

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS (TEORIA DA LITERATURA)**

**OBSCENIDADES PÓS-MODERNAS: RESÍDUOS E VESTÍGIOS EM A CAVERNA  
DE JOSÉ SARAMAGO**

**RODRIGO PAES BAPTISTA DE OLIVEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras (Teoria da Literatura)

Juiz de Fora  
2006

Ficha catalográfica (a ser preenchida pela biblioteca)

Oliveira, Rodrigo Paes Baptista de.

OBSCENIDADES PÓS-MODERNAS: RESÍDUOS E VESTÍGIOS EM A CAVERNA  
DE JOSÉ SARAMAGO

Rodrigo Paes Baptista de Oliveira

Dissertação submetida ao corpo docente da coordenação do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de mestre em Letras (Teoria da Literatura).

Aprovada por:

---

Prof. Dr. ENILCE ALBERGARIA ROCHA  
(Orientadora)

---

Prof. Dr. MARIA APARECIDA TARDIN CASSAB  
(Co-Orientadora)

---

Prof. Dr. APARECIDA DE FÁTIMA BUENO  
(USP)

---

Prof. Dr. ALEXANDRE GRAÇA FARIA  
(UFJF)

Juiz de Fora, MG  
2006

*A herança dos virtuosos impele em direção à liberação; enquanto que a natureza dos viciosos conduz à escravidão. Não te preocupes, ó Pandava, porque tu nasceste com a herança dos virtuosos.*

Srimad Bhagavad Gita, cap. VIII, 6.

Dedico esse trabalho à memória de  
minha tia Judith, pela profunda  
gratidão e afeto.

## AGRADECIMENTOS

Será imprescindível apresentar aqui algumas pessoas que, seja por influência direta ou indireta, contribuíram na elaboração do trabalho a seguir. E esses “agradecimentos” testemunham o prazer da pesquisa, que será mais fértil na medida que dirimir sua tendência privatista e agir na perspectiva de cooperação. Nunca conseguiremos reconhecer todo o vasto mecanismo de influências e estímulos que geram e degeneram as idéias. A experiência de pesquisa requer não somente treinamento teórico-instrumental, mas igualmente, amplitude de sensibilidade e atenuamento do ego. E, aproveitando essa consideração, dirijo meus sinceros primeiros agradecimentos à prof. Dr. ENILCE ALBERGARIA, que, com inteligência aguçada e personalidade sensível, serviu-me como um verdadeiro exemplo. Ela me fez compreender que o pensamento aflora-se como animação e nega-se em se comportar dentro de um esquadro de coerções. À minha orientadora – com direito a um possessivo bem pronunciado e descabido – rendo minha gratidão e espero que esse agradecimento converta-se em homenagem.

Agradeço também aos professores do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora que se empenharam em criar um espaço fértil de reflexões e questionamentos. Além desses, agradeço especialmente à professora Dr. MARIA APARECIDA TARDIN CASSAB pela gentileza e prontidão. Aos colegas de turma, com os quais pude aprender nas conciliações e nas divergências, também dirijo meus agradecimentos. Além dos colegas de turma, tenho o dever de fazer um agradecimento especial ao amigo HUMBERTO FOIS BRAGA, por todas as horas de discussões revitalizadoras e não menos angustiantes.

A ordenação desse trabalho, que segue uma estrutura seqüencial convencional, talvez se apresente com uma certa placidez, de forma alguma, condiria com a situação real em que foi realizado. Foram vários os deslocamentos a que estive sujeito nesse curto espaço de dois anos: a origem juizforana, quando as primeiras idéias arregimentaram-se em pequenos ensaios; os seis meses de pesquisas, fichamentos e rascunhos em terras capixabas; e, por fim, os acabamentos finais em solo niteroiense, vigiado por Araribóia. Foram três ciclos e situações novas às quais tive pouco tempo para me adaptar. Por isso, esse trabalho apresenta-se como síntese de experiências que não necessariamente pertencem à mesma natureza. O pretexto da pesquisa – o surgimento de uma primeira inquietação – ganhou ampla dimensão significativa com o rol de experiências a que fui submetido durante o percurso de trabalho.

## RESUMO

O presente trabalho, que se quer um ensaio, vem propor uma leitura sócio-cultural do romance *A Caverna* do escritor português José Saramago. Para tanto, buscamos orientação em algumas referências teóricas da “pós-modernidade”, que será esquadrihada sob o pressuposto da *obscenidade*. *A Caverna* denuncia um quadro paradoxal de degenerescência que se agrava na medida em que a tecnologia é consagrada como fórmula de progresso. Por isso buscamos na imagem da família Algor, sobre a qual superpõem-se diversas leituras e olhares (a amortização dos sentidos e do afeto, o achatamento da história e da tradição, por exemplo), uma forma de compreender o processo de “residualização”. Por fim, esse trabalho buscou investigar, através do romance, as novas reordenações dos eixos espaço-temporais e as reações e retrações do sujeito frente a essa nova condição, batizada “pós-moderna”.

## **RÉSUMÉ**

Cette étude propose une lecture socio-culturelle du roman *La Caverne*, de l'écrivain portugais *José Saramago*. Pour ce faire nous avons fait appel à des textes théoriques sur la "post-modernité" produits par certains auteurs que nous avons retenus pour notre analyse.

Dans *La Caverne*, Saramago dénonce le paradoxe suivant: au fur et à mesure que la révolution technologique propulsée par le capitalisme actuel s'impose à l'individu et à la société au niveau mondial, on assiste à un processus de dégénérescence aussi bien de l'être humain que des structures de la vie sociale et du monde du travail.

Nous avons donc cherché à analyser ce processus dégénératif dans le roman de Saramago à partir de la transformation subie par les membres de la famille Algor sous les aspects suivants: l'effacement de la tradition et de l'histoire familiale, et l'anéantissement de l'affect et des sens.

Aussi, nous analysons dans *La Caverne* les réactions et les rétractions du sujet face à la condition "post-moderne", ainsi que les nouvelles configurations que semblent prendre les catégories espace-temps.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p.11</b>
<b>2 PÓS-MODERNIDADE S.A .....</b>	<b>p.15</b>
<b>3 RESÍDUOS E VESTÍGIOS .....</b>	<b>p.24</b>
<b>3.1 – O CORPO RESIDUAL .....</b>	<b>p.24</b>
<b>3.2 – O FRESCOR PERPÉTUO DA NOVIDADE .....</b>	<b>p.34</b>
<b>3.3 – A “ESPETACULOSFERA” E O VIRTUAL .....</b>	<b>p.44</b>
<b>3.3.1 – Discussão Teórica Preliminar .....</b>	<b>p.45</b>
<b>3.3.2 – Aquários Virtuais .....</b>	<b>p.50</b>
<b>3.3.3 – Regeneradores Atmosféricos .....</b>	<b>p.52</b>
<b>3.3.4 – Máquina das Sensações Naturais .....</b>	<b>p.55</b>
<b>3.3.5 – A Experiência Tátil .....</b>	<b>p.57</b>
<b>4 QUADRADOS HIPERESPACIAIS.....</b>	<b>p.61</b>
<b>5 A CONDIÇÃO ESQUIZOFRÊNICA .....</b>	<b>p.80</b>
<b>6 CONCLUSÃO .....</b>	<b>p.91</b>
<b>7 FONTES BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>p.94</b>

**ANEXO – HOTEL WESTIN BONAVENTURE (FOTOS)**

## 1 INTRODUÇÃO

Nossa primeira tarefa será mapear as motivações, idéias e argumentos que contribuíram para a composição desse trabalho. Em outras palavras, devemos, nessa introdução, mais do que evidenciar a trajetória (errante) do raciocínio, circunscrever as idéias que amparam, oxigenam e dão sentido a essa dissertação. Para tanto, é necessário que apresentemos os elementos que serão esquadrihados ao longo dos capítulos e as possíveis inter-relações entre algum deles.

