

A UTOPIA DA LINGUAGEM EM A CAVERNA, DE JOSÉ SARAMAGO

Luciana Alves dos Santos

Mestranda - PPG Literatura e Crítica Literária

PUC-SP

RESUMO:

Este artigo tenciona discutir a literatura como linguagem utópica a partir do romance **A Caverna**, de José Saramago. Partimos do conceito de utopia como *não-lugar*, ou seja, fora da existência e fruto do imaginário. Nesse sentido, podemos arriscar em dizer que toda utopia é ficcional. O homem necessita de utopias porque sofre da falta permanente do espaço outro – utópico – e busca suprir essa falta do espaço impossível no trabalho do imaginário, que se realiza em grau máximo na práxis literária. Vale lembrar que criar é dar existência a algo. Por isso, a utopia se vê realizada no espaço ficcional, visto não mais como representação, mas como presença. Ao abordar o ato de criar como fundador de uma nova possibilidade de existência, o romance sugere a concepção do literário como projeto utópico da linguagem que não se vale da representação do espaço / objeto outro, mas da própria palavra reveladora da dimensão do impossível lugar.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, linguagem, utopia, José Saramago.

ABSTRACT:

This paper intends to discuss the literature as utopian language on the novel “A Caverna”, by José Saramago. We started from concept of utopian as *non-place*, that is, out of existence and fruit of imagination. In this sense, we can say, perhaps, that every utopian is fictional. The men need of utopians because suffers from lack permanent of space other, - utopic – and try to supply this lack of impossible space on imagine work, that realize in high level in literary praxis. It’s good to remember that create is to give existence to something. Therefore, the utopian is realized in the fictional space, no longer seen as a representation, but as a presence. To discuss the creation act as the founder of a new possibility of existence, the novel suggest the conception of the literary as a utopic project of the language that is not worth the representation of space / object other, but the word itself reveals the dimension of the impossible place.

KEY WORDS: literature, language, utopian, José Saramago.

O conceito de utopia é complexo, entretanto, fixemos nossa compreensão do termo em sua etimologia, como *não-lugar*. Nesse sentido, se as utopias não têm lugar definido, logo podemos dizer que são criações do imaginário e centradas na palavra. Conforme percebemos as utopias de Platão, em **A República**, e de Tomas More, em **Utopia**.

Todo pensamento utópico nasce do imaginário e aspira à existência. Nesse espaço entre, temos a palavra que, por seu caráter de representação, reproduz o objeto no sentido de substituí-lo. A palavra usada no cotidiano se satisfaz com a substituição, já a literária deseja instaurar o ser, ou seja, presentificá-lo. Sartre (2006) ressalta que “O poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (SARTRE, 2006, p.13).

Dessa forma, a palavra literária dá existência ao imaginário e se torna utópica, por refletir constantemente sobre as potencialidades representativas do signo verbal, desejante de um estado puro, não mais como representação.

O romance **A Caverna**, de José Saramago, destaca em suas metáforas a criação por meio da personagem Cipriano Algor, oleiro de profissão. No excerto, percebemos a criação de bonecos de barros, moldáveis, à mercê de um reaprender constante. Metáfora da criação literária que se faz na busca, também constante, de revelar as potencialidades da linguagem, que deseja deixar de representar para ser.

Ia medir-se com o barro, levantar os pesos e os alteres de um reaprender novo, refazer a mão entorpecida, modelar umas quantas figuras de ensaio que não sejam declaradamente, nem bobos nem palhaços, nem esquimós nem enfermeiras, nem assírios nem mandarins, figuras de qualquer pessoa, homem ou mulher, jovem ou velha, olhando-as pudesse dizer, Parecem-se comigo. E talvez que uma dessas pessoas, mulher ou homem, velha ou jovem, pelo gosto e talvez a vaidade de levar para casa uma representação tão fiel da imagem que de si própria tem, venha à olaria e pergunte a Cipriano Algor quanto custa aquela figura de além, e Cipriano Algor dirá que essa não está para venda, e a pessoa perguntará porquê, e ele responderá, Porque sou eu. (SARAMAGO, 2005, p. 152-53)

Podemos dizer recorrendo a Piglia, que o romance nos revela duas histórias: da família de oleiros e do literário. Conforme as indagações do teórico, a segunda história sempre é a história secreta da própria literatura e da linguagem literária: “O que torna um texto literário? Questão complexa, à qual, paradoxalmente, o escritor é quem menos pode responder. Num certo sentido, um escritor escreve para saber o que é a literatura.” (PIGLIA, 1994, p. 69).

