



# O PROCESSO FICCIONAL EM A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO

---

## PROCESS FICTIONAL IN JOSÉ SARAMAGO'S A CAVERNA<sup>1</sup>

Maria Aparecida Rodrigues Alves Correio<sup>2</sup>  
*Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)*

**Resumo:** O presente artigo objetiva apresentar o modo como no romance *A Caverna*, de José Saramago, o autor desnuda o processo ficcional. Através da metaficção, a obra é construída por meio de uma linguagem que denuncia a si mesma como artefato de ficção, revelando seus bastidores, permitindo que a tessitura da narrativa seja evidenciada com suas costuras à mostra. O leitor torna-se, (in)conscientemente, coautor indispensável na construção do texto. Almeja-se demonstrar por meio da metalinguagem que a linguagem sobrepõe o discurso, contudo respeitando a hierarquia discursiva, comentando a própria linguagem do texto.

Palavras-Chave: José Saramago; Processo Ficcional; Metaficção; Linguagem; Metalinguagem.

**Abstract:** *This article aims to present as in the novel José Saramago's A Caverna, the author lays bare the fictional process. By metafiction, the work is constructed through language that betrays itself as fiction artifact, revealing her scenes allowing the narrative fabric is shown with its seams showing. The reader becomes (un)consciously indispensable co-author in the text construction. It aims demonstrate*

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária

<sup>2</sup> rodriguezalves@uol.com.br

---

through the metalanguage that language overrides the speech, however respecting the discursive hierarchy, commenting own text language.

Key-Words: José Saramago; Fictional Process; Metafiction; Language; Metalanguage.

## INTRODUÇÃO: JOSÉ SARAMAGO E A ESCRITA EM A CAVERNA

José Saramago é um autor que produz suas obras enfatizando a crítica social como um dos elementos básicos, fazendo com que o leitor reflita sobre os aspectos sociais econômicos, bem como sobre a perda de identidade do homem na contemporaneidade, o que é firmado através de uma política opressora.

Por esse estilo próprio e único empregado em suas escrituras, Saramago é um autor bastante estudado. Inúmeros são os estudos destinados à sua obra. *A Caverna*, corpus que constitui a pesquisa neste artigo, entretanto, revela-se carente de abordagens que investiguem seus aspectos estético-literários. Isso porque, tal romance é, em geral, analisado pelo ponto de vista social, político e econômico, principalmente no que se refere à exploração do trabalhador; ao homem que chega a um momento de sua vida em que perde o valor que, outrora, era motivo de seu orgulho, ou mesmo, à questão da sociedade capitalista que sanciona a *durabilidade* do ser humano. Desta forma, o presente artigo revela-se significativo por explorar o trabalho *com* e *na* linguagem empreendido por Saramago na construção de um romance que merece ser visto além de seu conteúdo crítico-ideológico. Perpassando, principalmente, perspectivas filosóficas e sociológicas, os estudos focados nesse romance parecem relegar a segundo plano a riqueza estética, em especial a questão discursiva de seu processo ficcional.

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

Acreditas na divina providência que vela pelos desvalidos. Não, o que creio é que há ocasiões na vida em que devemos deixar-nos levar pela corrente do que acontece, como se as forças para lhe resistir nos faltassem, mas de súbito percebemos que o rio se pôs a nosso favor,

---

ninguém mais deu por isso, só nós, quem olha julgará que estamos a ponto de naufragar, e nunca a nossa navegação foi tão forte. (SARAMAGO, 2000, p. 346)

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

Como todas as obras de Saramago, *A Caverna* não se distancia de uma crítica evidente à sociedade opressora. O próprio autor afirma que o seu romance *A Caverna* “é uma metáfora da vida em países desenvolvidos ou que, não o sendo, se enganam a si mesmos em virtude de uma prosperidade apenas aparente, e é também uma alegoria.” (SARAMAGO, 2013, p. 49). A crítica também se estende à economia de consumo, um dos assuntos políticos e intelectuais de grande relevância na atualidade.

A crítica social não é presente somente na obra em questão, apresenta-se como uma das marcas centrais nos romances saramaguianos.

Ainda que esta crítica seja evidente, interessa-nos, aqui, no entanto, verificar como, através de estratégias metaficionais, o autor põe em cena a construção do discurso literário, revelando ao leitor, explicitamente, que este está diante de uma obra ficcional.