O primeiro deles, prioritário na medida em que nos serve de base para reflexão, é o elemento literário figurado n'*A Caverna* de José Saramago, o qual sugere uma situação de calamidade que coexiste com a emergência de uma sociedade tecnológica. Trata-se de sondar no vestígio e no resíduo – a tradição de uma olaria – os mecanismos de expectoração de determinados espaços e costumes. *A Caverna* vem representar o *obsceno* de uma sociedade que tem sido chamada “pós-moderna”. Apresentamos, portanto, a *obscenidade*, aqui resgatada tanto em sua acepção etimológica de “mau augúrio”<sup>1</sup>, tanto em seu uso atual como “que se compraz em ferir o pudor”, como uma vértebra de nosso trabalho. Com efeito, como nos é mostrado logo nas primeiras páginas do romance, a palavra “Algor”, nome que se vincula aos integrantes dessa família de oleiros, significa “frio intenso do corpo, prenunciador de febre”. Na verdade, *A Caverna* pressagia a má sorte de todo um

---

<sup>1</sup> Retirado do Dicionário Houaiss, disponível em <http://houaiss.uol.com.br/>

sistema ambidestro que, da mesma forma que se apropria das fórmulas de “avanço”, “evolução” e “superação”, cria válvulas de exclusão e miséria.

Buscamos ler o romance à luz de diversos estudos sociológicos e filosóficos sobre a clamada “sociedade do consumo” e sua inevitável aliança com o que tem sido entendido como “pós-modernidade”. Interessa a nós, através do elemento literário e dos estudos sociológicos, investigar as novas formas de se constituir e entender os espaços e a temporalidade dentro desse contexto.

Primeiramente, é necessário que enfoquemos o sujeito que vive e respira dentro dessa redoma pós-moderna e as maneiras pelas quais ele transita (e muitas vezes se desintegra) através desses novos módulos hiperespaciais<sup>2</sup>. O primeiro capítulo, que vem subdividido em três, vem investigar os constrangimentos a que o corpo humano está sujeito – seja através da experiência da velhice (o sexagenário Cipriano Algor) num mundo impregnado pelo desejo da novidade, seja através da repercussão no sensorio humano, exposto por uma sobrecarga de estímulos. Caberá à expressão “sujeito-resíduo”, que apreende a idéia de desfalque e exclusão, representar o mau agouro dos Algores.

Os capítulos finais tomam como base o que vem desenhado no romance como “Centro” – uma mega-edificação que, mais do que um fabuloso espaço de consumo, constitui-se como residência e moradia. Buscamos no estudo sobre os atuais *shopping centers*, que são como espelhos incompletos desse “Centro”, uma forma de discutirmos as novas feições de uma sociedade que vem se estruturando a partir do pós-guerra. Aproveitaremos, nesse momento, as auspiciosas observações de Jameson sobre o Bonaventure Hotel cuja arquitetura figura-se em estrita consonância com o entendimento sobre a pós-modernidade. Nesse momento, faremos referência à “hipermultidão” que vem correlacionada à crise do sujeito - agora convertido numa nuvem de átomos frouxamente interligados.

---

<sup>2</sup> As considerações sobre esse “hiperespaço”, entendido por Jameson, estão presentes no capítulo 4.

Aproveitaremos o mote do “hiper” para pensar numa sociedade que paulatinamente vem cedendo espaço para a o estético, muitas vezes incorporado na miragem de um espetáculo sem fim. É essa a mensagem final contida n’*A Caverna*: há um conjunto de forças inomináveis comprometidas em fazer das coisas e eventos atração. E isso Saramago marca muito bem ao arrematar o romance com a constatação de que aquela misteriosa gruta encontrada nas escavações do Centro, a alegoria platônica materializada, transforma-se em “atração exclusiva”.

Por fim, aproveitamos a recriação da “esquizofrenia” por Jameson, que se distancia de uma visão puramente patológica e se coloca como uma forma de apreciar e conviver com as mutações do espaço e do tempo, para encerrar o nosso trabalho. Essa visão “esquifrênica” vem estampada no romance quando de um passeio de Cipriano Algor pelas escadas rolantes do Centro. O narrador, nesse momento, interrompe a ação para elaborar uma descrição sobrecarregada e fragmentária, levando a coerência do tempo e do espaço à exaustão. Tal descrição equivale a um amontoado de decalques – paisagens que se sobrepõem umas às outras, como folhas avulsas. A esquizofrenia, segundo Jameson, nasce justamente dessa setorização do presente, quando não conseguimos mais organizar a temporalidade de modo congruente e linear. Percebemos, então, uma série de “presentes puros”, não relacionados no tempo, que reduz a experiência à contemplação de meros “significantes materiais”. A análise de Jameson segue uma coerência, já que essa experiência superficial (e fragmentária) do presente muito tem a ver com a “falta de profundidade”, a qual também vem participar da visão de Jameson sobre a pós-modernidade. Antes de falarmos em “esquizofrenia”, exploraremos, como degrau preliminar, a “presentificação”, que muito tem a ver com a idéia de se gozar intensamente o instante – uma hipérbole abusada do mote *carpe diem*,.

Desde já o leitor deve ter estranhado o abuso de uma terminologia ainda imprecisa e incipiente, tanto da parte dos teóricos, tanto da nossa parte. Resta-nos focar, de modo produtivo, essas molduras explicativas e concebê-las mais como projetos e “conceitos-fumaça”<sup>3</sup> que chaves de leitura. Ao contrário da imagem profundamente depreciativa da fumaça, que vem associada ao engano e embaçamento da visão, nós a pretendemos em sua propriedade maleável – já que podemos transitar através dela, sem o perigo de nos ferirmos num inconveniente sólido pontiagudo. Além do mais, é necessário que declaremos o caráter ensaístico e inacabado das idéias que começarão a ser apresentadas a seguir. Na medida em que trabalharemos com conceitos tão elásticos como o da pós-modernidade, cuja composição é tão variada quanto o temperamento daqueles que nela acreditam, seria um disparate pensarmos em enquadramentos estáveis e definitivos.

---

<sup>3</sup> que nada mais são que conceitos provisórios e flexíveis que, assim como a fumaça, dão a impressão de ocupar um espaço, mas permanecem receptivos à mistura e à transformação. Vale a pena recordar que a fumaça só existe em função de algum evento de combustão (ou processo físico-químico semelhante), no qual participaram geralmente restos sólidos (gravetos, carvão, madeira, fósil).

## 2 PÓS-MODERNIDADE S.A

Acreditamos que iniciar um debate, por mais despretensioso que ele seja, sobre a pós-modernidade equivale a abrir uma caixa de polêmica, onde vozes roucas e melífluas combatem-se e rivalizam-se como galos selvagens. Uma primeira característica da pós-modernidade estaria intimamente ligada ao seu teor polêmico, o qual agrega e revitaliza esse conceito, desmembrando-o num feixe de intensidades diversas. Essa polêmica vale a pena na medida que exercita o raciocínio crítico e movimenta vários setores universitários; entretanto, o debate torna-se estéril quando culmina num auto-fechamento – esgotando sua potencial fertilidade num ringue de personalismos e idiossincrasias extravagantes. Nunca saberemos ao certo o que ganhamos ou perdemos com tudo isso.

