

A POVOAÇÃO E O CENTRO: UMA INTERPRETAÇÃO DE *A CAVERNA*, UM
ROMANCE DE JOSÉ SARAMAGO

*THE VILLAGE AND THE CENTER: AN INTERPRETATION OF A CAVERNA, A
NOVEL BY JOSÉ SARAMAGO*

Gabriela Ribeiro¹

RESUMO: Com base nos conceitos de Reprodutibilidade Técnica e Indústria Cultural, formulados por Walter Benjamin (1936) e Theodor Adorno (1962), este artigo propõe uma leitura possível do romance *A Caverna*, do escritor português José Saramago, pautada pelas transformações sociais ocorridas em decorrência da Modernidade, nos conceitos de Marshall Berman.

Palavras-chave: Reprodutibilidade Técnica; Indústria Cultural; *A Caverna*.

ABSTRACT: Considering the concepts of Mechanical Reproduction and Cultural Industry proposed by Walter Benjamin (1936) and Theodor Adorno (1962), this article proposes a reading of *The Cave*, a novel by the Portuguese author José Saramago. This reading is guided by Modernity's social changes, taking into account the concepts developed by Marshall Berman.

Keywords: Mechanical Reproduction; Cultural Industry; *The Cave*.

A Caverna, romance de José Saramago, foi publicado na virada do milênio e, sendo os fechamentos de séculos períodos de recorrente reflexão sobre o meio e o homem, a exemplo do ocorrido entre os fins do século XIX e início do século XX², a narrativa funciona como um convite ao questionamento acerca do modo de vida da

¹ Graduanda em Letras Português/Inglês, UFPR.

² Aqui me refiro, por exemplo: às séries de movimentos vanguardistas (Futurismo, Surrealismo, Expressionismo, Dadaísmo, Cubismo); aos processos de emancipação político-econômicos, como as Proclamações da República do Brasil e de Portugal, em 1889 e 1910, respectivamente; ao desenvolvimento dos estudos filosóficos, tendo como marco a publicação de "A Interpretação dos Sonhos", de Sigmund Freud, em 1900; ao desenvolvimento dos estudos literários independentemente dos estudos biográficos e sociológicos, centrados inicialmente no Círculo Linguístico de Moscou, etc.

moderna sociedade capitalista, à medida que trata de um período de intensa transformação na vida de cada uma das personagens de uma família que se vê obrigada a lidar com mudanças impostas pelo surgimento de um novo centro de poder.

Os conceitos de Indústria Cultural e de Reprodutibilidade Técnica, elaborados pelos críticos Theodor Adorno e Walter Benjamin em textos de 1962 e 1936, respectivamente, fazem parte de um conjunto maior de manifestos sobre usos da arte produzidos pelos integrantes da Escola de Frankfurt, fundada na Alemanha em 1924. Pelo fato destes conceitos terem sido empregados para refletir sobre a série de mudanças de ordem cultural e social advindas das revoluções tecnológicas ocorridas na virada do século XIX, é impossível não analisar, também, o embate das personagens de Saramago com a Modernidade em si. Para definir esse conceito, usaremos a definição apontada por Marshall Berman, tentando, ao mesmo tempo, identificar de que maneira as formulações de Adorno e Benjamin aparecem configuradas no romance. De acordo com o teórico, “o turbilhão da vida moderna” é alimentado por

grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano [...]; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, 1998, p. 16).

Com ênfase nesse “turbilhão”, o objetivo deste artigo torna-se identificar, no romance, a partir da análise da descrição das personagens e da construção do espaço (imagens constituídas conjuntamente pela voz dos protagonistas e do narrador) e do enredo, como se dá: o movimento do campo para a cidade — do povoado para o Centro —, o que põe em questão o choque entre as sociedades arcaica e moderna; o

processo de estabelecimento da industrialização da cultura, nos termos de Adorno; o reconhecimento da existência da reprodução técnica e a conseqüente perda do valor de autenticidade das obras de arte, na conceituação proposta por Benjamin.