## 1 METAFICÇÃO: O PROCESSO FICIONAL QUE SE DESNUDA

A metaficção é um fenômeno estético complexo, que se reconhece através da duplicação da ficção, ou seja, é a ficção que fala sobre a ficção. Segundo Hutcheon: “Metafiction (...) is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”<sup>1</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 1).

Patrícia Waugh, por seu turno, afirma que “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to

---

<sup>1</sup> Metaficção (...) é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui dentro de si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística. (tradução autora)

---

its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”<sup>2</sup> (WAUGH, 1984, p. 2).

Aparentemente simples, a ficção que se desnuda não consiste, porém, apenas em um comentário de si mesma, mas exige do leitor um olhar crítico no que concerne à linguagem ficcional:

In all fiction, language is representational, but of a fiction other world, a complete and coherent “heterocosm” created by the fictive referents of the signs. In metafiction, (...) this fact is made explicit and, while he reads the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participates, that he engages himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. This text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.<sup>3</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 7)

A participação do leitor é essencial em qualquer obra literária, mas esse papel se intensifica na metaficção, pois ele é convidado a tornar-se uma espécie de coautor da obra, a fazer uma leitura crítica do romance, atentando-se aos bastidores da ficção, uma vez que o texto metaficcional deixa as costuras à mostra. Cabe-lhe, pois, orientar-se pelo discurso fictício e, ao mesmo tempo, crítico, oferecido na obra, examinando não apenas as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, as quais lhe são expostas, mas também explorar e pensar acerca da possível ficcionalidade do mundo fora do texto ficcional.

Contudo, para que o leitor se atente a intensidade de sua participação na obra, Hutcheon propõe dois tipos de metaficção: *overtly narcissistic* – “explicitamente narcisista” – em que o texto evidencia sua autoconsciência explicitamente, deixando claro ao leitor que ele está diante de uma obra de ficção, o que se faz por meio de sua tematização ou por meio de alegorias e identificação linguística; e *covertly narcissistic* – “implicitamente narcisista” – na

---

<sup>2</sup> Metaficção é um termo dado à escrita ficcional a qual autoconsciente e sistematicamente direciona a atenção para o seu estatuto de artefato, a fim de levantar questões sobre a relação entre ficção e realidade. (tradução autora)

<sup>3</sup> Em toda ficção, a linguagem é representacional, mas de um outro mundo de ficção, um completo e coerente “heterocosmo” criado pelos referentes fictícios dos signos. Na metaficção (...) este fato se torna explícito e o leitor, enquanto lê, vive em um mundo que é forçado considerar como ficcional. Porém, paradoxalmente, o texto também exige que ele participe, que ele se envolva intelectualmente, imaginativamente, e efetivamente em sua co-criação. Essa atração bilateral é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é ser narcisicamente auto-reflexivo e ainda focado no exterior, orientado para o leitor. (tradução autora)

---

qual o texto não necessariamente tem consciência da sua condição de artefato literário, sendo a linguagem auto-reflexiva, em um processo interno e efetivo.

Partindo das considerações de Hutcheon, podemos afirmar que, em *A Caverna*, os traços metaficionais se apresentam tanto de forma explícita quanto implícita. Por meio da linguagem, Saramago desnuda o fazer literário. O autor adverte constantemente o leitor de que está diante de uma obra de ficção, comentando-a, em vários momentos, de forma explícita, revelando e questionando os elementos do fazer literário.

Gustavo Bernardo define que “a metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade” (BERNARDO, 2010, p. 42). É isso que evidenciamos na obra em questão, a qual, ainda que metaforicamente, em seu plano temático, aponta para o fazer literário. O ato de Cipriano confeccionar os bonecos – por meio do qual tenta garantir sua sobrevivência – aproxima-se, claramente, do escritor ao compor um romance. Se Cipriano confecciona bonecos valendo-se do barro, ao escritor cabe as palavras como matéria-prima: “Cipriano Algor olhou a filha em silêncio, depois pegou um bocado de barro e deu-lhe o primeiro jeito de uma figura humana” (SARAMAGO, 2000, p. 69).

O narrador demonstra ao leitor que da mesma maneira que um escritor recorre às palavras para criar uma história fictícia, a qual se assemelha à realidade em que está inserido, assim também faz a personagem de Cipriano em sua criação, dando aos seus bonecos de barro a semelhança de uma figura humana.