Como entendemos que a pós-modernidade é constituída por um feixe de intensidades - o que equivale a dizer que esse conceito não vem apoiado numa base consensual – caberá a esse capítulo recrutar alguns pontos entendidos como relevantes para o trabalho de maneira geral. Para seguirmos o caminho de fertilidade teremos que encarar o que Lyotard (1986) denomina de “princípio da incerteza”, que causa repulsa naqueles que acreditam na imperiosidade do “método científico”, o qual, segundo o autor, nada mais é que “jogos de linguagem”. A pós-modernidade como colisão (tudo que era tomado como inacreditavelmente sólido agora converte-se em cacos de significados), mais do que temida, pode ser entendida como relativismo extremo. A pós-modernidade da colisão, em sua

perspectiva positiva, é a desmanteladora dos binarismos, que, por tanto tempo persistem no raciocínio científico. Kaplan (1993, p. 15) ao abordar o pós-modernismo “utópico” e o pós-modernismo “comercial” nos informa o seguinte:

Ambas as utilizações do pós-moderno [“utópico” e “comercial” segundo a autora] implicam em pensar que transcende os próprios binarismos das tradições filosóficas, metafísicas e literárias ocidentais que foram questionados pelo pós-estruturalismo e pela desconstrução

Reencontramos nesta afirmação de Kaplan a reflexão de Jean-François Lyotard (1986), que nos anos 50 já reconhece um “quadro de modificações substantivas da ciência e da universidade”, modificações estas que poderiam ser compreendidas como: (i) “crise da ciência (e da verdade)”; (ii) “impacto das transformações tecnológicas do saber”; (iii) ineficácia da metafísica, ou seja, do “metadiscurso de legitimação”. O autor desenvolve uma leitura indiscreta em relação aos tais processos de legitimação, descrevendo os mecanismos pelos quais ao saber científico é conferido “valor de verdade”:

O saber científico não pode saber e fazer saber que ele é o verdadeiro saber sem recorrer ao outro saber, o relato, que é para ele o não-saber, sem o que é obrigado a se pressupor a si mesmo e cai assim no que ele condena, a petição de princípio, o preconceito” (LYOTARD, 1986, p.53)

Lyotard expõe, através desse jogo de tensões entre o “saber narrativo” e o “saber científico”, toda a vulnerabilidade do conhecimento formalizado. O autor estuda, então, as razões pelas quais um determinado tipo de enunciado é “aceitável” e ingressa na ordem da ciência. Assim, o autor desestrutura a pragmática do saber científico e joga luz no que ele denomina de “jogos de linguagem”. A aceitabilidade do enunciado, ou seja, o “valor de verdade”, forma-se na maneira mesma como esses “jogos” são praticados, pois o saber científico “exige o isolamento de um jogo de linguagem, o denotativo, e a exclusão dos outros” (p.46)

Este trabalho recorrerá portanto à pós-modernidade naquilo que ela representa enquanto falência dos metarrelatos. Por zelo e justiça apresentamos a

seguir um breve sobrevôo sobre esse tema tão polêmico. Entretanto, trabalharemos com outra classe de conceitos, especialmente aqueles constituídos - principalmente mas não exclusivamente - na análise que propõe Jameson da pós-modernidade. Alguns desses conceitos serão apresentados a seguir. Outros serão desenvolvidos mais adiante, quando a necessidade da análise os convocar.

Ann Kaplan (1993), em sua coletânea *O mal estar no Pós-modernismo*, reparte o bolo pós-moderno em duas perspectivas: “o pós-modernismo utópico”, que vem representado por intelectuais com Bakhtin, Derrida, Lacan, Cixous, Kristeva, Barthes, etc. que exercitam essa fuga às “mortíferas operações binárias”; e o pós-modernismo “comercial” ou “cooptado”, que nasceria com a incessante incrementação tecnológica da sociedade contemporânea, conjugado com um “novo estágio do capitalismo multinacional e multiconglomerado de consumo”. A autora precisa ainda que a pós-modernidade comercial seria “radicalmente transformadora do sujeito” e se realizaria basicamente na “extinção da cultura”. Entretanto, no nosso entendimento, na análise do “pós-modernismo de mercado”, a autora, na empresa de classificar e subdividir o pós-modernismo, incorre no erro de colocar no mesmo balaio autores que elaboram suas teorias com pressupostos e convicções diferentes, como é o caso, por exemplo, de F. Jameson e Baudrillard. Assim, vale a pena precisarmos, desde agora, que neste trabalho aproximaremos os dois teóricos (os quais serão convocados em determinados momentos deste estudo, sem qualquer receio ou pudor metodológico).

Na verdade, a “pós-modernidade” parece configurar-se como uma tentativa de interpretação de uma situação cultural cujo início - nos países do norte - se dá a partir dos anos 60, e que, segundo Jameson caracteriza-se por um notável crescimento nos EUA no pós-guerra, o aparecimento do “neocolonialismo”, da “revolução verde”, da “computação eletrônica” e da “informática”. Nesse sentido,

Jameson (Kaplan, 1993, p. 27) parece sugerir - assim como o faz também Kaplan - um “conceito periodizante” para definir a pós-modernidade:

(...) cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica - aquilo que muitas vezes se chama, eufemisticamente, de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade da mídia ou dos espetáculos, ou capitalismo multinacional (KAPLAN, 1993, p.27)

Jameson, que recebe uma boa dose de críticas por conta de sua visão esquemática que alia processos econômicos com atividade cultural - ou “dominância cultural”-, chega a propor, segundo Featherstone (1995), um conjunto de relações entre formas de capitalismo e movimentos artístico-culturais - o realismo viria relacionado com o capitalismo de mercado, o modernismo com o capitalismo monopolista e, finalmente, o pós-modernismo seria associado ao que o autor denomina “capitalismo tardio”, ou “capitalismo multinacional” - “o estágio do capitalismo mais puro”.

Segundo Kaplan (KAPLAN, 1993), Jameson esquadriha a pós-modernidade nas bases de uma “lógica cultural do capitalismo tardio” e a compõe como uma “reação específica às formas estabelecidas do modelo canônico” associado ao “esmaecimento da distinção entre alta cultura e cultura popular”. Featherstone (1995) chega a falar em “abolição entre arte e vida cotidiana”, em “mistura de códigos”, em “promiscuidade estilística” e em “declínio da originalidade/genialidade”, o que, segundo Jameson, está intimamente relacionado à celebrada “morte do sujeito”:

Mas hoje, na era do capitalismo empresarial, do chamado homem da organização, das burocracias na vida comercial e no Estado, da explosão demográfica - hoje, esse antigo sujeito individual burguês já não existe (JAMESON, in KAPLAN, 1993)

O declínio do sujeito se dá dentro de um quadro de “achatamento” e “esmaecimento do afeto”. Nesse sentido, a “falta de profundidade” faz surgir um

jogo de significantes avulsos que circulam na superfície de uma sociedade estetizada. Retomaremos essa questão neste trabalho através da recomposição de dois conceitos de Jameson: a esquizofrenia e o pastiche. O conceito de esquizofrenia será abordado no Capítulo 5 quando estabeleceremos um diálogo entre a representação simbólica do “Centro”, do romance *A Caverna*, com o modelo de esquizofrenia desenhado por Jameson.

O pastiche - outro componente que ganha relevo na análise de Jameson sobre a pós-modernidade - recombina as noções de “derrocada do sujeito” e “achatamento da sensibilidade”. Trata-se de uma “paródia branca” através do uso de uma “máscara estilística”. Enquanto a paródia resgata a imagem de uma imitação zombeteira, disposta a criar uma atmosfera de ridicularização e desconforto, o pastiche, tal como entendido por Jameson, continua sendo uma imitação, entretanto, abriga-se numa neutralidade, e é esvaziado do impulso satírico. Ao se dispensar a “zombaria”, o “deboche” e a “achincalhação”, o pastiche revela-se alheio ao impulso eufórico e dionisíaco do sujeito. Por isso, Jameson (1996) afirma que da prática do pastiche resulta o “desaparecimento do sujeito individual”.

Jameson também influencia sobremaneira as considerações de David Harvey, autor da célebre “Condição Pós-moderna” (1992), que, logo nos capítulos iniciais apresenta um esboço panorâmico da “pós-modernidade”, descrevendo algumas de suas linhas de força. A “esquizofrenia” e a “perda de profundidade”, idéias retiradas da fonte jamesoniana, fazem parte dessa apresentação. A primeira, vista pelo autor como uma “energia alucinatória”, vem correlacionada ao “sensacionalismo do espetáculo”.

Por diversas vezes, a pós-modernidade, em sua acepção tecno-social, é confundida com uma emergente sociedade do espetáculo, que, por sua vez, serve de cenário para a composição d’*A Caverna* de José Saramago. Pareceu-nos então, como ponto muito instigante, recuperar a alegoria de Platão e trazê-la para esses

estranhos tempos, pois Saramago, para mostrar-nos o que há de mais implacável e insano na sociedade das sombras, nos reporta à desintegração da história, da tradição e do afeto através da sucessão de contratempos da família Algor. Com efeito, a personagem Cipriano Algor, oleiro sexagenário, encarna a primordial reflexão do autor em *A Caverna*, ou seja, a rota obscura através da qual os espaços se esgotam para ceder lugar ao novo.