A QUESTÃO DOS BENS CULTURAIS

Primeiramente, é necessário esclarecer e adaptar o uso de alguns dos termos que serão utilizados neste artigo. Quando Adorno e Benjamin tratam das questões culturais, procurando verificar quais são as implicações da modernidade sobre as obras de arte e como sua função (e relação com o público) é alterada devido a modificações ocorridas com o avanço da técnica, os críticos referem-se a bens culturais como sendo filmes, livros, música e fotografia, naquele contexto. No entanto, partindo da definição proposta pelo antropólogo inglês Edward Tylor, que explica que a Cultura é "um todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade" (TYLOR, 2009, p. 15), é possível expandir os conceitos dos teóricos de modo que passem a abarcar outros bens culturais, aplicando as noções de Indústria Cultural e Reprodutibilidade Técnica também ao campo das artes plásticas, mais especificamente às louças e esculturas modeladas em barro, itens fundamentais no desenvolvimento do enredo de *A Caverna*.

É possível justificar o alargamento do conceito de *bem cultural* anteriormente proposto utilizando como exemplo a importância histórica da olaria como técnica tradicionalmente portuguesa³. De acordo com o livro *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*, esta é uma das técnicas mais antigas de modelagem do barro, e sua história

³ Também poderia utilizar como exemplo os trabalhos de modelagem em barro e vidro desenvolvidos na Alemanha, França ou Inglaterra. Porém, dada a nacionalidade de Saramago, fator que exerceu enorme importância em sua produção literária e posição política, a opção por comentar a história da fabricação de louças em Portugal parece um tanto quanto óbvia.

remonta à Idade Média, partindo do descobrimento de artefatos no vale do Tejo (o rio mais importante que banha Lisboa). Os autores do estudo tratam dessa tradição como uma forma de colecionar memória e inventar Cultura. Para eles, o encanto da olaria deriva do fato do barro ser, numa fase inicial, um material dúctil, passível de ser modelado e remodelado, mas que adquire forma consistente e imutável através do cozimento, embora esse processo também o deixe frágil; da beleza das formas que possui, originadas do trabalho de vários homens e nos usos de outros, que foram aperfeiçoando a matéria até “transformar as peças em autênticas obras-primas” (FERNANDES; SILVA; SILVA, 2003).

Os autores concluem, de maneira geral, que os utensílios de barro têm acompanhado o homem desde um período muito próximo à sua origem e que a descoberta do fogo, sucedida pela possibilidade de transformar um material amorfo, como o barro, em matéria resistente, fez com que “a humanidade avançasse um pouco mais” (FERNANDES; SILVA; SILVA, 2003, p. 19). Assim, quando se observa uma vasilha feita de barro, pode-se admirá-la por suas características formais, mas sua verdadeira beleza reside em seu modo de produção e utilidade. Por trás de peças de olaria, está o oleiro que a fez.

Por meio da definição de *cultura* proposta por Tylor (2009) e da identificação da importância histórica da técnica da olaria, torna-se plausível a classificação dessa produção como parte integrante da cultura de um povo, de modo que podemos vislumbrá-la, também, como um bem cultural, o que permite a utilização dos conceitos teóricos já mencionados para análise de certos elementos da narrativa. De fato, o próprio narrador do romance reconhece a importância cultural da olaria. Diz: “lá adiante, no meio do campo, onde se avistam aquelas árvores juntas, escondido pelas moitas de silvas, é que está o *tesouro arqueológico* da Olaria de Cipriano Algor” (SARAMAGO, 2000, p. 305, grifo meu), apontando o lugar onde estavam depositadas

as louças. Desse modo, chego finalmente à história do oleiro Cipriano Algor, protagonista de *A Caverna*.

ANÁLISE

No romance *A Caverna*, são narradas as histórias entrelaçadas de cinco personagens: Cipriano Algor, um oleiro de 64 anos que viveu toda a sua vida num povoado distante de um centro econômico; Marta Isasca Algor, filha do oleiro, que seguiu a profissão do pai e administra as tarefas domésticas desde o falecimento da mãe, Justa Isasca; Marçal Gacho, guarda do Centro, marido de Marta; Isaura Estudiosa, viúva que habita o mesmo povoado que Cipriano; e o cão Achado, cuja origem animal não impede uma quantidade considerável de reflexões acerca da vida humana⁴.

