura ajudar seu pai na fabricação de bonecos de porcelana (uma enfermeira, um esquimó, um mandarim, um assírio de barbas, um palhaço e um bobo) e, para surpresa de Marta e Cipriano, os administradores do Centro resolvem fazer uma pesquisa de opinião com os moradores do Centro e encomendam vários bonecos. O consumidor, todavia, repudia seus produtos: apenas duas senhoras de idade, que não moravam no Centro, os adquirem; os demais respondem negativamente à compra das peças ornamentais.

Em um segundo momento do romance, Cipriano Algor muda-se para o Centro, após muita resistência, pois seu genro Marçal fora promovido à segurança residente. Nessa parte da obra, configuram-se duas visões de mundo: a de Cipriano Algor e a da ideologia reinante do mercado. O protagonista sente-se constantemente vigiado pelo Centro de compras; o drama aumenta à medida que o personagem resolve investigar os mistérios que se escondem por detrás de uma porta, permanentemente vigiada. Quando ele descobre uma caverna com seis pessoas petrificadas, três homens e três mulheres, afirma: “[...] Essas pessoas somos nós”. Diante disso, Cipriano toma sua decisão “[...] Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (SARAMAGO, 2000, p. 335).

Assim como todos os emblemáticos personagens de Saramago, essa família caberá em qualquer época da história da humanidade, pois seus questionamentos perpassam o desejo de busca do sentido do homem no mundo. Dessa forma, passado, presente e futuro constituem-se na interminável busca da essência humana.

Ao realizar uma leitura vertical do romance *A Caverna*, destacando os enfoques do poder que manipula e escraviza para um poder que liberta e emancipa, apresentam-se as contribuições de Michel Foucault e suas concepções de poder, que constituem o instrumento de análise das instituições sociais contemporâneas. Essas concepções estão representadas nas personagens, no espaço, no tempo e na temática da obra de arte, de maneira tal que uma das imagens que se sobressai no romance é a idéia de prisão, simbolizada pela caverna, pela olaria e pelo Centro.

Destacam-se, portanto, nesta leitura, os estudos elaborados por Foucault, no tocante às pesquisas das “instituições totais”, que são a prisão, os asilos, os manicômios, as fábricas, as igrejas, construindo uma teia de ramificações do poder, a qual cria uma dissolução do sujeito.

O romance *A Caverna* apresenta, em sua estrutura, uma homologia de poder. Nesse cenário, o personagem Cipriano Algor apresenta as características da *sociedade disciplinar*. Foucault, portanto, afirma que as relações de poder são exercidas a partir de uma prática social, superando outra dicotomia – opressor *versus* oprimido – que se apóia em uma visão fenomenológica da ciência. O que Foucault apresenta de inovação no campo das pesquisas das ciências humanas é uma investigação genealógica do poder no decorrer da história.

Para representarmos o processo de emancipação das personagens, apresentamos as contribuições filosóficas de Martin Heidegger no tocante à superação do mundo das aparências ou das coisas. Adotamos, como estratégia de leitura, os seguintes passos: iniciamos a análise pelos conflitos das personagens: “As máscaras da modernidade”; em seguida, destacamos o espaço e o ambiente do romance: “O Centro: o olho do poder”; abordamos a relação do tempo em “Ditadura do relógio: o homem entre o tempo e o ser”; e, finalmente, para apresentarmos a leitura mais aprofundada do mito platônico, criamos o título “Além do mito da caverna”. Nesses quatro itens, apresentamos os aspectos filosóficos da obra de José Saramago, com destaque para as contribuições de Michel Foucault e de Martin Heidegger.

5. 2 As máscaras da modernidade

No início do romance, o narrador apresenta as duas personagens, Cipriano Algor e Marçal Gacho, e, ao definir o significado de seus nomes, já provoca no leitor um primeiro estranhamento:

O homem que conduz a camioneta chama-se Cipriano Algor, é oleiro de profissão e tem sessenta e quatro anos [...] O homem que está sentado ao lado dele é o genro, chama-se Marçal Gacho [...] Como já se terá reparado, tanto um como o outro levam colados aos nomes próprios uns apelidos insólitos cuja origem, significado e motivo desconhecem. O mais provável será sentirem-se desgostosos se alguma vez vierem a saber que aquele algor significa frio intenso do corpo, prenunciador de febre, que o gacho é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga (SARAMAGO, 2000, p. 11).

O protagonista do romance, Cipriano Algor, a partir desse momento, constitui-se um ser emblemático: é oleiro, pois apresenta uma idade avançada, e sua mercadoria é vendida exclusivamente para um único *shopping center*.

Com o desenvolver da narrativa, percebe-se que Cipriano passa por diversas situações que proporcionam um entendimento desse nome: *frio intenso no corpo*. Podem-se marcar, na atuação de Cipriano, quatro grandes momentos que elucidam esse *frio intenso no corpo*: a perda do emprego; a readaptação no fabrico dos bonecos; a mudança para o Centro, e, finalmente, o mais importante: o encontro com os habitantes petrificados da caverna, Diante desse fato, pode-se perceber que o *frio intenso no corpo* rerepresenta um motivo, que é o choque entre dois mundos: um marcado pela valorização do trabalho como forma de emancipação do ser humano e o outro marcado pela lógica da modernidade, o trabalho em série. Perde-se o valor de uso e ganha-se o sentido simplesmente pelo seu valor de troca. Desse modo, as mercadorias que Cipriano fabrica deixam de ter um valor prático de uso e passam a ter uma função de ornamentação.

O primeiro desafio de Cipriano no campo profissional é o fato de o Centro passar a diminuir significativamente a quantidade de compra da mercadoria fabricada pelo oleiro:

Como era habitual, um empregado aproximou-se para auxiliar a descarga, mas o subchefe da repartição chamou-o e ordenou, Descarregar metade do que aí vier, verificar pela guia. Cipriano Algor, surpreso, alarmado, perguntou, Metade, porquê, As vendas baixaram muito nas últimas semanas, provavelmente iremos ter que devolver-lhe por falta de escoamento o que está em armazém, Devolver

o que têm trato, 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 cominho, eu só cumprio ordens que recebi, Posso falar com o chefe do departamento, Não, não vale a pena, ele não o receberia (SARAMAGO, 2000, p. 22).

O drama de Cipriano aumenta ainda mais, quando o Centro resolve substituir sua mercadoria fabricada do barro por um material plástico. Diante de todas essas mudanças, a atitude de Cipriano é a de submissão, pois não tinha mais para quem vender sua mercadoria:

Submisso, dirigiu-se ao subchefe da recepção, Pode dizer-me o que é que fez que as vendas tivessem abaixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plásticos a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é barro, é autêntico, é natural, Vá dizer isso, aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores, e esses cada vez menos (SARAMAGO, 2000, p. 23).

Seu trabalho como oleiro, que é sua identidade diante do mundo, perde o sentido. Cipriano conclui que seu trabalho como oleiro passa a ser considerado obsoleto “[...] pensou que o seu trabalho se tornaria definitivamente inútil, que a existência de sua pessoa deixaria de ter justificação suficiente e medianamente aceitável, Sou um trambolho para eles, murmurou [...]” (SARAMAGO, 2000, p 198).

A sociedade capitalista passa por constantes mudanças em sua estratégia de atuação. No final do século XX, o mundo passa por grandes transformações no tocante à organização do trabalho. Saramago, quando cria a personagem (Cipriano Algor), dentro desse ambiente de crise, procura demonstrar que as mudanças sociais e econômicas estão impossibilitando a existência dos mais pobres, gerando uma massa de excluídos de um mercado que se estrutura a partir da produção e do consumo. E, nessa sociedade, o trabalho perde sua centralidade. Segundo André Gorz, nem todo tipo de trabalho desaparecerá:

O trabalho que desaparecerá é o trabalho abstrato, é o trabalho em si, mensurável, quantificável, separável da pessoa que o ‘oferece’, suscetível de ser comprado e vendido no ‘mercado de trabalho’, em resumo o trabalho pelo qual se ganha dinheiro ou o trabalho-mercadoria, que foi inventado e imposto pela força e com grandes penúrias pelo manufactureiro a partir do fim do século XVIII (GORZ apud LANGER, 2004, p. 13).

A personagem de Cipriano encontra-se nesse grupo de trabalhadores que, pela lógica do mercado, tende a desaparecer, pois o que faz já não atrai uma sociedade que busca a produção em série, fato que torna a mercadoria mais prática e barata: “imitam-no tão bem que parece autêntica, com a vantagem de que pesa menos e são muito mais baratas” (SARAMAGO, 2000, p. 23). Isso, faz que toda a responsabilidade do fracasso profissional seja transferida para os operários, o que isenta o mercado da culpa pela exclusão.

Um outro drama que atinge o personagem Cipriano é o seu amor mal resolvido com Isaura, pois, estando desempregado, ele não se vê capaz de ter uma companheira ao seu lado:

Não tenho nada para lhe oferecer, sou uma espécie a caminho da extinção, não tenho futuro, não tenho sequer presente, Presente tem-no, esta hora, esta sala, a sua filha e o seu genro que vão levar, esse cão aí deitado aos seus pés, Mas não essa mulher, Não pergunto, Nem quero perguntar, Porquê, Repito, porque não tenho nada para lhe oferecer, Se o que disse ainda há pouco foi sentido e pensado, tem amor, O amor não é casa, nem roupa, nem comida [...] (SARAMAGO, 2000, p. 300).