Harvey (1992) concentra suas reflexões na explicação do surgimento da pós-modernidade, que, segundo ele, tem muito a ver com a “acumulação flexível do capital”. O autor tenta compreender em que consistiria essa acumulação e interroga-se sobre como pensá-la em consonância com a “mutação na sensibilidade, nas práticas e nas formações discursivas”.

Esse quadro de “acumulação flexível do capital” é analisado como um “confronto direto com a rigidez do fordismo” e com a “flexibilidade dos processos de trabalho”, que veio, na verdade, a se configurar no mundo do mercado de trabalho, como uma possibilidade de subcontratação dos assalariados:

Esses sistemas de produção flexível permitiram uma aceleração do ritmo da inovação do produto, ao lado da exploração de nichos de mercado altamente especializados e de pequena escala (...). A estética relativamente estável do movimento fordista cedeu lugar a todo o fermento, instabilidade e qualidades fugidias de uma estética pós-moderna (HARVEY, 1992, p.148)

Harvey, como se pode inferir pela sua explanação, sugere uma aliança entre esse “sistema de produção flexível” e uma estética pós-moderna permeada pela “instabilidade”. Esse acelerado “ritmo de inovação” - que também está presente no esquadrinhamento de Jameson - figura como característica relevante da pós-modernidade. Seja no aparecimento de um quadro de “acumulação flexível”, seja na compreensão de um “capitalismo tardio”, as incessantes inovações, substituições e acelerações causadas pela profusão do magma tecnológico causaram uma

repercussão na sensibilidade e percepção humanas sem precedentes. Assim sendo, a pós-modernidade vem a se realizar, de fato, na experiência cotidiana do sujeito. A contra-leitura desse projeto, materializada na família Algor do romance *A Caverna*, vem sugerir uma síndrome de obsolescência. Retomo então, as palavras de Harvey (1992) quando o autor precisa que “a condição pós-moderna é realizada na vida cotidiana”. É no nosso dia a dia que a pós-modernidade, como conceito, ficção ou narrativa vem fazer-se presente entre nós e sobre nós. Nesse sentido, Jameson (1996), ao estudar a arquitetura do Bonaventure Hotel diz que ainda somos incapazes de enfrentar, cognitivamente, esse mundo do espetáculo e da cintilação. E essa incapacidade nos faz, de certa maneira, reféns de nossas próprias sensações.

Uma das conclusões de Harvey (1992) aponta para a idéia de que a pós-modernidade nada mais é que uma “resposta a um novo conjunto de experiências do espaço e do tempo, uma nova rodada da ‘compreensão do tempo-espaço’” (p.256). E essa “compreensão” passa logicamente pelos sentidos – seja no hiperespaço descentrado na rede mundial de computadores, seja nas imensas construções dos shopping centers, seja no fabuloso mundo da televisão, algo nos informa que há uma mudança sensível na nossa percepção da realidade

Harvey elabora, no capítulo final de sua *Condição Pós-moderna*, uma síntese esclarecedora sobre a pós-modernidade, a qual reaproveitaremos aqui em nossa discussão:

A crise de superacumulação iniciada no final dos anos 60, e que chegou ao auge em 1973, gerou exatamente esse resultado. A **experiência do tempo e do espaço se transformou**, a confiança na **associação entre juízos científicos e morais ruiu**, a **estética triunfou sobre a ética** como foco primário de preocupação intelectual, as imagens dominaram as narrativas, a **efemeridade** e a **fragmentação** assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de **práticas políticas e culturais autônomas** [os destaques são nossos] (p.293)

Eis um esboço dessa superacumulação, que estimula e aquece um cenário tomado como “pós-moderno”. Interessante notar que Harvey investiga a pós-modernidade através de uma concepção multidirecional<sup>4</sup>: seja na realização perceptiva do sujeito – o que confere novos sentidos à “experiência do tempo e do espaço”; seja nos trabalhos de pesquisa científica e suas adjacências “, pois “a associação entre juízos científicos e morais ruiu”; seja nas práticas políticas e culturais. Trata-se, portanto, de um complexo pós-moderno que advém, segundo o autor, das novas modalidades de como se experimentar a vida social. Todas as leituras sobre essa tal “pós-modernidade” convergem para a consolidação (e cotidianização) das novas tecnologias que está vinculada, como vimos, com as transformações trazidas pelo capitalismo atual (ou tardio).

A leitura que faremos d'*A Caverna* de José Saramago será constituída através desse suporte teórico. Daremos realce ao fato de que a pós-modernidade, mais do que uma “condição social”, atualiza-se na microfissura dos sentidos. O romance empresta um *tonus* trágico a esse complexo de transformações (sociais, políticas, econômicas, culturais, psicológicas, etc.) e, através da narração da decadência de uma olaria, consegue deixar à mostra as degenerações ocultadas no reverso desse espetáculo.

E encontramos na imagem do “resíduo”, nas “cinzas ou partículas de um objeto calcinado”<sup>5</sup>, na “parte de um corpo impróprio para o consumo ou utilização”, um ponto de partida para criarmos uma ponte entre *A Caverna* e as teorias sobre a pós-modernidade.

---

<sup>4</sup> FEATHERSTONE (1995) cita ainda “mudanças na cultura contemporânea”, especialmente (i) nos campos artísticos, intelectuais e acadêmicos (mudança nos modos de teorização, apresentação e divulgação do trabalho); (ii) mudanças na “produção, consumo e circulação dos bens simbólicos; (iii) mudanças na prática cotidiana (novos meios de orientação e estruturas de identidade).

<sup>5</sup> Definições constantes no Dicionário Houaiss, o qual encontra-se disponível na rede através do endereço eletrônico <http://houaiss.uol.com.br/>

### 3 RESÍDUOS E VESTÍGIOS

#### 3.1 – O CORPO RESIDUAL

Esse tópico observará, mais especificamente, a relação que os novos espaços de consumo e tecnologia, que estimulam a emergência de um contexto marcado pela aceleração temporal (a pressão da novidade e o esbranquiçar do rastro e do vestígio), estabelecem com os limites de corpo. Através da leitura da *Caverna*, a tônica aqui recairá sobre as diferentes formas de exclusão: seja na interpretação do quadro de inserção, dominação e exclusão de bens que trafegam na rota do consumo, até a idéia de uma expressão temporal desinfecta, livre de vícios e cheia de sonho e simulação, que nada mais é que uma rota alternativa ao precário. Além dessas formas de exclusão, a velhice, obscena e vulnerável, figurará como contra-projeto dessa sociedade de consumo: o que fazer com os resíduos que, qual poeira, contaminam e infectam a superfície lustrosa dessa sociedade em vias de consolidação?

Para falarmos com liberdade desses “sujeitos-resíduos”, é preciso que comecemos a pensar no objeto: o barro e seu temperamento rústico; o plástico e sua simetria afônica, quando as diferenças significativas são suprimidas pelas

coerções de um modelo. Surpreendentemente, chegaremos à conclusão de que barro e plástico compõem uma estratégia de representação que enreda sujeito e objeto, que também nos serve de imagem de silêncio e degradação. As assimetrias humanas virão representadas pelas formas imprevisíveis do barro: na giratória da criação, onde o barro é moldado, as mãos escorregam, pressionam e compõem as formas. O corpo-oleiro volta novamente ao barro, recriando-se e mutilando-se.

Anunciamos uma primeira idéia que atravessa a temática do corpo e da afeição: ao contrário das mercadorias monocromáticas de um hipermercado que não confirmam nenhuma ligação afetiva estável com o sujeito, nem resguardam a lembrança de sua origem espaço-temporal, as louças de barro referenciam o sujeito, tanto no seu aspecto morfológico (é através das mãos do oleiro que se dá um contorno único a cada manufatura), quanto nas suas fortes ligações com as idéias do “natural” – a terra vista como matéria primordial dentro da qual desenvolve-se a vida.

É nesse momento que vemos Cipriano Algor, acompanhado de seu genro Marçal Gacho, a procura de algum lugar onde pudessem despejar as louças de barro que há pouco foram rejeitadas pelo Centro. Esse é o momento ritualístico de morte: o oleiro está morto, o Cipriano-Oleiro, seu corpo, que é puro desgosto e luto, parece se sustentar por ganchos invisíveis. Mesmo faltando-lhe ânimo, Cipriano Algor será, ao final da narrativa, artífice de sua surpreendente redenção.