Embora não seja especificado, pode-se inferir que o tempo é contemporâneo ao nosso, pela semelhança dos hábitos das personagens e por uma menção específica de Cipriano: ele rememora a implementação de um banheiro dentro de casa no período de sua adolescência. Considerando-se que esse cômodo só passou a ser comum dentro das residências a partir de meados do século XX⁵ e que Cipriano apresenta 64 anos no romance, a conta resulta nas proximidades da publicação do livro (2000).

Mesmo não localizável, o espaço da narrativa é bem definido: a paisagem é descrita vagarosa e repetidamente nas viagens realizadas pelo oleiro para levar o genro, Marçal, ao trabalho e as louças ao centro comercial para serem postas à venda. As personagens habitam uma região muito afastada da área central:

⁴ Na tentativa de limitar as dimensões deste estudo, ainda que parcialmente, não mencionarei aqui as trajetórias de Isaura Estudiosa e do cão Achado, embora elas estejam muito coladas à de Cipriano Algor e acabem convergindo para o mesmo destino que esta ao final da narrativa.

⁵ De acordo com a *História da vida Privada — Volume V: da Primeira Guerra aos nossos dias* (p.53-99).

a povoação começava uns cem metros além [de uma estrada secundária], era um pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado, com a sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois altos plátanos. (SARAMAGO, 2000, p. 29).

Entre a povoação e o Centro, descrito primeiramente como “uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão” (p. 17), se encontram a Cintura Agrícola, a Cintura Industrial e um espaço “despejado de construções, entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas” (p. 16), que delimita uma área da cidade em constante expansão.

Cipriano Algor é um oleiro que divide a casa com sua filha, o genro e o cão. Sua residência e olaria ficam localizadas “no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios” (p. 29). Há anos, vende a louça de barro que produz artesanalmente para o Centro — “a organização [...] concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas atividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser totalmente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destrinchar e identificar, podiam comunicar entre si” (p. 39) —, edifício que concentrava todas as atividades econômicas da cidade, monopolizando-as.

O protagonista é caracterizado como um homem que tem sua história muito mais próxima de uma tradição anterior, ligada à vida rural, que de uma vida moderna, exemplificada pela agitação de grandes centros urbanos. Isso se evidencia não só pela localização de sua casa, por acreditar fortemente em superstições (crê que pode atribuir um acontecimento de má sorte ao número em que se encontrava na fila de atendimento: treze) ou pelo seu ofício de oleiro (uma herança cultural familiar, passada de geração em geração aos homens, que receberam todos o nome de Cipriano Algor), mas também porque é uma imagem construída gradativamente em oposição

ao Centro, de modo a marcar o distanciamento extremo entre os modos de vida de ambos os lugares.

A transformação da vida das personagens tem seu processo iniciado quando o Centro intenciona interromper as encomendas dos produtos da olaria porque os consumidores passaram a preferir utensílios feitos de plástico. Ao ser informado da situação, Cipriano questiona o subchefe da recepção dos produtos do Centro:

Pode-me dizer o que é que fez com que as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a *imitar* o barro, imitam-no tão bem que parecem *autênticas*, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro é sempre barro, é *autêntico*, é *natural* [...]. (p. 23, grifo meu).

Nesse ponto se estabelece a primeira conexão possível com o conceito de Indústria Cultural proposto por Adorno: enquanto sistema econômico e político que tem como objetivo produzir bens de cultura como mercadorias, o Centro equivale à lógica da indústria cultural, à medida que determina quais são os “produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo” (ADORNO, 1962, p. 92), exercendo o papel de portador da ideologia dominante, dotada de um forte estímulo publicitário.

De acordo com Benjamin, a situação em que Cipriano se encontra se deve, em parte, à reprodução técnica, que “substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1936, p. 168), de modo que os produtos artesanais perdem seu espaço para os produtos industrializados que, além de terem seu custo reduzido em função da produção mecanizada e consequente ausência de necessidade de custeio de trabalho humano, “podem colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (p. 168), oferecendo aos compradores das louças uma amplitude de uso, porque, sendo feitos de plástico, os utensílios se tornam mais resistentes a choques e a própria deterioração do tempo.

Destaca-se, ainda, que a personagem consegue reconhecer que o produto que está tomando lugar do seu não é original, “autêntico”, “natural”, é uma “imitação”. Isto coincide com o que Benjamin define como perda da autenticidade que a obra de arte sofre ao ser copiada, imitada, reproduzida. Para ele, a autenticidade seria “a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem” (BENJAMIN, 1936, p. 168-170). A profissão de oleiro, como já mencionado, fora transmitida de neto para pai para filho, de modo que essa herança cultural pode ser lida, nos termos de Benjamin, como a tradição que confere a uma obra sua autenticidade.