Cipriano Algor passa boa parte da trama do romance aceitando a lógica imposta tanto para sua vida profissional, pois abandona o ofício de oleiro, quanto para sua vida pessoal, não admitindo seu envolvimento amoroso com Isaura. De acordo com a lógica do tempo cronológico, ele se torna um objeto descartável da sociedade capitalista, que perdeu seu valor como ser humano: resta-lhe sentar em um velho banco de pedra e ficar a contemplar as sobras de sua vida. Em alguns momentos de reflexão, Cipriano desabafa: “Às vezes penso que talvez fosse preferível não sabermos quem somos” (SARAMAGO, 2000, p. 151). Identificar-se diante do mundo significa tomar uma atitude, romper com o processo de alienação para uma emancipação diante desse mundo. Essa emancipação das personagens será realizada na busca por um outro tipo de vida, marcada pela autenticidade do ser diante do mundo e das coisas.

A alcunha *Algor*, já apresentada com o sentido de *frio intenso do corpo*, prenunciador de *febre* (SARAMAGO, 2000, p. 11) pode vir a simbolizar que esse personagem possui algo diferente dos outros. No entanto, quando ainda está morando com sua filha Marta e trabalhando de forma exaustiva para a fabricação de 1200 bonecos de porcelanas, sua atitude não apresenta mudança de comportamento. Cipriano, mesmo sendo descartado como trabalhador, continua no caminho alienante do mercado, tendo como alternativa o fabrico de objetos de ornamentação:

A partir desse dia, Cipriano Algor só interrompeu o trabalho na olaria para comer e dormir. A sua pouca experiência das técnicas fé-lo desentender-se das proporções de gesso e água na fabricação dos tecelos, pior tudo quando se equivocou nas quantidades de barro, água e desfloculante necessárias a uma mistura equilibrada da barbotina de enchimento, verter com excessiva rapidez a calda obtida, criando bolhas de ar no interior do molde. (SARAMAGO, 2000, p. 207).

Mesmo tendo um trabalho alienante, Cipriano Algor quer dar sentido à sua vida por meio do seu ofício. Refazer as técnicas de produção com o barro para adaptação de outros moldes consistiu em um processo de um novo reaprender, Marta deu a idéia do fabrico dos bonecos de ornamentação, mas coube ao oleiro construir uma técnica para chegar ao molde perfeito. O trabalho estrutura-se como elemento central na vida de Cipriano, sendo possível analisar as atitudes da personagem. Como observado, em um primeiro momento o oleiro trabalha a partir dos conhecimentos adquiridos por seus ancestrais (avô e pai); seu fabrico tinha uma utilidade para o homem. Já no segundo momento, ele reaprende o trabalho com o barro; suas novas peças, todavia, servem apenas para a ornamentação. Resulta daí a angústia que o acompanha: substituir o que é original por uma cópia. Marta, sua filha, incentiva o pai para esse novo trabalho, porém ela se autoquestiona se o esforço demasiado de seu pai será recompensado:

A idéia do fabrico destas estatuetas foi minha, Bem o sei, Foi minha, mas nestes últimos dias tem-me andado a atormentar uma espécie de remorso, a toda a hora me pergunto se terá isso valido a pena meter-nos a fabricar bonecos, se não será tudo pateticamente inútil, Neste momento, o mais importante para o teu pai é o trabalho que faz, não a utilidade que tenha, se lhe tirardes o trabalho, qualquer trabalho, tirar-lhe-á, de certa maneira, uma razão de viver (SARAMAGO, 2000, p. 232).

A negação do desejo e a alienação ao trabalho condicionam Cipriano a viver preso como os habitantes da caverna. Todo esse processo caracteriza um conceito muito utilizado por Foucault, o da *dissolução do sujeito*. O protagonista encontra-se fragmentado tanto em sua vida profissional quanto em sua vida amorosa; esse controle busca atingir um objetivo, como afirma Branco, ao refletir sobre as idéias de Foucault:

O resultado desse processo de controle nada mais é do que o sujeito submetido a normas e padrões de constituição de sua subjetividade, e auto-identificado através de regras previamente perpetuadas de conduta ideal. O assujeitamento do indivíduo condicionado e autocondicionado, é o bom moço instituído nos

padrões individualistas de entender a vida e o mundo, sujeito regido pela moralidade capitalista e seu modo de vida burguês (BRANCO, 2007, p. 13).

As dificuldades que Cipriano encontra para deixá-lo amarrado a um banco de pedra são debatidas por Foucault, em seu estudo sobre o poder, em que focaliza o corpo do indivíduo. Nesse sentido, ele afirma que

[...] a sexualidade, tornando-se assim um objeto de preocupação e de análise, como alvo de vigilância e de controle, produzia ao mesmo tempo a intensificação dos desejos por seu próprio corpo...

O corpo se tornou aquilo que está em jogo numa luta entre os filhos e os pais, entre a criança e as instâncias de controle. A revolta do corpo sexual é o contra-efeito desta ofensiva. Como é que o poder responde? Através de exploração econômica (e talvez ideológica) da erotização, desde os produtos para bronzear até os filmes pornográficos.... Como resposta à revolta do corpo, encontramos um novo investimento que não tem mais a força de controle-repressão, mas controle-estimulação: 'Fique nu... mas seja magro, bonito, bronzeado' (FOUCAULT, 1984, p. 146-147).

Cipriano Algor encontra-se com sessenta e quatro anos. Para aceitar a lógica do mercado, suas forças já não são mais como as de um jovem no tocante à produtividade, e, esteticamente, a moral impõe certa reclusão aos idosos. Cipriano, todavia, pode romper as amarras que o aprisionam à lógica e que criam seu assujeitamento; o frio intenso em seu corpo pode levá-lo a sair dessa situação. Ele, então, despede-se de Isaura e vai morar com sua família no Centro. Eis uma cena de reconhecimento do amor entre os dois:

Cipriano Algor e Isaura tinham-se levantado, ela chorava de alegria e mágoa, ele balbuciava, Voltarei, voltarei, é realmente uma pena que a porta da rua não se abra de par em par para que a vizinhança possa verificar e passar palavra como a viúva do Estudioso e o velho da olaria se amam de um verdadeiro e finalmente confessado amor. Com voz que recuperara algo do seu tom natural, Cipriano Algor repetiu, Voltarei, voltarei, há de haver uma solução para nós, A única solução é ficares, disse Isaura, Sabes que não posso, Estaremos aqui à tua espera, o Achado e eu (SARAMAGO, 2000, p. 301).

Ressalta-se que a personagem de Cipriano Algor vivencia uma crise por perder seu emprego e por ter de abandonar seu amor, Isaura Madruga. Desse modo, ele representa uma personagem em declínio. A personagem Marçal Gacho, por sua vez, representa o oposto de

Cipriano: é jovem, trabalha como guarda do Centro, apresenta uma perspectiva de crescimento social e pretende ser guarda residente, para oferecer uma vida melhor para sua esposa Marta:

Cá estamos, disse Cipriano, como vês chegamos a tempo, ainda faltam dez minutos para a tua hora de entrada, Sabe tão bem como eu por que não devo atrasar-me, prejudicaria a minha posição na lista dos candidatos a guarda residente, Não é uma idéia que entusiasme por aí a tua mulher, essa de queres passar a guarda residente, É melhor para nós, teremos mais comodidades, melhor condições de vida (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Mesmo que seu trabalho como guarda obrigue-o a ficar um longo período fora de casa. Marçal traz em seu sobrenome a alcunha *Gacho*, que significa a parte do pescoço do boi onde se assenta a canga. Ele representa a disciplina, a ordem, em oposição a Cipriano, que representa sempre uma crise, *um frio intenso no corpo*. Mais uma vez, inicia-se a oposição entre dois mundos: o primitivo, cujos representantes são Cipriano e o mundo moderno. Marçal será o guardião dos valores desse mundo moderno, até o momento em que perceberá que também é uma peça descartável, um simples ser disciplinado para o convívio social.

Para ser um soldado, Marçal Gacho deverá, antes, passar por uma rigorosa disciplina. Pelo nome que carrega, ele representa o indivíduo adestrado tanto para o convívio social quanto para um guardião dos bens materiais da sociedade capitalista. Foucault apresenta como se dá a transformação de um camponês em um soldado:

[...] o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa; corrigiram-se aos poucos as posturas; lentamente uma coação calculada percorre cada parte do corpo, se assenhoreia dele, dobra o conjunto, torna-o perpetuamente disponível, e se prolonga, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em resumo, foi ‘expulso o camponês’ e lhe dada a ‘fisionomia de soldado’ (FOUCAULT, 1897, p. 125).

A filha Marta desenvolve, na trama romanesca, um papel de enorme personalidade. No início da obra, o narrador informa aos leitores que Marta está grávida. José Saramago apresenta a figura feminina marcada por muita complexidade tanto nessa obra quanto em seus outros romances. A gravidez também sempre foi uma recorrência das personagens de Saramago, pois nesse contexto do romance, Marta, assim como Cipriano e Marçal, demonstra, logo de início, um caráter ambivalente. Sua postura diante dos problemas vivenciados por seu pai representa o elemento que une a família diante das dificuldades. Ela não é uma simples expectadora; ela atua

junto com seu pai na fabricação dos bonecos; ela sabe esperar o marido depois de muitos dias fora de casa, devido ao trabalho:

A filha de Cipriano Algor, que se chama Marta, de apelido Isasca, por parte da mãe já falecida, e Algor, por parte do pai, só goza da presença do marido em casa e na cama seis noites e três dias em cada mês. Na noite antes desta ficou grávida, mas ainda não o sabe (SARAMAGO, 2000, p. 12).