Desse modo, a análise aqui proposta baseia-se em fragmentos do romance **A Caverna** que sugerem as perspectivas do literário como linguagem utópica. Essa obra apresenta uma releitura da alegoria platônica, do mito cosmogônico e da utopia, todavia sempre indiciando a práxis literária.

É importante destacar que tanto a caverna de Platão como a de Saramago são utópicas, porque ficcionais. Conforme se pode observar, no romance, as personagens Cipriano Algor e Marçal Gacho discutem a existência da caverna:

Sabes o que é aquilo, Sei, li alguma coisa em tempos, respondeu Marçal, E também sabes que o que ali está, sendo o que é, não tem realidade, não pode ser real, Sei, E contudo eu toquei com esta mão na testa de uma daquelas mulheres, não foi uma ilusão, não foi um sonho, (SARAMAGO, 2005, p. 333)

Entre o real e o imaginário, a caverna se faz. A renovação da metáfora platônica na linguagem literária a conduz para uma nova forma de existência, por meio da verdade do texto.

Se não são os outros, uma vez que eles não existiram, quem são estes, perguntou Marçal, Não sei, mas depois de os ver fiquei a pensar que talvez o que realmente não exista seja aquilo a que damos o nome de não existência. (SARAMAGO, 2005, p. 333)

Nesse sentido, se a linguagem pode corporificar qualquer forma, tudo são possibilidades de existência. “Deixou de valer a pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas.” (SARAMAGO, 2005, p. 334) As provas da existência da caverna são os textos **A República** e **A Caverna**, que a concretizam no texto filosófico e literário, respectivamente.

Derrida (1995) designa a imaginação como “arte escondida” que não se pode expor a descoberto perante o olhar. Entretanto, a palavra cria a realidade do imaginário, concebendo-lhe a existência e criando uma segunda natureza: a do texto. “Criação de ‘um universo que se acrescenta ao universo’”, segundo uma expressão de Focillon (FOCILLON, p. 11, apud, DERRIDA, 1995, p. 19). Dessa forma, cada obra é criação de mais uma possibilidade de existência.

Derrida (1995) recorre a G. Picon para discutir a inversão da mentalidade da linguagem como expressão para uma linguagem de criação. Para o autor citado por Derrida, a arte moderna não é expressão do que existe, mas criação, ou seja, nova forma. “Ela forma em vez de refletir, (...) consciência que esta arte tem do processo criador. (...) a linguagem tem agora de produzir o mundo que já não pode exprimir.”. (PICON, 1953, p. 159, apud DERRIDA, 1995, p. 18)

Semelhante posição, temos em Mumford, autor de **História das Utopias** (2007), pois segundo afirma, o homem vive o mundo exterior e o mundo interior, denominado *idolum* - mundo das ideias. “É por meio do *idolum* – tão próximo à literatura, uma vez que se corporificam no imaginário – que os fatos do cotidiano condensados, classificados, filtrados, configuram e projetam uma nova realidade para o mundo exterior.”. (MUMFORD, 2007, p. 22)

A essa consideração, o crítico acrescenta que “(...) temos forçosamente de nos refugiar, se quisermos manter o nosso equilíbrio, num outro mundo que responda de forma mais perfeita aos nossos interesses e desejos mais profundos – o mundo da literatura”. (MUMFORD, 2007, p. 27) Lembrando que boa parte da história humana é registrada por seu imaginário, Mumford exemplifica

com o mito dos Ícaros, que, apesar de existente apenas na mente de Étienne Cabet, tem mais influência na vida contemporânea do que os etruscos, habitantes históricos da Itália antiga.

Mumford classifica o imaginário como utopia de escape e utopia de reconstrução. A primeira deixa o mundo exterior como é, e “constroem-se castelos no ar”. A segunda procura transformar o mundo exterior, “Consulta-se o arquiteto e o pedreiro para a construção do amanhã.” (MUMFORD, 2007, p. 24). As utopias são importantes para a humanidade porque a move para o desejo de mudança.

A utopia escapista do mundo cor-de-rosa torna-se perigosa se permanecermos nela. Implica em perder a capacidade de encarar as coisas como são. O romance **A Caverna** apresenta um espaço anti-utópico - o Centro -, demonstrando como esse espaço se serve das utopias para ludibriar e controlar qualquer ação.