Sujeito às determinações comerciais impostas pelo Centro, Cipriano fica sem saber como reagir. O Centro dispensa novas entregas de seus produtos e prevê uma possível necessidade de retirada de todo o estoque que já se encontrava lá, deixando o oleiro sem opções de subsistência e com uma furgoneta lotada de louças. Durante o retorno à povoação, aparece mais uma vez nos pensamentos de Cipriano a consciência de falsidade (de ausência de autenticidade) das louças que utilizavam o plástico como matéria prima e máquina como produtora: “a ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo deu-lhe para se perguntar em que estupor de fábrica daquelas estariam a ser produzidos os estupores das *mentiras* de plástico, maliciosamente *fingidas à imitação* do barro” (p. 27, grifo meu). O artesão chega à conclusão de que seu ofício não terá um futuro próspero: “em algumas horas mais inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão. Não vão durar muito, pensou [...]” (p. 28).

Chegando a casa, Cipriano demora a contar o acontecido à filha. Quando toma consciência do problema, Marta questiona: “que irá ser de nós se o Centro deixa de comprar, para quem passaremos a fabricar a louça se são os gostos do Centro que determinam o gosto de toda a gente” (p. 42), novamente aproximando a ideia de equivalência entre o Centro e a lógica da Indústria Cultural, por serem determinadores do “gosto de toda a gente”. Seu primeiro movimento é telefonar para seu marido,

Marçal, que, como guarda do Centro, poderia de alguma maneira interceder em favor dos produtos da olaria.

Desde o começo da narrativa, Marçal é distanciados do sogro e fica evidente que essa diferença se deve ao fato do contato constante de Marçal com a vida no Centro. Ocupando o posto de guarda, ele passa dez dias trabalhando e quatro dias em casa, trânsito realizado por Cipriano e que, por sua vez, também permitia que o oleiro fizesse suas entregas ao Centro. Marçal é descrito como sendo um indivíduo “nervoso, da raça dos desassossegados de nascença, sempre inquieto com a passagem do tempo, mesmo se o tem de sobra” (p. 13), características comum às pessoas que estão inseridas na sociedade moderna “de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez” (BERMAN, 1998, p. 18). A figura de Marçal enquanto guarda fardado também o diferencia do sogro, inserindo-o no ambiente moderno onde a aparência, em oposição à essência, é mais valorizada. O narrador revela, sobre o fato de nunca terem sido parados pela polícia que fiscalizava o vai e vem de mercadorias durante o trajeto para o Centro: “não imaginavam, um e outro, que fosse precisamente o uniforme de guarda do Centro que Marçal Gacho envergava o motivo da continuada tolerância ou da benévola indiferença da polícia de trânsito” (p. 14).

Em conversa com Marta pelo telefone, Marçal deixa claro que pouco pode fazer pela situação do sogro, uma vez que é apenas um subordinado. Por estar aguardando uma promoção à guarda residente, o que implicaria numa mudança definitiva da família para o Centro e um acréscimo considerável de salário, Marçal põe essa expectativa como solução para o problema da possível falta de emprego de Cipriano. À recusa do genro em buscar alternativa, Cipriano responde à filha que “a diferença está em que o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito de que é guarda até no coração” (p. 51), reconhecendo Marçal como um ser completamente dissolvido e alterado pela vida na sociedade moderna. A respeito de ir embora do povoado e mudar-se para o Centro, o oleiro tem certeza de

sua posição: “e o pai está de acordo em ir conosco para o Centro, deixar a olaria, perguntou Marta, Deixar isto, nunca, está fora de questão [...]” (p. 31). A filha argumenta que “foi o Centro quem nos alimentou até hoje comprando o produto do nosso trabalho, continuará a alimentar-nos quando lá morarmos e não tivermos nada pra lhe vender” (p. 34), e tenta, sem sucesso, convencer o pai: “toda gente vai comprar ao Centro, cada vez há mais gente a querer viver no Centro, Eu não quero, Que vai fazer se o Centro deixar de nos comprar louças e se as pessoas daqui começarem a usar utensílios de plástico, Espero morrer antes disso” (p. 34).