A gravidez de Marta, alegoricamente, pode significar o rompimento com o dilema apresentado pelos outros personagens, Cipriano e Marçal, de dois mundos em choque (o primitivo e o moderno). A gravidez pode ser interpretada como uma terceira saída para esses problemas apresentados. A presença de Marta no desenrolar da trama configura-se, portanto, com certa ambivalência, pois ela está em processo de gestação de uma criança; Marta simboliza a esperança, não em um mundo que já passou, muito menos nesta sociedade capitalista. Diante disso, decorre a ambivalência: sua gestação pode significar que a humanidade continuará caminhando em busca de sua emancipação.

José Saramago cria mais uma personagem feminina: Isaura Estudiosa. Assim como Marta, ela apresenta sua virtude voltada para a paciência. Isaura desenvolve sentimentos de amor e de companheirismo para com Cipriano. Mas este, estando em crise existencial por não ter mais seu emprego, acaba adiando seu envolvimento com Isaura, que exercita a sua maior virtude, a paciência:

Antes de chegar à rua onde mora Isaura Estudiosa, apelido de que, tal como os Gacho e Algor, se desconhece a razão de ser e a proveniência,[...]. Isaura Estudiosa, não deve ter mais de quarenta e cinco anos, e se para a conta certa for preciso acrescentar alguns mais, em verdade não se lhe notam (SARAMAGO, 2000, p. 62. Grifo nosso).

Isaura acompanha o sofrimento de Cipriano como uma companheira; quer dividir o peso da vida, mas Cipriano só aceitará seu amor após a revelação na caverna. Até então, ele não acredita que uma relação possa sobreviver sem o dinheiro:

[...] Gosto de si, Isaura, e ela respondeu com voz que parecia dorida, E no dia que vai embora é que mo vem fazê-lo agora, E no entanto acabo de dizer, Era a última ocasião, tome-o como despedida, Porque, Não tenho nada para lhe oferecer, sou uma espécie a caminho da extinção, não tenho futuro, não tenho

sequer presente, Presente tem-no, esta hora, esta sala, a sua filha e o seu genro que vão levar, esse cão aí deitado aos seus pés, Mas não essa mulher, Não pergunto, Nem quero perguntar, Porquê, Repito, porque não tenho nada para lhe oferecer, Se o que disse ainda há pouco foi sentido e pensado, tem amor, O amor não é casa, nem roupa, nem comida [...] (SARAMAGO, 2000, p. 300).

As personagens de Saramago como se pode observar, vivenciam seus problemas existenciais sem perder suas dimensões humanas. Para completar as personagens principais do romance, não poderia faltar a figura emblemática do cão, que, em muitos romances de Saramago, proporciona, no decorrer da trama, muita humanidade. Cipriano Algor encontra seu cão, mas, na verdade, foi o cão que o encontrou. Um animal misterioso, dotado de um senso de companheirismo próprio desses animais. Eis o que pensa Isaura sobre esse animal:

No seu lugar não me cansaria, este cão não é de cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo, Por que diz de outro mundo. Não sei, talvez por me parecer tão diferente dos cães de agora. Mal teve tempo de o ver, O que vi bastou-me, e tanto assim que, se não o quiser, ofereço-me para ficar com ele, Se fosse outro cão talvez não me importasse se lho deixar, mas este já decidimos recolhê-lo, se não se encontrar o dono, claro, Querem-no mesmo, Até lhe pusemos o nome, Como se chama Achado, A um cão perdido é o nome que melhor assenta, (SARAMAGO, 2000, p. 63).

Achado passa a fazer parte da família de Cipriano e apresenta um único incidente com Marçal Gacho:

Marta surgiu à porta da cozinha, o oleiro e o guarda interno saíram do carro, o Achado rosnou, Marta veio para Marçal, Marçal foi para Marta, o cão deu um rosnido profundo, o marido abraçou a mulher, a mulher abraçou o marido, logo beijaram-se, o cão deixou de rosnar e atacou uma bota de Marçal, Marçal sacudiu a perna o cão não largou a bota e tentou filar o tornozelo, Marçal deu-lhe um pontapé com a intenção mas sem demasiada violência [...] (SARAMAGO, 2000, p. 111).

Mais uma vez, repete-se, em forma de alegoria, o choque entre os dois mundos, o primitivo e o moderno, só que agora ocorre com os guardiões desses mundos: a figura do cão, protetor do lar e fiel companheiro, representa o mundo primitivo e Marçal, com sua farda de guarda, representa os valores do mundo moderno, criando-se, dessa forma, uma oposição entre as personagens. A presença emblemática de Achado é revelada na fala de Isaura: “este cão não é de

cá, veio de longe, de outro sítio, de outro mundo, Por que diz de outro mundo” (SARAMAGO, 2000, p. 111). Com relação ao choque de dois mundos diferentes, o cão Achado terá um peso importante no desenrolar da trama, pois, quando Cipriano tiver de se mudar para o Centro, terá de deixá-lo com Isaura, mantendo, o dessa forma, um vínculo com seu amor.

As figuras dos trabalhadores do Centro, como o Chefe de compras e o Subchefe, funcionarão como personagens-tipo, pois não possuem altos graus de complexidade; representam a ideologia e a vontade do Centro; funcionam como personagens secundárias que trabalham para que a vontade de crescimento do Centro ocorra.

Como se vê, as personagens representam valores de mundo diferentes. Sua atuação será vivenciada com o objetivo de buscar a essência desses conflitos. Segundo Salvatore D’Onofrio (1997, p. 90),

O que acontece num romance, numa tela de cinema ou de televisão, num quadro pictórico, é um parto da fantasia do autor que, refletindo sobre a realidade existencial, cria um universo imaginário onde os valores ideológicos são questionados. A personagem de ficção é muito mais verdadeira, pois esta é obrigada a ocultar sua verdadeira essência, seus desejos recônditos, e a colocar a máscara que o seu *status* social requer.

Nesse caso, as personagens criadas por José Saramago, Cipriano Algor, Marta, Marçal Gacho, Isaura Estudiosa, Achado e o Centro, este último como personagem alegórico, vivenciam os conflitos existenciais de um mundo em que predomina a máscara. No entanto, suas atuações servem para que se possa, justamente, levantar a máscara da aparência, para se chegar à essência da existência do homem diante do mundo.

5. 3 O Centro: o olho do poder

A elaboração do romance *A Caverna* tem como um dos objetivos apresentar um painel da sociedade moderna. Nesse mundo ficcional, as personagens representam vários conflitos.

A análise do espaço do romance apresenta uma imagem arquitetônica que estrutura todo o desenvolvimento da ação das personagens, que é a imagem do labirinto, a partir da seguinte informação: “Qualquer caminho que se tome vai dar ao Centro” (SARAMAGO, 2000, p. 275).

Essa imagem do labirinto apresenta uma certeza aos personagens: todos os caminhos levam a uma única saída: o Centro. Há uma condição de existência nesse espaço: viver para o mercado, aceitando suas normas e sua disciplina. Cipriano reluta para não fazer parte desse ambiente de consumo, mas ele e sua família terão de aprender a sobreviver nesse mundo marcado pelo consumo e pelas aparências.

O romance *A caverna* também se estrutura a partir de alegorias que representam os núcleos de poder presentes na sociedade moderna. José Saramago, por meio de sua literatura, apresenta um painel da vida moderna marcada de forma profunda pela vigilância e pela punição. Como chave de leitura, recorre-se à idéia configurada pelas estruturas de poder de Foucault: o Panóptico. Esse recurso, uma das gêneses tecnológicas de poder iniciado no século XVIII, mais precisamente por Jeremy Bentham, é considerado por Foucault uma espécie de “ovo de Colombo”. Nessa análise, essas gêneses tecnológicas de poder representariam uma comparação desse modelo disciplinador (Panóptico) com o Centro. Desse modo, Foucault define o Panóptico

[...] como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça (FOUCAULT, 1987, p.180).

A família de Cipriano perambula nesse labirinto que, alegoricamente, representará a vida moderna. Segundo Foucault, o espaço desenvolve um importante papel na configuração geopolítica. Nesse sentido, suas idéias sobre a arquitetura constituem-se uma chave de leitura para a compreensão dos mecanismos de poder presentes na sociedade:

[...] no final do século XVIII, a arquitetura começa a se especializar, ao se articular com os problemas da população, saúde, do urbanismo. Outrora, a arte de construir respondia sobretudo à necessidade de manifestar o poder, a divindade, a força. O palácio e a igreja constituíam as grandes formas, às quais é preciso acrescentar as fortalezas; manifestava-se a força, manifestava-se o soberano, manifestava-se Deus. A arquitetura durante muito tempo se desenvolveu em torno destas exigências. Ora, no final do século XVIII, novos problemas apareceram: trata-se de utilizar a organização do espaço para alcançar objetivos econômicos-políticos (FOUCAULT, 1984, p.2110).

Quando se toma por base o choque de dois mundos diferentes, parte-se da configuração de dois espaços também diferentes: um rural e outro urbano. Cipriano e sua família moram no

espaço rural, em um pequeno sítio, sem que o narrador informe em que cidade, em que país ocorrem os fatos. Com isso, o escritor buscou universalizar o drama de Cipriano e de sua família. Apesar disso, o narrador apresenta algumas características que nos permitem conhecer parte do espaço rural onde mora Cipriano:

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões e 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, retangulares feitas, de plásticos de 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).