Basta ver com que cuidados desce Cipriano Algor de cada vez o declive, com que atenção descansa no solo as diferentes peças de louça, como as arruma irmãs com irmãs, como as encaixa quando tal é possível e aconselhável (SARAMAGO, 2000, 164)

É numa interessante ritualização que Cipriano Algor vem afirmar os vínculos de afeição com o objeto. A manifestação do oleiro – que cuida das louças de barro mesmo quando zerada sua vida comercial - é ponto de resistência na medida em que subverte todo o esquema de atribuições de valor e vê, naquelas

chávenas e bules, sua imagem refletida. É justamente esse *reconhecimento* que cabe a nós ressaltar aqui. Não se resgata nenhuma lembrança, vestígio ou afeição das mercadorias feitas prontamente para o consumo porque a satisfação da posse é confirmada pela necessidade posterior do descarte. Portanto, não há tempo suficiente para se amarrar o sujeito à coisa, nem as marcas do trabalho deixam-se transparecer. Já aqueles pratos que acabam de ser enterrados na erma cova, mesmo no momento em que atingem seu grau máximo de inutilidade (ninguém mais os quer, ninguém mais os compra), a voz grave do oleiro persiste: “não é entulho”, sentença que esconde sua contraparte, tão verdadeira quanto velada – “não sou entulho”.

Recuando um pouco na narrativa, vemos Cipriano Algor dizer à filha - “como se as palavras lhe queimassem a língua” - que ficaram somente com “metade do carregamento” e explicar as razões para essa repentina recusa. Ao que Marta replica:

Não é nada que não devêssemos esperar, mais tarde ou mais cedo teria de suceder, o barro racha-se, esboicela-se, parte-se ao menor golpe, ao passo que o plástico resiste a tudo e não se queixa (SARAMAGO, 2000, 33)

Ao que o pai, sabiamente responde: “A diferença está em que o barro é como as pessoas, precisa que o tratem bem”. Novamente, resgatando a correlação “barro – pessoa/humano”, que é importante quando se pensa a narrativa em sua amplitude, cabe dizer aqui, então, que os objetos situam-se em um plano representativo no qual se projeta a idéia maior da obsolescência, acentuando os percalços da velhice e da rejeição. A perda da afetividade também está presente nesse par correlacional. Enquanto o plástico “resiste a tudo” e é impessoalizado, o barro “esboicela-se, parte-se ao menor golpe” assim como a vida humana, que não é uma totalidade previsível, mas é feita de experiências e emoções picotadas, dispersas no ar. Estas, quando vistas de longe, podem formar imagens que se

transformam em outras. Os artigos da olaria, pratos, cântaros e chávenas, ao contrário das mercadorias plastificadas, foram moldadas pelo escorregar das mãos, não há repetição, por mais que se utilize moldes e modelos, cada forma que nasce pelo barro preservará sua singularidade especial. Assim como o homem, os artigos de barro não resistem a tudo, possuem um ciclo de vida, e, sempre que o infortúnio chega, queixam, sofrem.

Não nos caberá aqui satanizar a maravilhosa retórica do plástico, que não se cansa em afirmar seu sem número de utilidades e sub-utilidades; nem manifestar ressentimento pela sorte do barro. Não queremos também, e acredito que não seja essa a intenção do autor, pregar a *choupanização* e exconjuram a tecnologia feita de sonhos e simulações, sob cujas asas aprendemos a nos proteger. As perguntas que sobrevêm, quando lemos mais atentamente *A Caverna* são muitas, como por exemplo: onde podemos recuperar as marcas do pessoal e da verdade em um mundo dado à imitação, à burocracia circence e ao apelo ao novo? Que sentido atribuir à vida e a experiência humanas se tudo que sentimos não passa de simulação do nada? A marcha desse progresso sem precedentes não poderá evitar que ele mesmo, à medida que constrói, esmague com sua cauda o que vem atrás? Essas perguntas, obviamente, poderiam ser lançadas na parte conclusiva desse trabalho, mas já podemos nos exercitar com elas, já que a qualquer momento elas nos surpreenderão.

Saramago empresta um sabor especial à riqueza dos diálogos prosaicos e espontâneos, que funcionam como “sublinhas argumentativas” que sustentam a armação crítica, muitas vezes entendida como protesto, de *A Caverna*. Dentro dessas conversas quase despreziosas, encontramos uma ampla variedade de indagações e reflexões pontiagudas sobre a sociedade e o homem contemporâneos. Como, por exemplo, um dos vários diálogos entre Isaura e Cipriano Algor, no momento que este restitui um novo cântaro à viúva:

Muito obrigada, mas realmente não devia estar a incomodar-se, depois do que conversámos lá no cemitério pensei que não há grande diferença entre as coisas e as pessoas, têm a sua vida, duram um tempo, e em pouco acabam, como tudo no mundo, Ainda assim, se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem, As pessoas não saem de dentro de moldes, mas acho que percebo o que quer dizer, Foi conversa de oleiro, não ligue importância, aqui o tem, e Oxalá não caia a asa a este tão cedo (SARAMAGO, 2000, P.62)

Nós permaneceremos em silêncio, pelo menos por enquanto, a respeito da vindoura história de amor que nascerá nesses encontros e gentilezas casuais entre nossos solitários personagens. O que mais nos interessa, nesse momento, é o mote subliminar que se são entrevistados em várias imagens e cenas da narrativa: “as pessoas não se repetem”, o que nos faz pensar novamente no mundo do consumo e dos códigos de barras: a semelhança siamesa dos produtos disponíveis nas prateleiras, as artimanhas das propagandas que repetem o repetido como novo, os mesmos apelos e mensagens, a mesma espetacularização televisiva que, trocando nomes e lugares, consegue transformar o banal em assunto. E não poderíamos nos esquecer dos repentinos e extravagantes caprichos da moda que incitam todos a viver numa plural homogeneidade. A menos que a genética realize o contrário, não somos duplicáveis como latas de alumínio.

Aqui, o objeto cântaro, cuja insinuante forma de coração já se anuncia como pretexto primeiro para o tardio namoro da viúva com o oleiro, recupera a expressão máxima e ambivalente do sentir humano: a experiência do amor.

*A Caverna*, que se preocupa em investigar os percalços da experiência humana (constrangida pela condição de cativos em meio às maravilhas da tecnologia), apresenta também uma intrigante relação entre o homem (oleiro) e o Divino:

Nem todos os criadores se distraem das suas criaturas, sejam elas cachorros ou bonecos de barro, nem todos se vão embora e deixam no seu

lugar a inconstância de um zéfiro que só sopra de vez em quando, como se nós não tivéssemos esta necessidade de crescer, de ir ao forno, de saber quem somos (SARAMAGO, 2000, 184)

Recorremos novamente ao já sugerido paralelo entre a pequenez humana, confusa e imperfeita e a ardileza de um “Pai Criador”, que nos deixa a “inconstância de um zéfiro”. E é justamente no trabalho com o barro que esses dois criadores – o supremo e o mortal – encontram seu ponto de contato, recapitulando o que reza nosso ancestral livro do gênesis. Saramago, de forma audaz, vem subverter a convenção sagrada do divino, surpreendentemente acusada por negligência – “Nem todos os criadores se distraem das suas criaturas (...)”. E essas acusações não cessam por aqui:

(...) a diferença entre a palavra do artesão e um mandamento divino está em ter este precisado de que o passassem a escrito, e mesmo assim com os lamentáveis resultados que se conhecem (...) (SARAMAGO, 2000, 196)

O propósito desse tópico é discorrer sobre os resíduos do humano, de tentar averiguar como o mundo contemporâneo, com seus cabos e máquinas, aliado à realização plena do capitalismo, vem interpondo uma série de coerções ao sujeito. Formulamos, até então, algumas perguntas-chaves que auxiliarão no prosseguimento de nossas idéias.

Cabe a nós estudarmos uma das preocupações vitais que aparece em vários pontos da narrativa: o estado de velhice, que certamente muito tem a ver com os comentários apresentados sobre a obsolescência, pois se contrapõe à presentificação do tempo da “sociedade do descarté”- a esperança arquitetada da juventude eterna, que é reproduzida através dos discursos da mídia.