Diante da recusa do Centro em continuar a adquirir as peças de louça feitas por Cipriano e Marta, a filha busca uma alternativa, uma maneira de contornar a determinação da lógica da Indústria Cultural e voltar a inserir no sistema mercadorias artesanais feitas de barro passíveis de venda. A filha entende que tirar o pai do lugar que ocupa será um processo extremamente doloroso: “devo pôr-me no seu lugar, imaginar o que será ficar de repente sem trabalho, separar-se da casa, da olaria, do forno, *da vida*” (p. 35, grifo meu). Neste trecho verifica-se que a profissão de oleiro era intrínseca ao homem, e que, para ele, ser privado de seu trabalho/arte era o mesmo que ser privado da possibilidade de viver; era o que aconteceria caso se mudasse para o Centro. Marta acaba por dar a ideia da confecção de bonecos de barro, a serem usados para fins decorativos. Cipriano julga ser uma boa ideia e, após Marta realizar desenhos de seis personagens (a saber: uma enfermeira, um mandarim, um bobo, um assírio, um esquimó e um palhaço), leva sua proposta ao chefe do departamento de compras do Centro.

Depois de alguns dias, fica acordado, entre Cipriano e o Centro, que será realizada a entrega de duzentos exemplares de cada um dos personagens dos bonecos de barro e que a louça antiga deverá ser retirada do estoque do Centro pelo próprio oleiro no prazo de quatro semanas, para liberação do espaço ocupado pela mercadoria parada. Durante a conversa, o chefe de departamento evidencia novamente o caráter

do Centro de, nas palavras de Adorno, manipulador e irradiador da ideologia e determinador dos produtos a serem consumidos pela massa:

para o Centro, Senhor Algor, o melhor agradecimento está na satisfação dos nossos clientes, se eles estão satisfeitos, isto é, *se compram e continuam a comprar*, nós também o estaremos, veja o que sucedeu com a sua louça, deixaram de se interessar por ela e, como o produto, [...] não valia o trabalho e a despesa de os *convencer de que estavam em erro*. (p. 130, grifo meu).

A passagem retoma, também, a asserção de Adorno acerca da autonomia dos bens culturais “que, é verdade, quase nunca existiu de forma pura e que sempre foi marcada por conexões causais, vê-se no limite abolida pela indústria cultural. Com ou sem a vontade consciente de seus promotores. Estes são tanto órgãos de execução como também os detentores de poder” (ADORNO, 1962, p. 93). Também pode-se enxergar uma dimensão política do Centro, que se utiliza de sua enorme concentração de poder para determinar toda a tendência de consumo da sociedade, fazendo com que os recursos permaneçam sempre sob seu domínio, possibilitando a constante expansão das fronteiras da cidade.

A partir desse momento, a narrativa centra-se em todas as transformações pelas quais a olaria tem que passar para alcançar a capacidade de produzir a encomenda de mil e duzentos bonecos de barro. O que ocorre é uma micro representação do processo de industrialização e modernização que fora enfrentada pela sociedade com a Revolução Industrial, inicialmente, e, posteriormente, com os avanços tecnológicos surgidos no início do século XX. Os oleiros, pai e filha, modificam as proporções de mistura do barro, a maneira de realizar o cozimento e fazem do processo uma linha de produção, com a divisão das etapas de fabricação entre os dois. Cipriano fica responsável pelo trato com o barro (o prepara para o uso e acompanha a cozedura) e Marta encarrega-se da parte artística (modelagem dos protótipos para realização do moldes e posterior pintura dos bonecos). Por estar novamente envolvido com a atividade que atribui sentido a sua vida, o oleiro sente-se cansado, porém feliz:

prazer, sentia-se como se estivesse para realizar o trabalho mais difícil e delicado da sua vida de oleiro, a venturosa cozedura de uma peça de *altíssimo valor estético* modelada por um grande *artista* [...]. (p. 173, grifo meu).