Em diálogo com o subchefe de departamento do Centro, o oleiro Cipriano fica sabendo sobre “o segredo da abelha”, que consiste em vender o que não existe, ou seja, a satisfação plena. O homem é um ser insatisfeito por natureza e, por isso, sempre em busca do que lhe possa preencher o vazio. O “segredo da abelha” explora o desejo por utopias do ser humano para escravizá-lo em seus impulsos e desejos. Consequentemente, tira sua própria personalidade e, com ela, a possibilidade de resistência e autodomínio sobre o processo alienador.

(...) possivelmente o segredo da abelha reside em criar e impulsionar no cliente estímulos e sugestões suficientes para que os valores de uso se elevem progressivamente na sua estimação, passo a que se seguirá em pouco tempo a subida dos valores de troca, imposta pela argúcia do produtor a um comprador a quem foram sendo retiradas pouco a pouco, subtilmente, as defesas interiores resultantes da consciência da sua própria personalidade, aquelas que antes, se alguma vez existiu um antes intacto, lhe proporcionaram, embora precariamente, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio. (SARAMAGO, 2005, p. 240)

A ideologia do “segredo da abelha” discutida pelo subchefe e Cipriano Algor é a imposição de valores que o Centro institui na vida de quem ali vive para manipular o desejo e as necessidades de cada consumidor. Ao vender a imagem de realização utópica, ou seja, de espaço ideal, a sociedade anti-utópica, na verdade, anula as utopias e seu poder de questionamento e de possibilidade de construção do novo.

No Centro, as pessoas vivem o escapismo, na vida de prazeres imediatos. Cipriano Algor tenta por necessidade viver nessa condição, no entanto, sua personalidade não permite. Sua utopia é de reconstrução que, assim como a de escape, é animada por ânsias e desejos primitivos, mas sem deixar de ter em conta o mundo no qual procura a sua concretização. “Se a primeira utopia implica em recuo para o ego do utopista, a segunda incita-o a avançar para o mundo.”. (MUMFORD, 2007, p. 28)

Mumford ressalta que, apesar de toda utopia nascer do imaginário e desejar tornar-se objeto, ao concretizar-se perde sua essência, anula-se e deixa de ser utopia. Portanto, seu valor está no movimento constante de desejo do outro espaço e não em sua realização.

Ao discutir a relação entre a arte e a utopia, Coelho (1987) indaga sobre a utopia literária: Com o que sonha a arte? O que a utopia quer da arte? Com o que sonha a sociedade quando sonha com a arte? Perguntas que tentamos responder quando pensamos a literatura. Todavia, o mais instigante foi a inversão que o crítico fez do questionamento sobre a utilidade da arte, ao indagar “Para que serve a humanidade?” Coelho arrisca possíveis respostas: Para a glória de Deus, ou serve simplesmente para viver, o que significa não servir para nada. Nesse mesmo sentido, dizemos que a arte não serve ao seu criador (escritor), mas a si própria, à sua existência.

O romance de José Saramago instiga à reflexão sobre a utilidade da arte ao demonstrar o espaço moderno do Centro descartando o trabalho do oleiro, metáfora do escritor. O argumento do Centro é o de só interessar aquilo que tem alguma função útil e lucrativa para o mercado.

Perrone-Moisés, no ensaio “A inútil poesia de Mallarmé”, em **A Inútil Poesia** (2000), destaca a visão utilitarista da sociedade moderna em acreditar que “tudo tem de ter serventia ou trazer lucro”. Situação similar a que podemos observar no romance **A Caverna**. A autora resgata a qualidade artística da obra de Mallarmé, em especial do poema “Um lance de dados”, relatando o quanto o poeta fora incompreendido em sua época, e o é ainda nos dias atuais, por trabalhar a palavra poética, aparentemente, desvinculada de qualquer situação político-social ou filosófica.