O fazer artístico-literário é explicitado em outros momentos no texto, quando, por exemplo, o narrador esclarece a importância dos dedos das mãos no processo de criação:

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele outro órgão a que chamamos cérebro, esse com que viemos ao mundo, esse que transportamos dentro do crânio e que nos transporta a nós para que o transportemos a ele, nunca conseguiu produzir senão intenções vagas, gerais difusas, e sobretudo pouco variadas, acerca do que as mãos e os dedos deverão fazer. Por exemplo, se o cérebro da cabeça lhe ocorreu a ideia de uma pintura, ou música, ou escultura, ou literatura, ou boneco de barro, o que ele faz é manifestar o desejo e ficar depois à espera, a ver o que acontece. Só porque despachou uma ordem às mãos e aos dedos, crê, ou finge crer, que isso era tudo quanto se necessita para que o trabalho após umas

---

quantas operações executadas pelas extremidades dos braços, aparecesse feito. (SARAMAGO, 2000, p. 82)

Percebe-se que a explicação atribuída pelo narrador ao fazer literário abrange não somente mãos e dedos, mas o conjunto inteiro, desde o cérebro aos ossos dos dedos, braços e, enfim, os dedos das mãos. Nada é feito ao acaso, o processo exige uma perfeita conexão, sem a qual não há criação.

Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos vêem. O auxílio dos olhos é importante, tanto quanto o auxílio daquilo que por eles é visto. Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. (SARAMAGO, 2000, p. 82-83)

A realização do fazer literário não é simples, segundo o narrador da obra, além da visão do mundo do autor, que não é adquirida ao acaso, e sim resultante de suas experiências, ele precisa analisar tudo o que é visto para que o cérebro mande os comandos necessários aos dedos, somente assim a arte acontece.

(...) só as mãos o conhecem, porque compuseram a tinta como se estivessem a decompor as partes constituintes de uma nota de música, porque se sujam na sua cor e guardaram a mancha no interior profundo da derme, porque só com esse saber invisível dos dedos se poderá alguma vez pintar a infinita tela dos sonhos. (SARAMAGO, 2000, p. 84)

O processo da escrita ficcional também é denunciado no texto:

Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, (...) o princípio nunca foi a ponta nítida e precisa de uma linha, o princípio é um processo lentíssimo, demorado, que exige tempo e paciência para se perceber em que direção quer ir. (SARAMAGO, 2000, p. 71)

Utilizando-se da metáfora da linha e do fio, o narrador nos direciona para a construção do texto-tecido que habilmente está sendo confeccionado, remetendo-nos para a dificuldade encontrada no início dessa composição. E é, talvez, por essa dificuldade que o autor encontra no início da construção de seu

---

texto, que o narrador nos adverte que ele pode, em algum momento, se desviar do texto composto: “O inconveniente das divagações está na facilidade com que podem distrair por caminhos desviados o divagante. Fazendo-o perder o fio das meadas e dos acontecimentos (...)” (SARAMAGO, 2000, p. 143).

Diante desta escrita que se desnuda, que se exhibe, o leitor é convidado a encarar a escrita ficcional por meio de um olhar crítico e inovador.

É no interior da sua própria coerência que uma pessoa ou uma personagem se vão contradizendo, ao passo que a incoerência, por ser, bem mais do que a contradição, uma constante de comportamento, repele de si a contradição, elimina-a, não se entende a viver com ela. Deste ponto de vista, ainda que arriscando-nos a cair nas teias paralisadoras do paradoxo, não deveria ser excluída a hipótese de a contradição ser, afinal, e precisamente, um dos mais coerentes contrários da incoerência. (SARAMAGO, 2000, p. 218)

Ao compor um texto literário, o escritor associa suas ideias e essas, por sua vez, abrem caminhos para novas ideias, de forma que o texto se transforma em algo maior e passa a não depender mais do próprio autor, tornando-se, de acordo com o narrador saramaguiano, independente.

(...) é o que têm de bom as associações de ideias, umas vão puxando pelas outras, de carreirinha, a habilidade está em não deixar perder o fio à meada, em compreender que um caco no chão não é apenas o seu presente de caco no chão, é também o seu passado de quando não o era, é também o seu futuro de não saber o que virá a ser. (SARAMAGO, 2000, p. 182)

É em razão dessa independência que o texto suscita interpretações distintas, que parecem ir além de uma intenção prévia do autor. O texto literário de qualidade permite ao leitor que diferentes leituras possam ser empreendidas, permitindo o alcance de diferentes margens, como verificamos através das palavras de Cipriano Algor.