Antes mesmo que a fabricação da encomenda fosse concluída, o chefe do departamento de compras do Centro faz uma proposta a Cipriano: mediante a realização de uma pesquisa de mercado para avaliar o potencial de venda dos bonecos, o oleiro daria ou não continuidade à produção. Aceitando a proposta, Cipriano leva uma parcela da quantidade de bonecos que já estavam prontos para o Centro, que faz um pagamento adiantado por eles. Caso o resultado da pesquisa fosse desfavorável, as relações comerciais entre as partes seriam finalizadas definitivamente. Durante o tempo que leva a pesquisa, ocorre nova reviravolta no enredo: Marçal é finalmente promovido à guarda residente e assim, todos se veem sob uma nova possibilidade. Embora Cipriano estivesse decidido a não abandonar sua casa e sua olaria, a resposta negativa da pesquisa de mercado o desilude: “[...] para o Centro não tem importância uns toscos pratos de barro vidrado ou uns ridículos bonecos a fingir de enfermeiras, esquimós e assírios de barbas, nenhuma importância, nada, zero, É isto o que somos para eles, zero” (p. 199). Diante dessa situação, o oleiro se vê forçado a transferir-se para o Centro com a filha e o genro.

À medida que “toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais” (ADORNO, 1962, p. 93), pode-se verificar concretamente que o Centro orienta suas mercadorias culturais “segundo o princípio de sua comercialização” (ADORNO, 1962, p. 93) porque a decisão a respeito da compra ou não de uma remessa maior de bonecos é tomada a partir de uma consulta ao mercado. Como as demandas são criadas pelo próprio Centro, já era dado que o resultado da pesquisa seria desfavorável aos propósitos do oleiro, afinal, seria impertinente que, para uma sociedade extremamente avançada e tecnológica como a habitante do Centro, bonecos de barro tivessem algum tipo de utilidade: “vai-se

procurar o cliente para lhe vender um consentimento total e não crítico, faz-se reclame para o mundo, assim como cada produto da indústria cultural é seu próprio reclame” (ADORNO, 1962, p. 94). Por fazerem parte de um tipo de produção prévia aos moldes estabelecidos pela indústria cultural e pelo avanço da tecnologia, tanto as louças quanto os bonecos de barro não são mais dignos de pertencerem a esta lógica de mercado e, por serem excluídos desta indústria, não têm direito à propaganda, ao “reclame”, o que, nestes novos termos impostos, torna estes produtos desinteressantes e incapazes de gerar lucro.

Desesperançado, Cipriano sente que sua vida está se tornando um despropósito: “sou como uma estátua de pedra sentada num banco de pedra olhando um muro de pedra, pensou” (p. 308). Tinha sido destinado a morar em um ambiente que para ele, desde o começo da narrativa, funcionava como um apagador e fragmentador de individualidades — como se o fato de morar no Centro significasse aderir ao (e aceitar o) processo de modernização e transformação da sociedade sem questionamentos, se fundir na massa (um agregado sem forma, sem rosto e sem identidade). No limite, a vida no Centro é encarada como uma impossibilidade:

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, diz ele que é para não alterar a estabilidade térmica do ar condicionado, mas a verdade é outra, as pessoas podem *suicidar-se*, se quiserem, mas não atirando-se de cem metros de altura para a rua, é um desespero que dá demasiado nas vistas e espevita a curiosidade mórbida dos transeuntes, que logo querem saber porquê. (p. 101, grifo meu).

Lê-se no comentário de Cipriano o verdadeiro controle que o Centro exerce sobre as pessoas, limitando, inclusive, a liberdade de opção entre a vida e a morte. Isso se deve à necessidade que o Centro tinha de vender a imagem, de *aparentar*, que todos os residentes do complexo eram felizes e completos.

Nesse sentido, a mudança de residência deixa Cipriano completamente atordoado. A situação de olhar para as mãos e saber que elas não têm utilidade é

encarada como a pior das sensações. A nova atmosfera, — “de expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma” (BERMAN, 1998, p. 18) — dá origem a um sentimento novo em Cipriano: a sensibilidade moderna. Inicialmente, ele se questiona sobre o que fazer com a ociosidade que lhe é imposta e o próprio narrador reconhece que está a “acompanhar o passo sonâmbulo” (p. 302) do antigo oleiro.