Observamos no romance saramaguiano que as relações humanas desgastam-se e banalizam-se na sociedade da *utilidade*. Nesse sentido, Perrone-Moisés relata que a linguagem também perde seu *valor-ouro* e, por isso, a função da linguagem literária é libertar a palavra de seu valor utilitário e resgatar a sua beleza:

A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas languageiras. Seu trabalho consiste em ‘dar um sentido mais puro às palavras da tribo’, fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32)

Dessa forma, a pesquisadora afirma a superioridade do texto artístico sobre os outros, por colocar em questão seu próprio valor e o dos demais textos. A narrativa saramaguiana vem ao encontro dessas indagações ao comparar o cérebro e as mãos, simbolizando o trabalho da filosofia e da arte:

O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tacto, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo. E as cores. Manda a verdade que se diga que o cérebro é muito menos entendido em cores do que crê. (SARAMAGO, 2005, p.83)

O excerto sugere que a arte é responsável pela beleza e pelo mistério do mundo de forma muito mais reveladora do que a filosofia. Em seguida, temos: “Só com esse saber invisível dos dedos se poderá alguma vez pintar a infinita tela dos sonhos.” (SARAMAGO, 2005, p. 84).

De acordo com Derrida, em **A escritura e a diferença** (1995) a criação é a forma encontrada pelo homem para aproximar-se do grande Criador e se fazer importante na relação criador-criatura. É o orgulho humano de tornar-se conhecedor de todas as coisas que o privou do paraíso. Derrida cita Scarron, teatrólogo do século XVII:

Soberbos monumentos do orgulho dos homens,
 Pirâmides, túmulos, cuja nobre estrutura
 Testemunha que a arte, pela habilidade das mãos
 e pelo assíduo trabalho pode vencer a natureza.

(SCARRON, apud DERRIDA, 1995, p. 31)

Em seguida acrescenta: “escrever seria ainda usar de manha em relação à finitude, e querer atingir o ser fora do sendo”. É a possibilidade do homem de amenizar sua situação limitada e se tornar co-criador do universo e de si próprio, num reaprender constante, que se faz na interrogativa existente em cada ato literário sobre o homem e a arte. Nesse sentido, a arte literária revela:

(...) os rastros de todo o vivido e acontecido na história do mundo. Toda a arqueologia de materiais é uma arqueologia humana. O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e a sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. (SARAMAGO, 2005, p. 84).

Esse barro é a criação mimética. O que a arte esconde e revela é o percurso da humanidade no tempo e nos espaços. A literatura é a memória do ser e estar no universo. Enquanto a filosofia e a ciência indagam o mundo e pedem respostas, a arte recria-o, demonstrando as possibilidades de construção de um novo mundo e de um novo homem.

A descrição a seguir é de um momento inspirador da personagem Marta que, após um gesto solidário do cão Achado, desenha-o. Esse excerto traz a arte mimética como revelação da beleza, da força, do mistério e da interrogação do ser e do universo.

(...) pegou num carvão e começou a riscar no papel os primeiros traços de um esboço. Ao princípio as lágrimas impediam-na de ver bem, mas, pouco a pouco, ao mesmo tempo que a mão ganhava segurança, os olhos foram aclarando, e a cabeça do cão, como se emergisse

do fundo de uma água turva, apareceu-lhe na sua inteira beleza e força, no seu mistério e na sua interrogação. (SARAMAGO, 2005, p. 87)

Em outro momento, o romance revela a duplicidade do literário que causa o estranhamento e o reconhecimento do homem simultaneamente, por meio da voz da personagem Marta que indaga sobre as estatuetas criadas por seu pai, o oleiro:

(...) e não se parecem a nada que eu tenha visto, em todo o caso a mulher lembra-me alguém, Em que ficamos, perguntou Cipriano Algor, dizes que não se parecem a nada que tenhas visto e acrescentas que a mulher te lembra alguém, É uma impressão dupla, de estranheza e de familiaridade, (SARAMAGO, 2005, p. 153)

Podemos, mais uma vez, tentar responder ao questionamento de Coelho sobre a utopia da literatura, dizendo que o desejo da arte é a sedução; o conhecimento é a meta; e a experiência, o instrumento. Tudo que é dado com clareza não proporciona o conhecimento, que não deve ser ofertado, mas buscado. A busca é o grande potencial das utopias, a eterna busca pelo conhecimento em sua totalidade:

A expressão vocabular humana não sabe ainda, e provavelmente não o saberá nunca, conhecer, reconhecer e comunicar tudo quanto é humanamente experimentável e sensível. Há quem afirme que a causa principal desta seriíssima dificuldade reside no facto de os seres humanos serem no fundamental feitos de argila, a qual, como as enciclopédias prestimosamente nos explicam, é uma rocha sedimentar detrítica formada por fragmentos minerais minúsculos, do tamanho de um/duzentos e cinquenta e seis avos de milímetro. Até hoje, por mais voltas que se dessem às linguagens, não se conseguiu achar um nome para isto. (SARAMAGO, 2005, p. 303)

Cavalcanti (2002) caracteriza a linguagem verbal das utopias como catacrética, figura de linguagem que tenta dizer o indizível. Conforme o romance, a palavra não saberá nunca (re)conhecer e comunicar o humano, devido o caráter plural e mutável do homem. Contudo, em sua forma enigmática, a palavra literária é capaz de sugerir possibilidades de dizê-lo.