Eu também leio, Algo portanto saberás, Agora já não estou tão certa, Terás então de ler doutra maneira, Como, Não serve a mesma para todos, cada um inventa a sua, a que lhe for própria, há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa (...). A



---

não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua, e apenas sua, a margem que terá de chegar. (SARAMAGO, 2000, p. 77)

Outra preocupação presente na construção do fazer literário é a precaução do narrador com as repetições das palavras, especialmente ao que se referem aos nomes das personagens. Isso é mencionado em meio à trama revelando o cuidado do autor na elaboração do texto.

O cão Achado, agora que já tem um nome não deveríamos usar outro com ele, quer o de cão, que pela força do hábito ainda se veio meter adiante, quer os de animal ou bicho, que servem para tudo quanto não faça parte dos reinos mineral e vegetal, porém uma vez por outra não nos será possível escapar a essas variantes, só para evitar repetições aborrecidas, que é a única razão por que em lugar de Cipriano Algor temos andado a escrever oleiro, mas também homem, velho e pai de Marta. (SARAMAGO, 2000, p. 58)

O narrador saramaguiano, em certo ponto, deixa explícito que sogro e genro são observados por nós, leitores, sugerindo-nos que estamos a olhar a uma cena teatral, evidenciando, mais uma vez, a ficcionalidade da obra.

A razão de ambos terem permanecido silenciosos, supondo que é possível, a quem, como nós, observando de fora, desvelar o que, com toda a probabilidade, nem para eles foi claro, terá sido o facto de aquelas palavras constituírem, na boca de Marçal, sobretudo levando em conta o contexto em que foram pronunciadas (...). (SARAMAGO, 2000, p. 109)

Estes são apenas alguns dos exemplos que evidenciam o apresentar do próprio fazer literário, ato esse não comum nos textos tradicionais:

What has always been a truism of fiction, though rarely made conscious, is brought to the fore in modern texts: the making of fictive worlds and the constructive, creative functioning of language itself are now self-consciously shared by author and reader. The latter is no longer asked merely to recognize that fictional objects are “like life”; he is asked to participate in the creation of worlds and of meaning through language.<sup>4</sup> (HUTCHEON, 1984, p. 30)

---

<sup>4</sup> O que sempre foi um clichê da ficção, apesar de raramente tornado consciente, torna-se importante nos textos modernos: a criação de mundo fictício e o funcionamento construtivo e criativo da própria linguagem são agora auto-conscientemente compartilhados pelo autor e leitor. O último não é meramente solicitado a reconhecer que os objetos ficcionais são “reais”,



---

Estamos, assim, em *A Caverna*, diante de uma obra que não esconde seu caráter de artefato, de algo construído por meio de palavras, denunciando os métodos usados em sua composição.

## 2 METALINGUAGEM: O DISCURSO DA LINGUAGEM DE SI MESMA

Segundo Bernardo (2010), toda linguagem é simultaneamente superabundante, entretanto, não suficiente para o que quer apresentar.

Toda metalinguagem não deixa de ser uma linguagem, ainda que sobre outras linguagens; logo, ela padece dos mesmos males da linguagem que comenta ou explica, tornando-se tão pletórica e insuficiente quanto. (BERNARDO, 2010, p. 11)

A metalinguagem, segundo Leyla Perrone-Moisés (apud JENNY, 1979), não reescreve, ela sobrepõe o seu discurso, respeitando a hierarquia discursiva. Pode-se definir que a metalinguagem é uma linguagem que tem como função comentar ou mesmo explicar a própria linguagem em termos minuciosos sem, no entanto, desviar-se do discurso empreendido por ela, de forma que o leitor terá uma compreensão crítica da própria linguagem.

Podemos entender, portanto, que a metalinguagem, diferente da intertextualidade, não tem como função inserir textos alheios em um novo contexto, mas comentar a própria linguagem do texto.

“Na arte, a metaficção, que faz ficção da ficção, representa essa tentativa de olhar o próprio olhar” (BERNARDO, 2010, p.100). Como vimos até então, o narrador saramaguiano faz prevalecer a representação dessa tentativa de olhar o próprio fazer literário. Também no plano microestrutural, o autor questiona, contradiz ou (re)afirma a linguagem empregada em seu texto, valendo-se da metalinguagem, deixando às vistas as linhas utilizadas na tessitura de seu mosaico de citações, fazendo com que o leitor participe da criação do romance, intelectualmente, e o perceba como a construção de um bloco discursivo.