Em concordância com a ideia de que o objetivo último da indústria cultural é causar a “dependência e servidão dos homens” (ADORNO, 1962, p. 99), a narrativa de *A Caverna* vai colocar Cipriano, enquanto morador do Centro, em experiências inteiramente novas que tentam “fixar a ideia de uma vida verdadeira” (ADORNO, 1962, p. 97), recriando e simulando a vida real. Cipriano descreve uma dessas experiências à filha e ao genro:

Entras numa sala de acolhimento [...], depois de teres pago e de te darem um impermeável, um gorro, umas botas de plástico e um guarda-chuva, tudo colorido, também podes ir de negro, mas terás de pagar um extra, passas a um vestiário onde uma voz no altifalante te manda pôr as botas, o impermeável e o gorro, e logo entras numa espécie de corredor onde as pessoas se alinham em filas de quatro, mas com bastante espaço entre elas para se poderem mover à vontade, éramos uns trinta, havia alguns que se estreavam, como eu, outros que, segundo julguei perceber, iam ali de vez em quando, e pelo menos cinco deles deviam ser veteranos, a um ouvi mesmo dizer Isto é como uma droga, prova-se e fica-se enganchado. [...] Depois começou a chover, primeiro umas gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas, e aí a voz do altifalante deu-nos ordem para que avançássemos, e não se pode descrever, é preciso tê-lo vivido, a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, gorros que escapam da cabeça, as mulheres a gritar para não rirem, os homens a rir para não gritarem, e o vento aumenta, é como um tufão, as pessoas escorregam, caem, levantam-se, tornam a cair, a chuva torna-se dilúvio, gastámos uns bons dez minutos a percorrer calculo eu que uns vinte e cinco ou trinta metros, [...] depois voltámos para trás e logo começou a cair neve, ao princípio uns flocos dispersos que pareciam fiapos de algodão, depois mais e mais grossos, caíam na nossa frente como uma cortina que mal deixava ver os colegas, alguns continuavam com os guarda-chuvas abertos, o que só servia para atrapalhar ainda mais, finalmente chegámos ao vestiário e ali havia um sol que era um resplendor, Um sol no vestiário, duvidou Marçal, Nessa altura já não era vestiário,

mas assim como uma campina, E essas foram as *sensações naturais*, perguntou Marta, Sim, *Não é nada que não se veja todos os dias lá fora*, Esse foi precisamente o meu comentário quando estávamos a devolver o material, mas teria sido melhor deixar-me ficar calado, Porquê, Um dos veteranos olhou para mim com desdém e disse Tenho pena de si, nunca poderá compreender. [...] Amanhã vou à praia, anunciou Cipriano Algor, Aí já estive uma vez, disse Marçal, E como é aquilo, Género tropical, faz muito calor e a água é tépida, E a areia, O piso é de plástico a fazer as vezes, de longe até parece *autêntico*, Mas ondas não há, claro, Pois aí é que se engana, tem lá no interior um mecanismo que produz uma ondulação igualzinha à do mar, Não me digas, Digo, *As coisas que os homens são capazes de inventar*, Sim, disse Marçal, é um bocado *triste*” (p. 312-314, grifo meu).

Embora Cipriano se deixe levar pelas possibilidades de experimentação viabilizadas por esse novo contato com a modernidade, ele não se deixa enganar completamente, como fica claro no trecho “não é nada que não se veja todos os dias lá fora”, citado acima. Inconscientemente, o antigo oleiro percebe que “a satisfação compensatória que a indústria cultural oferece às pessoas ao despertar nelas a sensação confortável de que o mundo está em ordem, frustra-as na própria felicidade que ela *ilusoriamente* lhes propicia” (ADORNO, 1962, p. 99, grifo meu). Ainda de acordo com Adorno,

a ideia de que *o mundo quer ser enganado* tornou-se mais verdadeira do que, sem dúvida, jamais pretendeu ser. Não somente os homens caem no logro, como se diz, desde que isso lhes dê uma satisfação por mais fugaz que seja, como também desejam essa impostura que eles próprios entreveem; esforçam-se por fecharem os olhos e aprovam, numa espécie de *autodesprezo*, aquilo que lhes ocorre e do qual sabem por que é fabricado. Sem o confessar, pressentem que *suas vidas se lhes tornam intoleráveis* tão logo não mais se agarrem a satisfações que, na realidade, *não o são*. (1962, p. 96, grifo meu).