Em um dos diálogos entre o oleiro, Cipriano Algor, e sua filha Marta, temos a palavra literária como jogo capaz de tornar mais visível a si própria: “Não jogues com as palavras, [...], em todo o caso, isso a que chamou jogar com as palavras é simplesmente um modo de as tornar mais visíveis” (SARAMAGO, 2005, p. 190).

Para adentrarmos mais nessa questão do literário como projeto utópico de se atingir o espaço outro, recorreremos ao texto barthesiano intitulado “a utopia da linguagem”, da obra **O Grau Zero da Escrita** (2004). A esse respeito, o teórico diz que “Como Liberdade, ela [a arte literária] é a consciência desse dilaceramento [da linguagem e da sociedade] e o próprio esforço para ultrapassá-lo.” (BARTHES, 2004, p. 76)

A literatura torna-se “a linguagem sonhada” representante da “perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada.” (BARTHES, 2004, p. 76) Similar àquela que ao ser pronunciada se fez existência no primeiro gesto de criação.

O próximo excerto sugere a literatura como multiplicadora da palavra e inventora de uma linguagem própria:

Cipriano Algor afastou-se em direcção ao forno, ia murmurando, como uma cantilena sem significado, Marta, Marçal, Isaura, Achado, depois por ordem diferente, Marçal, Isaura, Achado, Marta, e outra ainda, Isaura, Marta, Achado, Marçal, e outra, Achado, Marçal, Marta, Isaura, enfim juntou-lhes o seu próprio nome, Cipriano, Cipriano, Cipriano, repetiu-o até perder a conta das vezes, até sentir que uma vertigem o lançava para fora de si mesmo, até deixar de compreender o sentido do que estava a dizer, então pronunciou a palavra forno, a palavra alpendre, a palavra barro, a palavra amoreira, a palavra eira, a palavra lanterna, a palavra terra, a palavra lenha, a palavra porta, a palavra cama, a palavra cemitério, a palavra asa, a palavra cântaro, a palavra furgoneta, a palavra água, a palavra olaria, a palavra erva, a palavra casa, a palavra fogo, a palavra cão, a palavra mulher, a palavra homem, a palavra, a palavra, e todas as coisas deste mundo, as nomeadas e as não nomeadas, as conhecidas e as secretas, as visíveis e as invisíveis, como um bando de aves que se cansasse de voar e descesse das nuvens, foram pousando pouco a pouco nos seus lugares, preenchendo as ausências e reordenando os sentidos. (SARAMAGO, 2005, p. 127)

Há nesse momento narrativo, uma explosão de simbologias. As quatro personalidades que compõem a vida da personagem Cipriano promovem uma espécie de roda, de dança, por meio da linguagem que se vai repetindo. Por meio do Outro, Cipriano chega a si, repetindo também seu nome, num processo vertiginoso para si e para o leitor. Em mais um movimento, Cipriano sai para fora de si e, deixando de compreender o sentido das palavras, entra no universo simbólico.

Cada palavra, que faz parte do universo espacial da personagem Cipriano, ganha a força simbólica, como por exemplo, a palavra barro, da criação primeira; amoreira, da árvore sagrada; da eira e da terra, como a natureza; a palavra porta, como abertura; cemitério, como morte ou fim de uma fase; a lanterna, como luz; a asa, como liberdade ou viagem; o cântaro, como conquista do amor; a água e fogo como renovação e purificação.

Esse jogo plurissignificante das palavras chega à palavra homem e mulher, criação divina, para, enfim, ficar apenas “a palavra” e com ela todas as coisas deste mundo, uma vez que só há existência por meio da linguagem.