Percebe-se que o espaço rural em que vive Cipriano e sua família é marcado pela decadência. A agricultura é exercida de forma artificial, em grandes estufas, provavelmente devido ao alto nível de poluição: “A região é fosca”. Além da “Cintura Verde”, o caminho de Cipriano é marcado por mais uma imagem negativa que fixa a chegada do progresso: as grandes indústrias poluidoras que completam a paisagem metálica:

Deixada a Cintura Agrícola para trás, a estrada agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações eléctricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos tóxicos, graus 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).

No início do romance, Cipriano leva seu genro Marçal ao trabalho no Centro. A partir dessa viagem, o narrador aproveita para apresentar o espaço rural e urbano do romance. Uma das paisagens mais interessantes e que merece destaque minucioso é a de um grupo de sem-teto que mora à beira da estrada:

Depois da Cintura Industrial principia a cidade, enfim, não a cidade propriamente dita, essa avista-se lá adiante, tocada com carícia pela primeira e rosada luz do

sol, o que aqui se vê são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus mal abrigados moradores. É no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador. De tempos a tempos, por estas paragens, e em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um camião carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a contá-lo (SARAMAGO, 2000, p. 14).

Devido aos incidentes marcados pela necessidade da busca do alimento, o local é constantemente vigiado pela polícia, forma encontrada para estabelecer a ordem no local. Um outro objetivo dos moradores da região seria recuperar a boa imagem que o bairro possuía antes da chegada dos sem-teto. Segundo um dos caminhoneiros do romance, “Essa gente é que dá má fama ao nosso bairro, nós somos pessoas honestas, diziam, e os condutores dos outros camiões, ansiosos por que lhes limpassem o caminho para não chegarem tarde ao Centro” (SARAMAGO, 2000, p.15).

Os sem-teto que habitam a margem da estrada não estão ali por convicção ideológica, como em um movimento organizado contra um determinado poder. O grupo de sem-teto ocupa aquele local pelo fato de terem sido expulsos do centro urbano:

Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede de rastro entrecruzada de rastros de tratores, [...] igualmente aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugo, uma latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros de excluídos. Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorar-se do terreno, deixando entre os mais adiantados deles e as primeiras barracas apenas uma faixa estreita, uma nova terra-de-ninguém (SARAMAGO, 2000, p. 16).

Percebe-se que os que estão atrapalhando o progresso dessa sociedade moderna são excluídos para as periferias, como os habitantes sem-teto, que moram na beira da estrada, que saqueiam os carros para sobreviverem.

Uma forma de conter e de controlar o caos que os sem-teto geraram é a repressão. Cipriano flagra uma cena inusitada: os próprios policiais simularam um incêndio em um camião para culpar os sem-teto e, com isso, garantir a intervenção do exército:

[...] o caminhão não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria polícia, era um pretexto para garantir a intervenção do exército, Corto a cabeça se não foi isto que sucedeu, murmurou o oleiro e então sentiu-se muito cansado, não por ter esforçado de mais a mente, mas por ver que o mundo é assim mesmo, que a mentiras são muitas e as verdades nenhuma (SARAMAGO, 2000, p. 91).

As paisagens acima mostram o caminho que Cipriano percorre para chegar ao Centro, caminho esse marcado por imagens que retratam o desenvolvimento famigerado do mundo moderno. Como consequência desse processo de crescimento, fica em suas margens o flagelo da miséria representada pelos sem-teto. Estes, para sobreviverem, são obrigados a adotar formas de delinquência, segundo o olhar disciplinador da sociedade moderna.

A instituição de uma delinquência que constitua como que uma ilegalidade fechada apresenta com efeito um certo número de vantagens. É possível, em primeiro lugar, controlá-la (localizando os indivíduos, infiltrando-se no grupo, organizando a delação mútua): a agitação imprecisa de uma população que pratica uma ilegalidade de ocasião que é sempre susceptível de se prolongar, ou ainda aqueles bandos incertos de vagabundos que recrutam segundo o itinerário ou as circunstâncias, desempregados, mendigos, refratários e que crescem às vezes – isso fora visto no fim do século XVIII – até formar forças temíveis de pilhagem e de motim, são substituídos por um grupo relativamente restrito e fechado de indivíduos sobre os quais se pode efetuar vigilância constante (FOUCAULT, 1987, p. 244-245).

Estrutura-se um mundo assinalado por muitos paradoxos; o progresso acontece, mas não é para todos, constituindo, desse modo, um mundo marcado pelo perigo constante da barbárie, que, no romance, é “solucionado” com a intervenção da repressão. A disciplina é o caminho que assegurará o controle da desordem:

Atrás dos dispositivos disciplinares se lê o terror dos ‘castigos’, da peste, das revoltas, dos crimes, da vagabundagem, das deserções, das pessoas que aparecem e desaparecem, vivem e morrem na desordem (FOUCAULT, 1987, p.175).

Apesar dos problemas, Cipriano segue seu caminho e mostra o espaço que representará todo o gerador do conflito no romance, que é a figura do Centro, também visto como um paradoxo, um símbolo do conforto, do prazer, da vida e, ao mesmo tempo, um símbolo negativo da morte:

[...] Quem te ouvir acreditará que no Centro ninguém morre, Morre-se, evidentemente, mas a morte nota-se menos, É uma vantagem, não há dúvida, Verá quando lá estivermos, Verei quê, que a morte se nota menos, é isso que queres dizer [...] (SARAMAGO, 2000, p. 122).

O Centro simboliza uma metonímia, como se o todo fosse engolindo as partes, criando mais uma imagem negativa do poder desse Centro:

É possível, mas não acredito que possamos nos reconhecer dentro do Centro. Houve uma pausa, depois Cipriano Algor disse, E já que estamos a falar de tamanho, é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade, mas é maior que a cidade, sendo uma parte é maior que o todo, provavelmente será porque é mais alto que os prédios que o cercam, mais alto que qualquer prédio da cidade, provavelmente porque desde o princípio tem estado a engolir ruas, praças, quarteirões inteiros (SARAMAGO, 2000, p. 259).

A constatação de Cipriano torna-se surpreendente, pois a personagem reconhece que o poder do Centro vai muito além de sua estrutura: “é curioso que de cada vez que olho cá de fora para o Centro tenho a impressão de que ele é maior do que a própria cidade, isto é, o Centro está dentro da cidade” (SARAMAGO, 2000, p. 259). Essa constatação ilustra que o Centro, em sua arquitetura, representa o mesmo papel que o Panóptico exerceu na sociedade:

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. [...] O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver se parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 1987, p.177).

A estrutura arquitetônica do *shopping center* funciona como uma alegoria do poder, pois incorpora as ações negativas contra a família de Cipriano e contra outros comerciantes. Uma outra característica do Centro é o seu poder imponente, pois ele está em constante crescimento:

A 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 efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiam 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 sua extensão [...] Cipriano Algor parou a furgoneta em frente à esquina do edifício, pareceu que ia responder ao genro, mas o que ele fez foi perguntar, Por que é que estão a deitar abaixo aquele quarteirão de prédios [...] (SARAMAGO, 2000, p. 17).

A figura alegórica do Centro traduz as idéias de progresso, de ordem, de segurança e de conforto e constrói a imagem de um crescimento assustador, como se fosse um símbolo do projeto de modernização.

O Centro, ao mesmo tempo em que representa a idéia de crescimento famigerado da sociedade moderna, também mostra que toda essa imponência, aos olhos de Marçal Gacho, representa o nada: “[...] sobre tudo durante as rondas noctunas com a iluminação reduzida, percorrendo as galerias desertas, descendo e subindo nos elevadores, como se vigiasse o nada para que continuasse ser o nada” (SARAMAGO, 2000, p. 259). O papel desempenhado por Marçal Gacho representa a figura descrita por Foucault, a do vigia que observa da torre, passando a sensação de que sempre alguém estará vigiando. Mesmo que não haja nada a ser vigiado, seu papel é assegurar uma perfeita tecnologia do olhar. Diante disso, Foucault argumenta que

Um indivíduo qualquer, quase tomado ao acaso, pode fazer funcionar a máquina: na falta do diretor, sua família, os que o cercam, seus amigos, suas visitas, até seus criados. Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder (FOUCAULT, 1987, p.178).

Nesse novo cenário marcado pela globalização, pela mídia e pela informação, pela

tecnologia, pela queda dos grandes discursos moralizantes, resta apenas uma certeza: o triunfo do modelo dionisíaco de mundo, que pode ser traduzido em um consumo demasiado, chegando a criar uma nova forma de cultura, transformando indivíduos em cidadãos pelo simples fato de consumirem. Aqueles que não consomem podem considerar-se, portanto, desprezíveis para o sistema. A necessidade de consumo passa a ser uma forma de criar identidade e de se auto-afirmar. Segundo David,

As rodas do sistema são movimentadas pelo consumo; viciados em cartões de créditos são uma ajuda. E no nível social, a pressão para gastar vem da rivalidade simbólica e da necessidade de construir nosso eu (imagem) através da aquisição do distinto do diferente (LYON, 1994, p. 94).