Essa tolerância torna-se definitivamente insuportável após a descoberta da verdadeira Caverna de Platão nas profundezas do Centro, mantida em segredo por algum tempo. O mito da caverna trata da exemplificação de como podemos nos libertar da condição de escuridão que nos aprisiona por meio da luz da verdade, e Saramago apodera-se dele para exemplificar a condição real da moderna sociedade

capitalista. Quando visitam a Caverna (Marçal enquanto guarda que protege o segredo da descoberta e Cipriano enquanto curioso ciente de que ali se escondia um grande mistério e possivelmente a resposta para seus problemas) e tornam-se conscientes do tipo de vida que estão a levar, tanto Cipriano quanto Marçal desistem de viver no Centro e a oposição estabelecida entre eles desde a primeira página do livro se desfaz, pois acabam compartilhando o mesmo destino.

Confrontando a ordem transmitida pela indústria cultural, a consciência do homem se sobrepõe ao conformismo e ele não se deixa curvar diante de seu monopólio: todas as personagens principais se encontram na casa da povoação, juntam seus pertences e partem daquele lugar, deixando como testemunhas das mazelas daquela sociedade (e como prova de seu trabalho autêntico) todos os bonecos de barro remanescentes da encomenda a proteger a entrada da casa. A prova mais evidente do tipo de sociedade e ideais absurdamente corrompidos que se firmavam no Centro é formulada nas frases finais do livro, quando Marçal conta como os chefes lidaram com a desmistificação: colocaram um cartaz na fachada do Centro, com os dizeres “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (p. 350).

O uso político da arte antevisto em 1936 por Benjamin, esquerdista que se encontra ante o crescimento de regimes fascistas, não é mais uma ideia de futuro possível para Adorno em 1962. Benjamin acreditava na potencialidade da modernidade (no romance isso pode ser exemplificado pelo desenvolvimento de novas técnicas de cozedura do barro, que o deixariam mais uniforme e resistente, e de máquinas pulverizadoras de tinta que facilitariam a pintura dos bonecos), mas o autor de “A Indústria Cultural” já tinha vivido a experiência da segunda guerra e estava diante do avanço da indústria cultural no capitalismo hollywoodiano. Na sociedade apresentada por Saramago (2000), a manipulação do consumo, a indústria cultural, passou a exercer um controle tão grande sobre as pessoas que elas não mais viviam,

mas assistiam a vida, como alertou Adorno. A única saída, nessa situação, tornou-se afastar-se dessa sociedade.

Partindo-se da afirmação de que

o sistema da indústria cultural reorienta as massas, quase não permitindo a evasão e impõe sem cessar os esquemas de seu comportamento [...] e somente sua desconfiança profundamente inconsciente, o último resíduo em seu espírito da diferença entre arte e a realidade empírica, é que explica por que as massas não veem e aceitam de há muito o mundo tal como ele lhes é preparado pela indústria cultural. (ADORNO, 1962, p. 98)

pode-se concluir que a narrativa de Saramago, ao mesmo tempo em que mostra que a indústria cultural coloca cada vez mais homens dentro da caverna, também vislumbra a saída para uma possibilidade de existência e convivência em sociedade que pode se estabelecer tendo como base a busca pela luz, pelo conhecimento, pela verdade e o desejo de que esta busca se torne um objetivo universal, libertando todos os homens d'A Caverna, da escuridão, da ignorância.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. "A Indústria Cultural" (1962). In: COHN, Gabriel. *Theodor Adorno: sociologia*. São Paulo: Ática, 1986. Pp. 92-99.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar — A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FERNANDES, I. M.; SILVA, R. H. da; SILVA, R. B. da. *Olaria portuguesa: do fazer ao usar*. Fotografias de José Carlos Garcia. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2003.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (orgs.) *História da vida privada — Volume 5, da primeira Guerra aos nossos dias*. Trad. de Denise Bottmann e Dorothée de Bruchard. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2009.

SARAMAGO, J. *A Caverna*. 12ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TADIÉ, J. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1987.

TYLOR, E. B. *Primitive Culture*. Charleston: BiblioLife, 2009.

WALTER, B. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" (1936). In: *Obras escolhidas* (vol. 1): magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª edição. São Paulo, Brasiliense, 1994. Pp 165-198.

Submetido em: 04/03/2015

Aceito em: 03/04/2015