Já nos ocupamos, por diversas vezes, em mostrar as várias maneiras pelas quais o sujeito, mediante esse quadro de descarté, é submetido às coerções do capital que, abastecendo uma estranha roda da novidade, tritura, nessa mesma ciranda incandescente, sonhos e sentidos humanos. A velhice, estado intransigente que afronta o cenário da beleza pura e eterna do consumo, nos fornecerá uma rica

possibilidade para que a pensemos em sua positividade, marcando resistência a esse giro liquidificador.

O que mais nos interessa aqui é investigar o *obsceno*, isto é, tudo aquilo que está por trás da cena do discurso de “progresso tecnológico”. Saramago, como crítico contundente da transformação espaço-temporal que se evidenciou no discurso sobre a “pós-modernidade”, incorpora à sua narrativa um conteúdo político de denúncia e resistência. O autor está pactuado com a *obscenidade* – entendida aqui como um esforço em ver o que se oculta por trás do cenário social pós-moderno. Dessa forma, evitando o protesto explícito, Saramago oferece um banquete de sugestões, maçãs de ironias:

Ao fundo, na altíssima parada cinzenta que cortava o caminho, via-se um enorme cartaz branco, rectangular, onde, em letras de um azul brilhante e intenso, se liam de um lado a outro estas palavras, VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO. (...) O cartaz aparece ali de vez em quando, repetindo as mesmas palavras, só variáveis na cor, algumas vezes exhibe imagens de famílias felizes, o marido de trinta e cinco anos, a esposa de trinta e três, um filho de onze anos, uma filha de nove, e também, mas não sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida, todos obrigando a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas, resplandecentes. (SARAMAGO, 2000, p.93)

As dentaduras “perfeitas, brancas, resplandecentes” são uma imagem suplementar que interage sobre a “superfície limpa e multicolor do espaço tecnológico”, da qual há pouco falamos. E também em relação às cores, percebemos uma sutil oposição entre a “parada cinzenta” do precário mundo urbano metropolitano e o “azul brilhante e intenso” da encenação publicitária: a imagem prototípica idealizada pela pulsão do imaginário urbano-tecnológico. É nesse momento que aparece o *pattern* de uma família feliz, composta por um “marido de trinta e cinco anos”, uma “esposa de trinta e três”, um “filho de onze anos”, uma “filha de nove”, e “também, mas não sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida”. Novamente, a idade de cada um desses atores aparece como componente adjetivador principal: o avô e a avó, elementos desnaturalizados

de “idade indefinida”, aparecem ocasionalmente em estrita observância aos padrões estéticos que regem esse obscuro imaginário. Aqui, as “rugas” desaparecem no *flash* da câmera fotográfica, que os intima a “sorrir suas respectivas dentaduras”. E quais os vários outros sentidos que, simbioticamente, se agrupam em torno do imaginário dessa *happy family*? Não seria um desejo de juventude perpétua? E quantas outras mutações desse desejo, que se propaga tão veloz quanto um estímulo nervoso, poderíamos encontrar? Em Beatriz Sarlo, em suas *Cenas da Vida Pós-moderna*, encontraremos mais elementos para nossas reflexões:

A **velocidade de circulação** e, portanto, a **obsolescência acelerada**, se combinam numa **alegoria de juventude**: no mercado, as mercadorias devem ser novas, devem ter o estilo de moda, devem captar as mudanças mais insignificantes do ar dos tempos. A **renovação incessante**, necessária ao mercado capitalista captura o **mito da novidade permanente** que também impulsiona a juventude. Nunca as necessidades de mercado estiveram afinadas tão precisamente ao imaginário de seus consumidores” (SARLO, 1997, p.41) [destaque nosso]

Aprendemos, através dessa curta passagem, que a “obsolescência acelerada”, propulsora da dinâmica consumista, está intrinsecamente associada à “alegoria da juventude”. É nesse momento que detectamos um fato bem interessante: o enredamento entre as instâncias de consumo – que é o palco para a encenação desse “imaginário” do consumidor – e a proeminência da juventude dentro desse quadro. E no exato instante que lemos “alegoria da juventude”, a velhice de Cipriano Algor é convocada em um estalo. E isto sobretudo quando Sarlo, muito acertadamente, em páginas anteriores, diz que “o tempo foi abolido para os objetos comuns de mercado” (SARLO, 1997). Tudo isso nos sugere a idéia de que as mercadorias, entendidas como objetos que circulam pelos espaços de consumo, estão envoltas pelo encanto do novo, na medida em que devem sempre exalar juventude e cores fortes; porém, o “mito da novidade permanente” cria sua contraparte paradoxal – essas mesmas mercadorias guardam em seu arcabouço genético sua morte programada, devem oxidar-se no exato momento de sua estréia.

Trata-se de um curioso caso de beleza efêmera autodestrutiva, que se adianta como um maneira de se pensar na dispensabilidade do ser humano dentro desse contexto. Nós estamos condicionados a uma provisoriedade orgânica; diferentemente das mercadorias que simulam uma aparência isenta de vícios e precariedade, somos acometidos pelo envelhecimento e pela falência. Não nos pareceria sano demarcar diferenças entre os humanos e as mercadorias – visto que são evidentes e óbvias- , mas podemos observar bem toda sorte de pavor que o decrépito (o não belo) e o vulnerável (o não previsto) nos causa. Ao contrário das mercadorias que se desintegram sem rugas, nosso desgaste corporal vai lentamente acompanhando um compasso: quando menos esperamos, numa manhã ensolarada, o espelho nos informa de uns indesejáveis fio de cabelos brancos, que mais tarde se congregarão em mechas, até o dia em que dominarão toda a cabeleira. Salvo em alguns casos especiais de morte, não oxidamos como as mercadorias.

Ao contrário das mercadorias espetacularizadas de consumo - que são expostas nas vitrines das grandes lojas - o barro, sem a intervenção de técnicas químicas, também passa por um processo de envelhecimento. O barro, assim como os humanos, tem a capacidade de “esboicelar-se”, seja na acepção física que o termo indica, seja na extensão psico-sentimental: Isaura perde seu marido e ganha um novo cântaro para que guarde novas águas. O barro parece dotado de uma feição semelhante a do humano: a nossa vulnerabilidade, que anima nossa criatividade, nos traz experiências e constrói nossas crenças, nos faz menos homogêneos e mais singulares. O capitalismo, na verdade, sofre com a imprevisibilidade: tudo segue uma metodologia de controle, tudo atende à reprodução e circulação do capital. E para que este ciclo da transformação do real e da vida em mercadoria se realize, o capitalismo se reapropria desses novos “mitos” metropolitanos.

Como uma espécie de recapitulação, reexaminemos os principais eixos de reflexão que norteiam esse tópico: primeiramente cabe a nós compreendermos a velhice como estado de desencaixe – a peça teimosa do quebra-cabeça que não se deixa “encaixar” já que “O **mercado** ganha relevo e corteja a **juventude**, depois de instituí-la como protagonista da maioria de seus **mitos**” (Sarlo, 1997, p.40). Porém, como já se pode sugerir, esse desencaixe nunca é mais incurável do que a capacidade dúctil e conformadora do capitalismo que, cedo ou tarde, se encarrega de distribuir um papel a cada personagem – às vezes sujeitando-os à desnaturalização. Basta nos lembrarmos do já comentado *outdoor* da família feliz: o idoso lá está, porém, possui “idade indefinida”.

Quando, depois de todas as tentativas de conversões e inversões, o capitalismo não consegue alojar em suas membranas o objeto, procede-se à sua liquidação – e foi o que aconteceu com as manufaturas da olaria. A “alegoria da juventude” constitui-se como uma das forças sinérgicas do capital que, transpassando o imaginário do consumidor, promove o combustível para a queima da não-novidade, causando repercussões em nossas diferenciações temporais. Esse “mito da novidade permanente” consubstancia, no plano das relações humanas, o lugar constrangedor da velhice, a qual, como nos sugere *A Caverna* nada mais é que a sinistra lembrança de nossa condição mortal – a certeza de que não podemos ser novidade a vida inteira e de que não sabemos ao certo se haverá espaço nas prateleiras para nós.