Esse processo pode ser evidenciado logo no começo da narrativa, quando são explicados ao leitor os significados dos nomes do oleiro e de seu gênero.

---

ele é convidado a participar na criação de mundos e de significado por meio da linguagem. (tradução nossa)

---

Percebe-se que o narrador, de maneira simples, define, através dos nomes, as personalidades das personagens em questão, como se as palavras exercessem o poder sobre o caráter do ser definido.

Como já se terá reparado, tanto um como outro levam colados ao nome próprio 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, prenunciador de febre, e que o *gacho* é nada mais nada menos que a parte do pescoço do boi em que assenta a canga. (SARAMAGO, 2000, p. 11)

É evidente que Cipriano *Algor* tem o desejo, que queima em seu íntimo, de conhecer o desconhecido, daquele que vai à busca sem ao menos saber o que encontrar. Já *Marçal Gacho*, seu genro, ainda guarda interno, trabalha no Centro, faz tudo que lhe pedem que faça sem desviar-se do que é mandado, porque aguarda uma promoção para guarda residente. Mesmo quando se sente insatisfeito morando no Centro após a promoção, só decide sair de lá quando o seu sogro toma a iniciativa e o faz.

Talvez, seja por conta desse desejo, que vive e rejuvenesce a alma de Cipriano, que o narrador discorda da denominação de “velho” que a filha atribui ao pai, tecendo um comentário sobre o que é a velhice, contrariando a percepção de Marta sobre esse assunto.

Marta olhava o pai com fervor, com uma intensidade apaixonada, e pensava, Este é o meu velho pai, são exageros desculpáveis de quem está nos primeiros alvares da idade adulta (...) não se deveria, com tão inconsciente leviandade, chamar-lhe velho, teria sido esse o costume nas épocas em que os dentes começavam a cair aos trinta anos e as primeiras rugas apareciam aos vinte e cinco, actualmente a velhice, a autêntica, a insofismável, aquela de que não poderá haver retorno, nem sequer fingimento dele, só a partir dos oitenta anos é que principiará, de facto e sem desculpas, a merecer o nome que damos ao tempo da despedida. (SARAMAGO, 2000, p. 41-42)

Percebe-se que o narrador explica minuciosamente o significado da palavra velho, mostrando ao leitor que ser velho não depende da idade e sim do que a pessoa faz ou deixa de fazer, mesmo que esteja no começo de sua juventude, sendo que, segundo o próprio narrador, “é bem verdade que nem a

---

juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe” (SARAMAGO, 2000, p.14).

É esse jogo de palavras que possibilita ao leitor refletir sobre o que o texto quis realmente dizer, para que, desse modo, possa ter uma participação na composição da obra. A personagem Marta afirma que é jogando com as palavras que elas se tornam perceptíveis.

Não jogue com as palavras, por favor, tu tens essa habilidade, mas eu não, não a herdaste de mim, Alguma coisa nossa terá de ser de lavra própria, em todo o caso, isso a que chamou jogar com as palavras é simplesmente um modo de as tornar visíveis. (SARAMAGO, 2000, p. 190)

A palavra, em seu caráter de potência e impotência, é mencionada em vários momentos do texto saramaguiano. Exemplo da preocupação com o emprego do verbo, que pode ser observado quando Cipriano contém-se para não entrar em uma discussão com o chefe do departamento de compras do Centro, pois, de acordo com o narrador, “(...) nunca se sabe quando uma palavra mal interpretada vai ter como consequência desastrosa deitar a perder a mais sutil e mais trabalhada das dialéticas de persuasão (...)” (SARAMAGO, 2000, p. 97).

A vida é analisada, pelo narrador, como a essência da palavra, que é livre; assim, o próprio texto, que tem como essência a palavra, é independente, ou seja, ele não necessita do autor ou da sua experiência para produzir efeito; é o texto em sua autonomia que leva o leitor a refletir sobre o que é dito. A própria vida, aqui relacionada com a construção da ficção, é vista também como sendo criada por meio da palavra:

A vida é assim, está cheia de palavras, que não valem a pena, ou que valeram e já não valem, cada uma que ainda formos dizendo tirará o lugar a outra mais merecedora, que o seria não tanto por si mesma, mas pelas consequências de tê-la dito. (SARAMAGO, 2000, p. 41)

A palavra é, também, vista pelo autor como algo que precisa ser constantemente ressignificado, em razão de seu constante uso. Isso é esclarecido pelo narrador, que sabiamente insere tal comentário no momento em que se refere ao trabalho de modelagem dos bonecos, estabelecendo clara associação entre a criação do homem e a criação literária.