Conforme Barthes,

Na poesia moderna, as relações não são mais do que uma extensão da palavra, é a Palavra que é “a morada”, é implantada como uma origem na prosódia das funções, ouvidas mas ausentes. Aqui as relações fascinam, é a Palavra que alimenta e cumula como o desvendamento súbito de uma verdade; dizer que essa verdade é de ordem poética é apenas dizer que a Palavra poética nunca pode ser falsa porque ela é total; brilha com uma liberdade infinita e se propõe a irradiar em direcção a mil relações incertas e possíveis.

Abolidas as relações fixas, a palavra não tem mais que um projeto vertical, é como um bloco, um pilar que mergulha num total de sentidos, de reflexos e de remanescências: é um signo de pé. (BARTHES, 2004, p. 42-3)

Em outro texto barthesiano, **O rumor da língua** (1984), o autor conceitua rumor como sonoridade que anula o som. Utopia da linguagem é a libertação do sentido para sentir a fruição da palavra e alcançar o sentido nascente dessa fruição.

Barthes declara que a fala é irreversível e que a língua está condenada ao engasgamento. Ao tentar corrigir o que se falou, só é possível falar mais, e jamais anular o que foi dito antes. Esse engasgamento, o autor compara com o mau andamento de uma máquina.

O bom funcionamento da máquina se revela num ser musical: o rumor. O rumor é o ruído daquilo que funciona bem e por funcionar bem deixa de fazer ruído. Esse paradoxo, ou seja, esse rumor da língua forma uma utopia. “A utopia da música do sentido”. “O não sentido que faria ouvir de longe o sentido.”. (BARTHES, 1984, p.76)

O texto literário torna-se a utopia da linguagem, porque se liberta da condenação do engasgamento e alarga a língua, desnatura-a, ou seja, altera sua natureza, “até formar um imenso tecido sonoro no qual o aparelho semântico se veria irrealizado.” No entanto, não se isenta de sentido, pois “o sentido, indiviso, impenetrável, inominável, seria entretanto posto ao longe como uma miragem, fazendo do exercício vocal uma paisagem dupla, munida de um ‘fundo’.”. (BARTHES, 1984, p. 76)

Percebemos a narrativa como uma tecitura, em que cada elemento narrativo, em especial, cada voz é tão bem articulada que movimenta perfeitamente a máquina e proporciona o rumor da língua, resultado da construção poética.

No capítulo “Nenhues 2: ‘Lá nas campinas’”, Perrone-Moisés analisa o texto rosiano “Nenhum, nenhuma”, destacando que “A linguagem é uma rede de lugares vazios, só ocupados em provisórias situações e em permanentes deslocamentos.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 275) Conforme a autora, o homem precisa falar desses lugares, comunicá-los:

(...) ao falar, sua voz é diferente, mais clara, musical. (...) Essa voz, que vem como surpresa irremediável, e o que ela diz, por mais incompleto que seja (e talvez por isso mesmo), fascina os outros, que querem ouvi-la. (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 276)

Perrone-Moisés acrescenta que a linguagem é a explosão do inconsciente em busca da identidade, todavia, o que se encontra é um *eu* como sempre imaginário: “Na fala, o inconsciente só se revela em “retalhos do verbo”, lampejos, ‘faíscas’, ‘redarguir reluzente’.” (PERRONE-MOISÉS, 2000, P.278)

Dessa forma, temos uma nova dimensão da linguagem literária, que desnatura a palavra em busca da imagem perfeita da tradução do humano, por meio de um jogo enigmático, um entramado

simbólico que nos conduz à reflexão sobre a própria arte. Essa linguagem intenciona oferecer o *impossível lugar*. Perrone-Moisés encerra o seu ensaio com a afirmativa: “sofremos todos de uma falta incolmatável, suprida pelo trabalho do imaginário, na linguagem plena da poesia rosiana” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 279), e acrescentamos nós, na linguagem plena do romance saramaguiano.

Referências bibliográficas:

BARTHES, Roland. **O Grau zero da escrita**. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fonte, 2004.

_____. **O Rumor da Língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

CAVALCANTI, I. F. S.. A Distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: XVII Encontro Nacional da Anpoll - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, 2002, Gramado - RS. **Boletim do GT A Mulher na Literatura**. Florianópolis - SC : UFSC, 2002. v. 9. p. 247-262.

COELHO, Teixeira. **Arte e Utopia**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MUMFORD, Lewis. **História das Utopias**. Trad. Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil Poesia: e outros ensaios breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SARAMAGO, José. **A Caverna**. 7ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2006.