### 3.2 – O FRESCOR PERPÉTUO DA NOVIDADE

Logo nas primeiras páginas do romance dá-se o início do martírio da família Algor. Trata-se de uma crise primordial, sobre a qual o romance irá se apoiar até seu término. É ela irrompe no exato momento em que Cipriano Algor recebe a notícia de um dos “subchefes da recepção” de que deveria descarregar “metade do que aí vier”, que nosso sexagenário oleiro, já destituído do seu ofício, protagonizará o mito de Sísifo, adaptado cena social contemporânea. Mais do que isso, ele iniciará, em meio a essa pequena catástrofe, bem ao gosto de Saramago, um interessante processo de auto-investigação.

O que nos interessa aqui é a representação de novas e diversificadas categorias de relações trabalhistas, e todas as pequenas e grandes conseqüências que estão vinculadas a essa nova realidade social.

Desceu da furgoneta e aproximou-se do balcão de atendimento com os papéis de costume, a guia de entrega em triplicado, a factura respeitante às vendas efectivas do último fornecimento, a declaração de qualidade industrial que acompanhava cada partida e na qual a olaria assumia a responsabilidade de qualquer defeito de fabrico detectado na inspecção a que as louças seriam sujeitas, a confirmação de exclusividade, igualmente obrigatória em todos os fornecimentos, em que a olaria se comprometia, submetendo-se a sanções no caso de infracção, a não ter relações comerciais com outro estabelecimento para a colocação dos artigos (SARAMAGO, 2000, p.22)

Todo o volume de documentos, guias e declarações, que, tomados por si só seriam apenas artigos invisíveis no transcurso da narrativa, são aqui a chave que possibilitam a averiguação do tipo de relação que o Centro estabelece com seus fornecedores. É justamente pela estratégia da nomeação exaustiva, uma estratégia

bem acertada para aquele que faz das palavras seu meio de ação, que Saramago põe às claras um esquema administrativo baseado numa extravagante burocracia circense que não existe por mera alegoria, mas, sobretudo, como instrumento de manutenção de poder. Evidencia-se também a perversa desigualdade das partes contratuais: a negociação, aparentemente apoiada numa justeza de princípios, torna-se brutal na sua expansiva liberdade em rejeitar metade do que vinha na furgoneta, decisão irrevogável e direta.

Pode dizer-me o que é que fez que as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de uma 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. Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que a partir de agora a sua louça só interessará a colecionadores, e esses são cada vez menos. (SARAMAGO, 2000, 23)

Eis o “segredo da abelha”, apregoada fórmula de sucesso que persegue, a todo custo, a maximização do lucro. A regência administrativa do Centro comporta-se de forma impiedosamente brutal, porém, encontra seus álibis nas alíneas do contrato. Não há mais nada a fazer com os restos das prateleiras: a sobra é extinta e tudo deve ser consumido. A clientela, essa categoria invisível, vulto que nasceu na junção de linhas em algum gráfico, decidirá o destino do não-consumido. As sobras e as prateleiras, depois de devidamente varridas e higienizadas, cederão lugar aos artigos de plástico, que carregam consigo todo o sonho de vida eterna: seu aspecto ficará menos sujeito às agressões do tempo e terá menos possibilidades de se partir ou acumular lodo em sua superfície.

Porém, seria ingênuo pensar que a dispensa do barro e a simpatia do plástico trabalham são ações que se justificam por si só: se acreditarmos no fato de que o barro, por diversas razões já citadas, nos remete à idéia do humano, chegaremos à conclusão de que a preocupação que prevalece no romance é eminentemente com as várias formas de se desnaturar as pessoas, descarregando delas toda a afeição, sentimento ou história. Num mundo que se torna,

paulatinamente, mais automático, haverá espaço para a atitude criativa? Saramago muito acertadamente recorre à Olaria, onde o barro ganha formas pelos movimentos corporais, para marcar o antagonismo com a produção serializada, dentro da qual não há intervenção humana direta. Ao final do romance, sentimos, com certa contundência, que o autor se esforça em representar o colapso da afeição. A extinção dos resíduos, ou sua “combustão” (como insinuaremos mais adiante), vem acompanhada da idéia do apagamento da história – a qual será reduzida numa sempiterna presentificação (a incoerência desses termos justapostos é proposital).

Em uma de suas passagens pela “Cintura Industrial”, Cipriano Algor se depara com uma paisagem estranha:

Na orla da Cintura Industrial havia umas quantas modestas manufacturas que não se percebia como tinham podido sobreviver à gula de espaço e à múltipla variedade de produção dos modernos gigantes fabris, mas o facto era que ali estavam, e olhá-las à passagem sempre tinha sido uma consolação para Cipriano Algor quando, em algumas horas mais inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão (SARAMAGO, 2000, p.28)

O termo “gigantes fabris” propõe uma acomodação espaço-visual em comparação às “modestas manufacturas” pois ele chama a atenção para o sentido de onipotência, força e soberania. Talvez a imagem de um furioso gigante que não consegue manobrar seus enormes pés para poupar a vida dos pequenos possa se encaixar bem aqui. Porém, não seria certo supor boas intenções de nosso grandalhão, pois tais fábricas, que foram metaforicamente transmutadas em gigantes, têm “gula de espaço”, ou seja, não há pedaço de terra que sustente os pés dessas instalações. Sempre há o que conquistar e o que destruir. Nessa competição desigual pelo espaço, vemos delinear-se diante de nós a bela e trágica imagem narrativa do que chamam de “destruição criativa” – o antigo incinerado para inflar o corpo da novidade.

Como complemento à “Cintura Industrial”, não poderíamos nos esquecer da “Cintura Verde” - apesar das sugestões arbóreas que esse “verde” nos

traz, essa zona não fica aquém da decrepitude da Cintura Industrial. Novamente vamos capturar os pensamentos de Cipriano Algor, em uma de suas viagens ao Centro:

E é isto que chamam Cintura Verde, pensou, a esta desolação, a este espécie de acampamento soturno, a esta manada de blocos de gelo sujo que derretem em suor os que trabalham lá dentro, para muita gente estas estufas são máquinas, máquinas de fazer vegetais, realmente não tem nenhuma dificuldade, é como uma receita, misturam-se os ingredientes adequados, regula-se o termóstato e o higrômetro, carrega-se num botão e daí a pouco sai uma alface (SARAMAGO, 2000, p.253)

Aqui, o que prevalece não é mais a acomodação visual dos “gigantes fabris”, mas sua ação, exemplificada nas “máquinas de fazer vegetais” que, desafiando todas as leis da produção natural, conseguem expelir uma “alface” com um botão, através de um simples procedimento técnico.

Os questionamentos aos quais temos recorrido - imagens de slides que se sobrepõem -, podem ser pensados à luz da teoria do que se denominou “pós-moderno”. Nesse sentido convocaremos, de vez em quando, alguns escritores que, apesar das diferenças conceituais, convergem, em suas deliberações, para os problemas da contemporaneidade tão presentificados no romance. Essas reflexões teóricas, que partem eminentemente de preocupações filosóficas e sociológicas, tornam a leitura do romance mais vívida e refinada. Não sabemos até que ponto Saramago esteve próximo do calor dessas discussões, mas é fato que a produção sociológica cria uma ponte referencial entre o leitor contemporâneo e a estranha paisagem a que sua rotina está exposta. Na medida em que o romance foi escrito na virada do século XX para o XXI, ele carrega em si a silenciosa expectativa que talvez se confirmará, como tudo indica, nas próximas décadas: um mundo saturado de “Centros”, verdadeiras cidades-prisões-tecnológicas que são símbolos da decadência de um estado ineficiente, que não consegue rebater o lote inesgotável de curingas do mercado.