---

Assim é com todas as coisas deste mundo, as próprias palavras, que não são coisas, que só as designam o melhor que podem, e designando as modelam, mesmo se exemplarmente serviam, supondo que tal pôde suceder em alguma ocasião, são milhões de vezes usadas e atiradas fora outras tantas, e depois nós, humildes, de rabo entre as pernas, como o cão Achado quando a vergonha o encolhe, temos de ir buscá-las novamente, barro pisado que também elas são, amassado e mastigado, deglutido e restituído, o eterno retorno existe mesmo (...). (SARAMAGO, 2000, p. 157)

O trabalho da criação dos bonecos de barro faz com que o leitor questione o trabalho da criação humana por Deus, ou mesmo, a criação do mundo ficcional, uma vez que a escrita ficcional é o lugar da busca de resposta às questões existenciais.

O simples “obrigado”, que o estranho utiliza quando Cipriano o presenteou com pratos e bilhas, é formulado pelo narrador de modo a que o leitor repense e questione as complexidades e contradições da vida.

(...) não teve o beneficiado muito de si com que agradecer, só a vulgar palavra obrigado, que tanto é sincera como não, e a surpresa de uma inclinação de cabeça nada de harmonia com a classe social a que pertence, o que isto quer dizer é que saberíamos muito mais das complexidades da vida se nos aplicássemos a estudar com afinco as suas contradições em vez de perdermos tanto tempo com as identidades e as coerências, que essas têm por obrigação explicar-se por si mesmas. (SARAMAGO, 2000, p. 26)

Entende-se, então, que as estratégias metaficionais abordadas na obra saramaguiana em questão não são simples, elas transmitem ao leitor a possibilidade de novas perspectivas em suas interpretações. É através de um olhar inovador, que reconstrói criticamente o que é exposto em suas narrativas, que os textos saramaguianos possibilitam essa intervenção entre obra e leitor.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de um olhar crítico e inovador, Saramago convida-nos a repensar não apenas a condição do homem português, mas o estatuto do homem contemporâneo, elaborando romances marcados não apenas pela crítica ideológica e político-social, mas por um significativo e apurado trabalho *com e na* linguagem.

---

É justamente com este trabalho que nos deparamos na construção do romance *A Caverna*, que serviu de corpus para nossa pesquisa. Pudemos constatar como, recorrendo a uma tendência típica da literatura pós-modernista portuguesa – a metaficção – Saramago constrói um romance que se desnuda, que se exhibe como artefato, como construção, apontando para seu processo criativo. Sendo esse método revelado, ao leitor, através das próprias personagens e do narrador da obra.

Se apropriando da metalinguagem, uma das estratégias da metaficção, o autor revela outras formas de entendimento da linguagem empregada no texto, permitindo que o leitor tenha uma visão mais ampla mediante as suas narrativas. Por meio de um significativo trabalho com a palavra, Saramago nos oferece a possibilidade de transitar entre os antigos e novos sentidos assumidos pelos textos, bem como (re)criá-los. Atribuindo um papel significativo ao leitor, assim como às personagens e ao narrador do romance.

Portanto, Saramago exige do seu leitor uma participação efetiva, o autor desnuda, exhibe seu processo de *poiesis*, de construção do literário, evidenciando o seu cuidado e apurado labor com a palavra.

Assim como os habitantes da Caverna Platônica e Saramaguiana, o leitor é chamado a sair das sombras, a conhecer a luz e a atingir a verdade, verdade esta concebida não como algo já construído ou pronto, mas como um processo de contínua ressignificação e reconstrução, assim como o próprio texto literário.

## REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte. **Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo**. Coimbra: Almedina, 2002.

BAPTISTA, Ana Maria Haddad; SILVA, Maurício (org.) **Educação, Linguagens e Interpretação**. São Paulo: Big Time, 2015.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. de Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERNARDO, Gustavo. **O Livro da Metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative the Metafiction Paradox**. New York: Methuen, 1984.

JENNY, Laurent. **Intertextualidade**. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

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

---

\_\_\_\_\_. **Da Estátua à Pedra e discurso de Estocolmo.** 23 ed. Belém: Ufpa; Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.

WAUGH, Patrícia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.** London and New York: Routledge, 1984.