Como templo de culto ao consumo, surge mais um dos símbolos da cultura pós-moderna: o *shopping center*, o espaço perfeito para a materialização dessa nova forma de relacionamento, Lyon (1994, p. 123) argumenta que O *shopping center* se tornou uma atividade cultural de passatempo, uma experiência de espetáculo, de luxo ou de nostalgia.

Para reforçar a idéia desse novo espaço contemporâneo, onde se vive uma privatização total do lazer, Freitas salienta que

O *shopping center* faz parte de uma mesma família arquitetônica surgida nas últimas décadas que pretende reforçar a idéia de segurança e do conforto entre grades e muros como os condomínios fechados e os centros empresariais. Em todos esses lugares, os conceitos fundamentais da cidade pública e aberta são levados a espaços fechados ou privatizados de maneira a compor uma sociabilidade e uma convivialidade 'protegida' em relação aos malefícios da metrópole contemporânea, com especial destaque à fuga da violência. (online)

Nesse cenário, o *shopping center* desempenha um papel importante na cultura do consumo. Segundo Iwancow,

Sua arquitetura é ser jovem, voltado para o futuro, com o objetivo de virar ponto de referência, reurbanizar a cidade, criando bairros ao seu redor, construir novos hábitos, reaproveitar espaços marcados pela história (antigas fábricas, áreas portuárias, galerias, etc.). Junto à cidade real o *shopping* representa um modelo em miniatura. (online)

Para apresentar apenas um dos variados aspectos da pós-modernidade, cercar-nos-emos da figura ícone que é o *shopping center*, como pressuposto de mudança do cenário sociocultural contemporâneo. Os argumentos de Lyon, de Freitas e de Iwancow referendam o conceito de pós-modernidade baseado nesse novo cenário do consumo e da segurança.

Esse desenvolvimento representa, simbolicamente, a morte, como se pode perceber na fala de Cipriano Algor:

O edifício do Centro não é tão pequeno nem tão grande, satisfaz-se com exibir quarenta e oito andares acima do nível da rua, e esconder dez pisos abaixo dela. [...] salvo erro, omissão ou confusão um volume de nove milhões cento e trinta e cinco mil metros quadrados cúbicos, mais palmo menos palmo, mais ponto menos vírgula. O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça como 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 se atirando 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).

Como símbolo de conforto, o Centro representa todas as maravilhas que uma pessoa pode usufruir. Cipriano relata a quantidade de possibilidades de lazer que se pode encontrar no Centro, necessitando oito anos livre na vida para deleitar-se com todos os prazeres que ele proporciona:

[...] um centro de pequeninos, um centro de terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, gabinete de astrologia, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos de luxo, um boliche, um salão de bilhar, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigantesco, uma porta secreta, outra com 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 funcionam as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vagando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira elétrica, um pelotão de execução, um anjo, a tocar trombeta, um satélite de comunicação, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oito anos de vida ociosa bastaria para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior (SARAMAGO, 2000, p. 308).

A imagem que se constrói do Centro não é apenas de espaço ou ambiente; é uma caracterização personificada, como se ele, o Centro, assumisse um patamar de personagem e oprimisse a vida das pessoas, em especial a vida da família de Cipriano.

Quando Cipriano Algor passa a morar no Centro, põe-se a percorrer os labirintos desse misterioso espaço e conclui: “[...] que nem oito anos de vida ociosa bastaria para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior” (SARAMAGO, 2000, p. 308). Uma outra descoberta de Cipriano se dá diante de uma porta muito vigiada que lhe atrai a curiosidade:

Cipriano Algor se encaminha para a misteriosa porta secreta, que no entanto misteriosa teve que continuar ser, uma vez que, apesar dos insistentes toques na campainha e de repeniques com os nós dos dedos, ninguém apareceu lá dentro a indagar o que pretendia. A quem teve que dar prontas e completas explicações foi a um guarda que, atraído pelo ruído ou, mais provavelmente, guiado pela imagem do circuito interno de vídeo, lhe foi perguntar quem era e o que fazia naquele local. Cipriano Algor explicou que morava no trigésimo quarto andar e que, andando por ali a passear, sentira a sua atenção despertada pelo leteiro da porta, Simplesmente curiosidade, senhor, simples curiosidade de quem não tem mais nada a fazer (SARAMAGO, 2000, p. 310).

A grande descoberta do romance esconde-se por detrás de uma porta, uma gruta misteriosa, um elemento do espaço do romance que apresenta respostas para Cipriano Algor e sua família; um reconhecimento que, muitas vezes, Cipriano não quer ver: “[...] Às vezes penso que talvez fosse preferível não sabermos quem somos [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 151). Quando o protagonista descobre a caverna com seis pessoas petrificadas, três homens e três mulheres, afirma: “[...] Essas pessoas somos nós” e, com isso, toma sua decisão: “[...] Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (SARAMAGO, 2000, p. 335).

Segundo as teorias de Lukács, no momento em que o herói resolve fugir do Centro e de tudo que ele representa em busca de algo novo, o abismo entre sociedade e herói tende a aumentar e as perguntas proliferam-se. Nesse caso, Cipriano Algor, convicto de não mais permanecer no Centro, vê-se em busca de respostas. Aqui estaria a base do romance como gênero problemático, representado pelo paradoxo sintetizado na figura do herói que habita um mundo degradado (ausência), mas que, ao mesmo tempo, busca atribuir sentido a esse mundo (a totalidade do ser). Segundo Lukács, esse paradoxo constituirá o fim do romance.

No entanto, nas teorias de Fehér, é justamente nesse paradoxo que reside a matéria-prima para manter a estrutura romanesca coerente com sua proposta de servir como uma reflexão para melhorar as ações humanas. O romance desenvolve-se a partir dos interesses da burguesia. Sua forma e seu conteúdo, entretanto, escapam aos domínios da ideologia burguesa capitalista. Por isso Fehér (1972, p. 82) afirma que

Nossa conclusão final é a da rejeição da qualidade “problemática” do romance, apoiados na idéia histórico-filosófica da evolução desigual. Acreditamos ter descoberto a *ambivalência* da nova forma épica pelo fato de ter nascido da primeira sociedade “puramente social” e por ser dependente desta (o capitalismo); logo ela deve lutar para realizar sua estrutura [...] paralelamente, o romance comporta novidades que não podem mais se perder nas sociedades tornadas sociais.

Cipriano Algor, Marçal Gacho, Marta e Isaura estão, portanto, inseridos nessa sociedade capitalista, mas o que os diferencia e os torna emblemáticos é justamente a distância entre eles e a sociedade, que não consegue representá-los. O fato de toda a família sair em busca de algo ainda desconhecido configura o que Fehér chama de a mais salutar “catharsis”:

[...] o romance reforça, no leitor, a consciência de ser filho da *sociedade social*; graças a todos os seus espécimes não-fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, esta é a mais salutar “catharsis” (FEHÉR, 1972, p. 83).

O contexto social em que se desenvolve o enredo do romance é marcado fortemente pela imposição dos valores capitalistas, que marcam a vida das pessoas por intermédio do trabalho. Nesse contexto, Cipriano Algor abandona o ofício de oleiro, tornando-se improdutivo para o sistema capitalista; abandona seu lar e passa a residir no Centro; abandona também seu cão Achado. Diante desses constantes abandonos, Cipriano realiza a maior catarse do romance quando, junto com sua família, abandona a possibilidade de viver na sociedade capitalista:

Os preparativos ocuparam todo o dia seguinte. Primeiro de uma casa, logo da outra, Marta e Isaura escolhem o que acharam necessário para a viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará. A furgoneta foi carregada pelos homens, auxiliados pelos ladridos de estímulo de Achado, nada inquieto hoje com o que era, com clareza total, uma nova mudança, porque

sua cabeça de cão não podia sequer entrar a idéia de que estivessem para abandonar segunda vez [...] (SARAMAGO, 2000, p. 348).

A fuga dessa sociedade que transforma tudo em mercadoria começa a ser decidida, quando Cipriano Algor argumenta “Não vou ficar o resto dos meus dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede” (SARAMAGO, 2000, p. 335).

Os pressupostos anteriores permitem inferir que o romance é construído a partir da alegoria da caverna, de Platão. Algor pode representar a pessoa que sai da Caverna e conhece um outro mundo, que se pode chamar de “comunidade humana”. Essa capacidade de ver algo a mais do que sombra nas paredes, pode ser interpretada como o fetiche mercadológico. A saída da família do Centro e de tudo o que ele representa constitui-se como o ato mais radical por parte de Cipriano e de sua família. Morar no Centro e gozar dos benefícios que ele oferece é o sonho de muitas pessoas, a exemplo a família de Marçal, de seu pai e de sua mãe, que cultivava tal desejo.

A capacidade de transformar tudo em mercadoria fica identificada no momento em que o Centro resolve transformar a caverna encontrada no subsolo em uma atração turística, anunciada pela voz irônica de Marçal, na leitura de um cartaz em frente ao Centro: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2000, p. 350).

Diante da reação de Cipriano Algor, pode-se perceber que, na constituição de seu caráter, emana um perfil de herói, não mais o herói épico que reflete sua ação para a glorificação de seu povo, mas sim um herói moderno, revestido de uma humanidade que, muitas vezes, é degradada pela própria sociedade em que está inserido.

No entanto, como se viu nas teorias de Fehér, essa capacidade de refletir de um indivíduo em uma sociedade degradada constitui o paradoxo, que é a matéria-prima do conceito de ambivalência: o romance será a tentativa de buscar uma sociedade humana, em que o herói vivenciará as mais desumanas situações; sua atitude superará as mais variadas alienações tanto pessoais como sociais.

No romance *A Caverna*, Cipriano, em um primeiro momento, coloca-se em uma situação de alienado, pois sua olaria também representa uma caverna; sua vida pessoal representa uma outra caverna e sua vida social está a serviço da caverna matricial, que é o capitalismo. Cipriano, todavia, rompe com todo o processo de reificação, isto é, possibilita, segundo Fehér, o máximo de humanização para que sejam realizadas as catarses sociais.

5. 4 A ditadura do relógio: o homem entre o tempo e o ser

O romance *A Caverna* apresenta um misto de dois planos temporais: um marcado pela cronologia dos segundos, dos dias, das semanas e dos meses, e o outro marcado pela presença do tempo mítico. A cronologia marca a luta pela sobrevivência das personagens em seu ambiente. O genro Marçal Gacho corre contra o relógio na luta desesperada para chegar ao trabalho: “[...] afastou discretamente a manga esquerda do casaco para olhar o relógio, está preocupado porque o trânsito se torna pouco a pouco mais denso [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 13). Um outro fato que apresenta a ditadura do relógio sobre os personagens ocorre na fabricação dos bonecos idealizados por Marta, como forma alternativa para que a família não perca sua remuneração. Marta e Cipriano recebem a notícia do Centro. Ela fica admirada com a quantidade e com a entrega em tão pouco tempo: “[...] Pai faça as contas, seis vezes duzentos dá mil e duzentos, vamos ter de entregar mil e duzentos bonecos, é muito trabalho para duas pessoas e pouquíssimo tempo para fazer” (SARAMAGO, 2000, p. 133).

Nessas passagens, percebe-se a predominância do tempo cronológico, pois as personagens estão presas às ocupações do cotidiano. Diante desse fato, os argumentos de Heidegger em relação ao conceito de tempo, na perspectiva de compreender o ser humano, constituem-se em uma chave de leitura na interpretação do mito da caverna presente no romance. O filósofo afirma que

[...] o mundo das ocupações é datável, se dá num lapso de tempo, é público e, por ser assim estruturado, pertence ao próprio mundo. Por exemplo, todo “agora”, que se pronuncia cotidiana e naturalmente, possui essa estrutura e é assim compreendido pela pre-sença no deixar-se tempo das ocupações, embora de maneira atemática e preconceitual (HEIDEGGER, 2001, p. 226).

Em todo o desenrolar da trama do romance, percebe-se um predomínio do tempo cronológico, a que Heidegger também chama de “tempo do mundo”, para marcar a mudança de duas sociedades, uma primitiva e outra moderna, ou seja, a superação do trabalho artesanal pelo trabalho industrial. Nessa nova sociedade, surge um instrumento que passará a fazer parte da vida moderna de forma imprescindível: o relógio. A sociedade primitiva, no entanto, usava a natureza para medir o tempo por meio do dia e do sol:

Comparando-se a pre-sença “primitiva”, à base da análise da contagem “natural” do tempo, com a pre-sença “evolutiva”, mostra-se que, para esta última, o dia e a vigência da luz solar já não possuem uma função privilegiada. Isto porque ela tem “privilégio” de também poder tornar dia a noite. Da mesma forma, para se constatar o tempo não é mais necessária uma visão imediata e explícita do sol e de sua posição. A fabricação e o uso de certos instrumentos de medição permitem uma leitura direta do tempo no relógio que para isso produz. Que horas são é “quanto tempo é” (HEIDEGGER, 2001, p. 226 -227).

A sociedade moderna passa a ser condicionada a partir da ditadura do relógio; as relações humanas coisificam-se; o tempo torna-se sinônimo de produtividade, sendo a matriz da sociedade capitalista:

O que significa ler o tempo? “Olhar o relógio” não pode dizer apenas: observar, em sua modificação, o instrumento que se acha à mão e seguir as posições dos ponteiros. No uso do relógio, em que se constata que as horas são, *dizemos*, explicitamente ou não: *agora* são tantas ou tantas horas, *agora* é tempo [...], *agora* não é tempo de [...], *agora* até às [...]. É um tomar tempo que funda e dirige esse olhar o relógio (HEIDEGGER, 2001, p. 228).

Desse modo, a sociedade moderna estrutura todo seu desenvolvimento a partir da lógica do relógio; produzir mais mercadoria com menor tempo possível. Diante dessa lógica, o personagem Cipriano Algor será o mais afetado pelo tempo, pois, com sua idade de sessenta e quatro anos e com seu trabalho de oleiro, considerado obsoleto, ele pensa “[...] em muitas coisas, pensou que o seu trabalho se tornaria definitivamente inútil, que a existência de sua pessoa deixaria de ter justificação suficiente e medianamente aceitável, Sou um trambolho para eles, murmurou [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 198).

Cipriano passa boa parte da trama do romance aceitando a lógica imposta tanto para sua vida profissional, pois abandona o ofício de oleiro, quanto para sua vida pessoal, não admitindo seu envolvimento amoroso com Isaura. De acordo com a lógica do tempo cronológico, Cipriano torna-se um objeto descartável da e para sociedade capitalista.

Outro fator interessante: a caverna e as pessoas petrificadas encontradas no subsolo de um *shopping center* apresentam uma chave de leitura com a atualização do mito platônico, pois, no romance, Mircea Eliade apresenta os fundamentos segundo seu estudo do mito do eterno retorno.

Esse fato abre uma chave de leitura com a atualização do mito platônico. Segundo Rutheven (1974, p.14), os mitos devem ter surgido exatamente como descreve o sistematizador:

sem dúvida uma chave-mestra serve para algum tipo de fechadura. Para compreendermos com mais eficácia o significado dessa “chave-mestra” no romance, Mircea Eliade apresenta a importância segundo seu estudo *O Mito do eterno retorno*:

[...] Por outras palavras, ele só reconhece como *real*, isto é, como “verdadeiramente ele próprio” na medida em que deixa precisamente de ser. Poderíamos então dizer que esta ontologia “primitiva” tem uma estrutura platônica, e Platão pode ser considerado neste caso como filósofo por excelência da “mentalidade primitiva”, isto é, como pensador que conseguiu valorizar filosoficamente os modos de existência e de comportamento da humanidade arcaica (ELIADE, 1969, p. 49).

Nesse sentido, o romance *A Caverna* retoma a mesma estrutura arquetípica⁸, pois apresenta como mito fundador a caverna descrita pelo filósofo grego Platão, no livro *A República*. José Saramago atualiza esse mito e apresenta, de forma irônica, as diversas cavernas em que o homem moderno se encontra, das quais uma é o próprio capitalismo, pois o mercado seduz seus clientes, apresentando-lhe respostas para todas as infelicidades humanas por meio do consumismo.

Essa atitude manifestada pelos personagens de Saramago reflete as mesmas ações que sempre inquietaram os filósofos na sua busca por respostas. Rosenfeld (1996, p. 89) conclui, em seu estudo *Reflexões sobre o romance moderno*, que essas personagens

[...] são intemporais como é intemporal o “tempo mítico” que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltado sobre si mesmo. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade.

O personagem Cipriano Algor rompe com a lógica da ditadura do relógio, quando toma contato com o tempo mítico. Sendo assim, a busca de uma imagem real do ser humano passa pela

⁸ *archétypon*, "modelo", "padrão". Termo proposto em 1919 por Carl G. Jung, psicólogo e psicanalista suíço (1875-1961), para designar o conjunto de imagens psíquicas do inconsciente colectivo que são patrimônio comum de toda a humanidade: "São sistemas de prontidão para a acção e, ao mesmo tempo, imagens e emoções. São herdados junto com a estrutura cerebral - constituem de facto o seu aspecto psíquico. Por um lado, representam um poderoso conservadorismo instintivo e são, por outro lado, os meios mais eficazes que se pode imaginar de adaptação instintiva.". O conceito de arquétipo é, contudo, já localizável em Platão, no seu tratamento das idéias formais ou arquétipos (o Bem, o Belo, a Bondade, a Verdade, etc.).

repetição das estruturas arquetípicas. Ele faz esse percurso; volta seu olhar, não para a aparência da sociedade, mas em busca da essência, em uma sociedade primitiva, que se encontra além das sombras do mundo capital:

Os preparativos ocuparam todo o dia seguinte. Primeiro de uma casa, logo da outra, Marta e Isaura escolhem o que acharam necessário para a viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará. A furgoneta foi carregada pelos homens, auxiliados pelos ladridos de estímulo de Achado, nada inquieto hoje com o que era, com clareza total, uma nova mudança, porque sua cabeça de cão não podia sequer entrar a idéia de que estivessem para abandonar segunda vez [...] (SARAMAGO, 2000, p. 348).

A fuga dessa sociedade que transforma tudo em mercadoria começa a ser decidida quando Cipriano Algor argumenta “Não vou ficar o resto dos meus dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede” (SARAMAGO, 2000, p. 335). Esse desejo por liberdade que arde no corpo de Cipriano será a resposta para a distinção entre as duas concepções de homem: o moderno e o arcaico, ambos apresentados por Eliade (1969, p. 170-171):

[...] o homem arcaico tem certamente o direito de se considerar mais *criador* do que o homem moderno, que só se define como criador da história. Realmente, todos os anos ele participa na repetição da cosmogonia, o acto criador por excelência. [...] Neste aspecto, podemos falar não só de uma liberdade (no bom sentido) ou de uma emancipação (no mau sentido) mas também de *criação*; porque se trata realmente de *criar um homem novo* e de o criar num plano supra-humano, um homem-deus, que o homem histórico nunca pode criar.

Como o romance é construído a partir da alegoria da caverna, de Platão, Algor pode representar a pessoa que sai da caverna e conhece um outro mundo, que se pode chamar de “comunidade humana”. Poucos são os que conseguem se libertar do mundo de sombras desenhado pelo capital. Aqueles que tomam contato com outras realidades, com outras culturas sabem que o ser humano pode romper com a mediocridade, romper com as certezas inquestionáveis da modernidade. Para que isso ocorra, ele deve sair de um estado de alienação, de automatização que o cotidiano impõe. Para isso, uma das formas que o ser humano tem para romper com o estado de letargia que o domina e que o aprisiona é por intermédio da arte. Nesse caso específico, por meio da literatura, com a certeza de que se pode olhar para o passado e sentir-se parte do conhecimento acumulado por outras civilizações. E, a partir desse reconhecimento, continuar construindo a história sem perder a essência do homem primitivo, como afirma Eliade

(1969, p. 170): “[...] o homem arcaico tem certamente o direito de se considerar mais *criador* do que o homem moderno, que só se define como criador da história”.

5. 5 Além do mito da caverna

Quando Platão utilizou a alegoria do mito da caverna, em sua obra *A república* (2003), ele buscava implementar uma forma de governo que estivesse em sintonia com os desejos do povo grego. Platão apresenta o debate com relação à democracia e à aristocracia. Diante disso, Kothe (2002, p. 101), em sua obra *Fundamentos da Teoria Literária*, argumenta que,

[...] embora se contraponha à democracia, ele se contrapõe mais radicalmente à aristocracia de sangue. A democracia, ele a considera um bazar de variedades, onde todos querem dar palpite e mandar, o que acaba se transformando em uma anarquia, que propicia o surgimento do demagogo e do tirano. Como a aristocracia de sangue e a teocracia eram formas dominantes de governo naquela época e região, a sua opção por uma aristocracia do mérito era uma ruptura radical, algo que a direita brasileira do pós-64 chamava de “subversão da ordem”.

Desse modo, a alegoria da caverna serve para Platão como uma justificativa para implementar uma forma de governo, regida pelos filósofos, os detentores da sabedoria.

O uso da alegoria da caverna no romance de José Saramago retoma, nessa leitura, os pressupostos de organização social. Na trama do romance, como já foi visto, tem-se a presença de uma família que está em conflito com um grandioso centro de compras. Saramago atualiza o mito, apresentando como foco principal as diversas cavernas presentes na modernidade. Cavernas essas que podem ser traduzidas como: o trabalho, os relacionamentos, o consumo e a segurança. Para concretizar o conflito do homem moderno, o romance apresenta seis personagens: Cipriano Algor, Marçal Gacho, Marta, Isaura Estudiosa, o cão Achado e a criança de Marta. Ironicamente, Cipriano descobre que, dentro da caverna, também há seis pessoas acorrentadas e mortas. A partir desse momento, ele diz: “Essas pessoas somos nós”.

Com a exposição desse conflito, pretende-se refazer o caminho de Cipriano e de sua família para elucidar a leitura do mito da caverna, representando as relações sociais, culturais e econômicas na sociedade contemporânea.

Um fato emblemático apresentado no início do romance são os nomes das personagens. Aqui, Saramago apresenta indícios de que essas pessoas trazem consigo questionamentos, conflitos e desafios diante da vida. A postura de Cipriano diante dos fatos seria a de questionar, de debater, mas os aceita como dados. Um questionamento que se pode levantar é o de que Cipriano representa, de forma metafórica, a personagem que, no livro *A República*, saiu da caverna e tinha como missão contar aos outros que havia um mundo mais bonito, mais luminoso do que aquele da caverna, onde só havia sombra. Em muitas passagens do romance, percebe-se que Cipriano apresenta uma ambivalência em sua postura diante do genro:

Marçal Gacho afastou discretamente a manga esquerda do casaco para olhar para o relógio, está preocupado porque sabe que de aqui para diante, quando entrarem na Cintura Industrial, as dificuldades aumentarão. O Sogro deu pelo gesto, mas deixou-se ficar calado, este seu genro é um moço simpático, sem dúvida, mas é nervoso, da raça dos desassossegados de nascença, sempre inquieto com a passagem do tempo, mesmo se tem de sobra, caso que nunca parece saber o que lhe há-de pôr dentro, dentro do tempo (SARAMAGO, 2000, p. 13).

Percebe-se claramente o olhar de Cipriano diante das ocupações de Marçal, que é apresentado com a alcunha de *Gacho*, que significa a *parte do pescoço do boi onde se assenta a canga*. A partir dessa informação e com as atitudes de Marçal, pode-se acreditar que ele representa um dos escravos que ficaram na caverna. Vive para o trabalho, é um escravo do tempo, um escravo da disciplina, pois essa era sua função: ser o guardião do Centro. A atuação de Marçal na trama do romance é fazer que toda sua família vá morar no Centro, pois ele pleiteia um cargo como guarda residente. Pode-se ler, nessa atitude, que Marçal é quem busca disciplinar a família para conviver nessa nova ordem social. A grande caverna que Saramago propõe é o *shopping center*, o grande espaço em que se concretizam os valores do capitalismo.

As atitudes de Cipriano são vistas como ambivalentes, pois, ao mesmo tempo em que rejeita a idéia de morar no Centro, vende suas mercadorias para esse mesmo Centro, até chegar o momento de ser descartado pelo próprio megaempreendimento. Quando a mercadoria de Cipriano é substituída por um outro material mais resistente – o plástico – surge mais um tema platônico: a essência e a aparência. Cipriano, como oleiro, busca atingir uma essência em seu trabalho, pois sua mercadoria apresenta um valor sentimental, que representa o trabalho tradicional, transferido de seu avô para seu pai e de seu pai para o filho. Diante disso, percebe-se,

que, nessa sociedade moderna, o artesanal perde seu valor; o que vale é a quantidade da mercadoria com um custo menor de produção, um dos princípios da sociedade capitalista.

Os bonecos que Cipriano resolve fazer, com a ajuda de sua filha Marta, a fim de encontrar uma alternativa de sobrevivência, requerem de Cipriano um novo aprendizado diante da profissão. Após muito trabalho de pesquisa, no preparo de sua matéria-prima, ficam prontos seus bonecos. Mais uma vez, são reiterados os temas platônicos do simulacro. O Centro faz um pedido de 1200 bonecos e tanto Cipriano como Marta trabalham para terminar a encomenda. Nesse momento, percebemos que Cipriano volta à condição de escravo, no que se refere ao trabalho exaustivo, um trabalho que não emancipa, mas aliena. Segundo Kothe (2002, p. 135),

Uma fogueira, para manter-se, precisa ser realimentada constantemente: disso não se fala. Nesse mundo, trabalho não gera valor, e sim degradação. Mas quem quer que sempre de novo apareçam ilusões, aparências, sombras na parede? Será que um intuito é achar que é melhor ter sombras do que completa escuridão?

O forno da olaria abre a possibilidade de retomar a fogueira que ilumina e projeta as sombras na parede da caverna; as sombras, nesse caso, são os bonecos. Em algumas passagens, Cipriano se vê representado por eles:

[...] nem bobos, nem palhaços, nem esquimós nem enfermeira, nem assírios nem mandarins, figuras de qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as pudesse dizer, Parecem-se comigo. E talvez que a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si próprio tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura de além, e Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu (SARAMAGO, 2000, p. 153).

A partir dessa imagem, que constitui a simbologia dos bonecos, pois eles são as sombras do trabalho do protagonista, o próprio Cipriano acaba por se ver representado em seu trabalho. O problema é que os consumidores do Centro não reconhecem valor algum nas estátuas, somente duas senhoras de idade, que não moram no Centro, aceitam comprá-las. O Centro é o espaço do simulacro, ambiente em que as pessoas buscam conhecer apenas as sombras, ou seja, buscam o que é artificial,

[...] outra com 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 funcionam as vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vagando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira elétrica, um pelotão de execução, um anjo, a tocar trombeta, um satélite de comunicação, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oito anos de vida ociosa bastaria para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior (SARAMAGO, 2000, p. 308).

É nesse ambiente de simulacro que Cipriano Algor traduz o significado de sua alcunha: *prenúncio de uma febre*:

A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou de leve uns panos escuros, subiu, um corpo sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos com um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. [...] este é um homem, esta é uma mulher, três homens e três mulheres [...]. 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 [...] (SARAMAGO, 2000, p. 332).

Cipriano vai em busca de um outro mundo, resolve sair da grande caverna: o Centro, que alegoricamente sintetiza a ideologia capitalista. Como um grande filósofo, José Saramago não apresenta um mundo pronto. Sua postura como artista é fazer que ocorra o questionamento. Cipriano passa a trama toda do romance buscando conhecer-se, buscando sua sombra no trabalho, na família e no amor. Ele resolve dar um passo a mais, sair da caverna significa que essência alguma é obtida nesse mundo de sombra.

A imagem de toda a família, saindo em sua furgoneta, em busca de um outro mundo, revela, portanto, que todos estão livres:

Os preparativos ocuparam todo o dia seguinte. Primeiro de uma casa, logo da outra, Marta e Isaura escolheram o que acharam necessário para a viagem que não tem destino conhecido e que não sabe como nem onde terminará. A furgoneta foi carregada pelos homens, auxiliados ladridos de estímulo do Achado, [...] A furgoneta fez a manobra e desceu a ladeira. Chegando à estrada virou à esquerda. Marta chorava com os olhos secos, Isaura abraçava-a, enquanto o Achado se enroscava a um canto do assento por não saber a quem acudir (SARAMAGO, 2000, p. 348 - 349).

José Saramago, ao atualizar o mito da caverna de Platão, realiza uma profunda análise da sociedade moderna. Segundo o escritor, as pessoas vivem em uma grande caverna, seus desejos são movidos por sombras, essas sombras são ideologias que as alimentam todos os dias, mantendo-as afastadas do poder. A família de Cipriano Algor consegue superar suas amarras, deixando um exemplo de que um outro mundo é possível. Para chegar a esse mundo, basta pegar uma carona nessa furgoneta, uma saída poética para um mundo marcado pelo caos e pela barbárie. Por isso, José Saramago vai além do mito da caverna; sua atitude como escritor é mostrar um mundo feito sobre o nada, sobre as sombras e despertar os leitores para um mundo feito de utopias, de valores que fazem sempre olhar para frente e dizer **esses somos nós** (SARAMAGO, 2000, p. 334 - grifo nosso).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto da obra de José Saramago apresenta sempre um alerta para a humanidade; os seus personagens são portadores de um novo olhar para a realidade, seu objetivo é levar a crise e o *frio intenso* para todas as pessoas, possibilitando uma nova forma de ética, baseada na emancipação da humanidade e não em uma civilização com início, meio e fim, haja vista as diversas civilizações que já passaram pela história.

No romance *A Caverna*, de José Saramago, foi possível evidenciar que o conceito de gênero problemático não se configura nessa obra; o conceito de ambivalência, por sua vez, melhor exemplifica a forma e o conteúdo romanescos. No romance, o personagem Cipriano Algor vivencia os dramas pessoais e sociais impostos pelo sistema capitalista. O herói desestabiliza o sonho capitalista, quando nega essa organização social como a única organização possível que a humanidade pode oferecer. Sua fuga para um lugar não conhecido representa uma catarse, que leva o leitor a indagar: será que essa sociedade capitalista em que vivemos é a única saída para a humanidade?

Desse modo, o romance *A Caverna* apresentará uma crítica para os que não enxergam sua essência, vivendo apenas das sombras do mercado e da tecnologia, que não estão a serviço da emancipação da humanidade. A catarse primordial, portanto, é auto-reconhecer-se em uma caverna e, dessa forma, buscar saídas para a alienação.

Segundo Praxedes (2001, p. 133),

A alegoria de inspiração platônica, presente no romance *A caverna*, evidencia que José Saramago atribui ao escritor a responsabilidade pela elucidação pedagógica dessa realidade, através de sua expressão literária. Os romances de Saramago manifestam essa intenção educadora do autor de problematizar a adaptação acrítica ao mundo existente e de apresentar, como alternativa, a busca de novas formas de relacionamento social.

O arquétipo da viagem que a família realiza em busca de um outro mundo retoma uma das imagens mais primitivas que a humanidade realizou em toda sua existência: a viagem em busca de sua essência, em busca da verdade. O romance alerta para a peregrinação do ser humano; não se chega ao final da história, não se chega à completa realização do homem, pois, como se pode ver, o projeto de modernidade faliu em seus aspectos de inclusão do homem como soberano de seu destino e de sua história. A humanidade é condicionada a aceitar as coisas como sombras; o

feitiço ainda está presente na modernidade, pois o capitalismo assume o lugar das religiões, e o templo para realização de seus rituais é o *shopping center*. Na sociedade moderna, o consumo passa a ser a única certeza da existência; a mercadoria, com seus feitiços, faz do homem uma marca, uma etiqueta.

Os conceitos apresentados por Foucault referentes à sociedade disciplinar serviram como fundamento para exemplificar como a modernidade se estruturou e criou um modelo de convívio social baseado na prisão. O panóptico descoberto no século XVIII por Jeremy Bentham serviu como base para desvendar o poder exercido pelo Centro. Cipriano e sua família rompem com a ideologia da submissão, da sociedade disciplinar, tornando-se sujeitos de suas vidas, quando saem pelo mundo e tornam-se nômades.

Uma outra imagem arquetípica presente nos romances de Saramago é a gravidez. No decorrer da trama, Marta descobre-se grávida. Pode-se dizer que Marta simboliza toda a humanidade, que busca gerar pessoas novas para dar continuidade à interminável construção da história e de outras civilizações. A viagem prossegue, pois, em essência, o ser humano constitui-se de povos nômades que andam contagiando e sendo contagiados por outras idéias, por outras culturas e, buscando, desse modo, chegar à sua essência, à sua ontologia.

Os conceitos filosóficos de Heidegger serviram para compreender o rompimento realizado por Cipriano e por sua família: a superação do mundo das coisas na busca por um *dever*, por um projetar-se adiante baseado no futuro, característica essencial da existencialidade.

A presente pesquisa não se limite aos estudos presentes. Há uma gama de possibilidades e de análises que podem e devem ser elaboradas a partir do inestimável valor literário e cultural da obra de José Saramago.

REFERÊNCIAS

- ABBAGANANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª ed. brasileira coordenada por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos Ivone Castilho Beneditti. 4ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ABRÃO, Siqueira Bernadette Org. História da Filosofia: Os Pensadores. In. **Heidegger e o sentido do ser**. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- ADORNO, Theodor W. **Dialética do Iluminismo**. Tradução: Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. Tradução: Mauro W. Barbosa. 6ª ed. - São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sérgio Paulo Rounet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido dissolve no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRANCO, C. Guilherme. Foucault em três tempos: a subjetividade na arqueologia do saber. **Revista Mente: Cérebro & Filosofia**. São Paulo: Ed. nº 6, 2007.
- CALBUCCI, Eduardo. **Saramago um roteiro para os romances**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudo de teoria e história literária**. 5ª ed. São Paulo: Nacional, 1976.
- CHRISTAL, W. C. A alegoria da caverna no romance de Saramago. In: SEMANA DE LETRAS 13º, 2001, São José do Rio Preto-SP. **Programação e resumos**. São José do Rio Preto: Unesp, 2001. v. 1. p. 66-67.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetições.** Tradução de Manuela Torres. São Paulo: Perspectiva do Homem: Edições 70, 1969.

FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance.** Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

FERREIRA, Sandra Aparecida. **Da estátua à pedra universal de José Saramago.** Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Tradução de Roberto Machado. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREITAS, Ricardo F. **Entrevista à Revista Instituto Humanitas.** Revista da Universidade São Leopoldo, dia 15 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/ihu>> Acesso em: 10 março de 2007.

GUERRA, Ana Paula. **As relações dialógicas entre o romance A Caverna, de José Saramago, e o Mito Platônico,** 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2004.

HAROCHE, Claudine. **Da palavra ao gesto.** Tradução de Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas: Papyrus, 1998.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo.** Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 2001. Parte II.

HERINGER, Nídia. **A representação alegórica: caminho de mão dupla,** 2003 Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 2003.

IWANCOW, Ana E. **Entrevista à Revista Instituto Humanitas.** Revista da Universidade São Leopoldo, dia 15 de agosto de 2005. Disponível em: <<http://www.unisinos.br/ihu>> Acesso em: 10 mar. 2007.

KOTHE, Flávio R. **Fundamentos da teoria literária.** Brasília-DF: Ed. da Universidade de Brasília, 2002.

LANGER, André. Pelo Êxodo da Sociedade Salarial: a evolução do conceito de trabalho em André Gorz. In: **Revista Instituto Humanista Unisinos.** Ano 2 – Nº 5 – 2004. p. 13.

LEONARDO, Devalcir, SILVA, M. C. **Memorial do Convento: um outro olhar (in)disciplinador** In: V Ciclo de Estudos Antigos e Medievais do Paraná e Santa Catarina/V Jornada de Estudos Antigos e Medievais, 2007, Maringá: ADUEM, 2007. v. V. p.01 – 10.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2001.

LYON, David. **Pós-modernidade**. São Paulo: Paulus, 1994.

OTAVIANO, Cristiano. **Vigiar e Fingir**: as estratégias do poder na era do simulacro: uma leitura do filme Matrix, 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (Ciências da Literatura), Rio de Janeiro, 2004.

PAES, Cléia Alencastro. **A cultura do medo como resultado de processos autoritários na literatura Latino-Americana e Portuguesa Contemporânea**, 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

POGREBINSCHI, Thamy. **Foucault, para além do poder disciplinar e do biopoder**. In. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n.63 - 2004, disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sciarttext&pid=so102-644500400300008>, no dia: 20/09/2007.

PRAXEDES, W. L. **A Elucidação pedagógica, história e identidade nos romances de José Saramago**. 2001. Tese (Doutorado)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia** – De Nietzsche à Escola de Frankfurt – vol. 6. São Paulo: Paulus, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RUTHEVEN, K. K. **O mito**. Tradução: Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

SEIXO, Maria Alzira. **O essencial sobre José Saramago**. – Lisboa: Imprensa Nacional, 1987.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira da. **Entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. – Dom Quixote, 1989.

SOUSA, João Manoel Ramos. **A libertação do homem de a caverna de Saramago**. Tese (Doutorado) – Universidade Católica Portuguesa: Lisboa, 2002.