As “louças a imitar o barro”, as “modestas manufacturas” que logo serão extintas pela violência dos “gigantes fabris”, a Cintura Verde e a inusitada produção serial de alfices caracterizam bem algumas nuances da “condição pós-moderna”:

No domínio da produção de mercadorias, o efeito primário foi a ênfase nos valores e virtudes da **instantaneidade** (alimentos e refeições instantâneos e rápidos e outras comodidades) e da **descartabilidade** (xícaras, pratos, talheres, embalagens, guardanapos, roupas etc.). A dinâmica de uma sociedade “do descarte” (...) começou a ficar evidente durante os anos 60. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos (criando um monumental problema sobre o que fazer com o lixo); significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, apego a coisas, edifícios, lugares, pessoas e modos adquiridos de agir e ser” [o destaque é nosso] (HARVEY, 2003, p.258)

O advento desse esquema de hiperprofusão da novidade alterou o comportamento das pessoas em relação a sua “experiência cotidiana comum”. Toffler (*apud* Harvey, 2003), realça essa “mudança na psicologia humana” e vê nisso uma via para se pensar a sociedade em estado de fragmentação. Gostaríamos aqui de destacar que essa “obsolescência instantânea” é uma prática agressiva e, como Harvey já nos aponta, ela contamina todo o quadro de prática individuais e sociais. O autor enumera tudo que poderia ser “jogado fora” e essa ingênua expressão, tão corriqueiramente utilizada em nossas rotineiras conversações, nos faz retornar aos difíceis dias da família Algor: Cipriano, delicadamente ajeitando as louças em uma cova, “como irmãs”, para que talvez algum arqueólogo do futuro as venha resgatar.

E tão aterrorizante é a imagem do lixo que infesta as margens dessa sociedade que se sacia do novo. O lixo é o empilhamento vivo de nossas descartáveis lembranças, aquelas que nos deixaram no minuto passado e que jamais retornarão. Os grandes depósitos de lixo são o lugar das memórias de um estranho mundo sombrio feito de concreto e miragens. Tudo que existe e vibra dentro dessa ainda incompleta sociedade pós-moderna, seja material ou imaterial, guarda em si a fatalidade programada: a de se converter em lixo. E longe estão os dias em que uma pessoa necessitava ser sepultada para não mais existir entre nós.

Beatriz Sarlo, através da narração de diversas *cenas* contemporâneas (com seus paradoxos e ironias), também capitula alguns traços do que seria a tão polêmica pós-modernidade. Dotada de sensibilidade aguçada, a autora narra teoricamente diversas *cenas* que pertencem, devido a suas características peculiares, ao terreno do pós-moderno. Em uma passagem rica em insinuações metafóricas, a autora argentina diz:

Frente a uma realidade instável e fragmentária, em processo de velocíssimas metamorfoses, os objetos são uma âncora, porém, uma âncora paradoxal, já que ela mesma deve mudar o tempo todo, oxidar-se e destruir-se, entrar em obsolescência no próximo dia de sua estréia.(SARLO, 1997, p.30)

Essas palavras são importantes para nós nesse momento pois apreendem a grande tônica da pós-modernidade, e referencia algumas das preocupações adiantadas n'A *Caverna*: a obsolescência. Porém, outros conceitos dão suporte a esse desencadeamento: uma “realidade instável e fragmentária”, as “velocíssimas metamorfoses”, a imagem da “âncora paradoxal” que se oxida e é destruída “no próximo dia de sua estréia”. Essa âncora nos remete diretamente à idéia de segurança, que, metaforicamente pode ser convertida numa segurança afetiva – ou seja, o sujeito, nós, consumidores, à medida que perdemos alguns de nossos importantes sinais identitários (religião, partido político, etc.), buscamos na placidez da mercadoria uma forma de restaurar esses vínculos perdidos. A estratégia do comprar, do obter uma mercadoria, já não se exaure na mera necessidade, mas em todo um esquema invisível de distinção e identidade. Sarlo vai além e diz que essa âncora é paradoxal pois entra em “obsolescência no próximo dia de sua estréia”. O que poderia ser um conforto, torna-se mais uma crise – tudo nos escapa.

Uma outra indagação poderia surgir ao nos reportarmos à idéia de Sarlo: se existem essas “velocíssimas metamorfoses”, se a obsolescência atinge

impiedosamente toda mercadoria vivente, quem – ou o que – estaria por trás desse processo? Ou ele estaria sendo desencadeado espontaneamente devido talvez ao mau uso dos objetos e aos caprichos instáveis da clientela? Baudrillard, tão polêmico quanto o conceito de pós-modernidade, escreve em seu *O sistema dos objetos*:

A maior parte dos objetos de série poderiam ser, os próprios produtores o reconhecem discretamente, bem superiores em qualidade por custo de produção sensivelmente igual: as peças “tornadas frágeis” custam tão caro quanto as normais. MAS O OBJETO NÃO DEVE ESCAPAR AO EFÊMERO E À MODA. É a característica fundamental da série: o objeto nela é submetido a uma fragilidade organizada (BAUDRILLARD, *O sistema dos objetos*, p.154)

Logicamente estamos falando aqui da “fragilidade organizada” dos “objetos de série”, afastando-nos um pouco da categoria de objetos produzidos na olaria. Porém, esses últimos, na medida em que disputam o mesmo espaço de consumo dos objetos seriados (as mercadorias impessoalizadas), recebem indireta, mas incisivamente, os efeitos dessa obsolescência planejada. Se todo o charme do plastificado já não lhe garante vida eterna no mercado, o que dizer de umas toscas chávenas que, exibindo todas as suas marcas e dores, entulham – desculpe-nos nosso Algor – os diversos depósitos das grandes zonas de comércio? Eis a sociedade do descartável. O prazer impossível da vida eterna, que alentava nossas almas em momentos de aflição, agora se encontra no fragmentado desejo de destruir o instante – de esmagá-lo com as mãos como se fosse um singelo copo de plástico.

Ainda poderíamos estender essas reflexões para os domínios da arte. Como esse disparate da novidade é sentido na produção artística? Jameson observa uma reação nem tanto destrutiva dos artistas que, contaminados por esse afã de inovação do mercado, criam um espaço de experimentalismo.

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de

roupas a aviões), com um ritmo turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1996, p.30)

A nova produção de mercadorias, baseada na massificação e na serialização, incita muitas vezes no artista uma atitude contestatória, e não uma plácida “integração”. Não nos caberá aqui, apesar de ser uma empresa certamente gratificante, desviar-nos do curso de nossas reflexões, porém, a partir dessa posição de Jameson poderíamos questionar o alcance dos efeitos dessa “urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades” que certamente, como já constatamos pelas citações precedentes, não se circunscreve ao campo econômico. Harvey (1992) nos fala da “sociedade do descarte”, na qual todas as coisas acompanham o giro irrefreável do capital; já Beatriz Sarlo (1997) já vê os objetos, nessa zona de “velocíssimas metamorfoses”, como uma “âncora paradoxal” que, no mesmo momento que assegura um instante de segurança, entra em imediata oxidação; e Jameson (1996) acrescenta que tal “urgência desvairada” da novidade pode criar condições alternativas de “inovação” artística. Entretanto, apesar de apresentar diferentes interpretações sobre o sentido do “descarte”, todas essas participações compartilham de um solo comum: a constatação de que alguma coisa está sendo deixada para trás, no exato momento que não mais podemos acompanhar a aceleração da novidade.

Ainda pior que a obsolescência dos objetos, é a triste constatação de que, diante desse quadro, as pessoas também se tornam obsoletas. Grande parte da narrativa apresenta a irrevogável resistência de Cipriano Algor em morar, justamente com sua filha e seu genro, no paradisíaco Centro. Uma vez liquidada a olaria, e já com a promoção de Marçal à “guarda residente”, o oleiro perde essa queda de braços com o destino e vai para o Centro. Entretanto, como veremos mais adiante, não será longa essa tão odiosa hospedagem.

Em todo caso, é Cipriano Algor quem se encontra confrontando com a pior das situações, a de olhar para as mãos e saber que não servem para nada, a de olhar para o relógio e saber que a hora que vem será igual a esta em que está, a de pensar no dia de amanhã e saber que será tão vazio como o de hoje (SARAMAGO, 2000, p.306)

Assim como as prateleiras dos supermercados, os dias de Cipriano Algor são uma série vazia, encaixotados numa previsível solidão. Eis o ponto culminante de sua via cruxis, “a pior das situações” : destituído do trabalho, acompanha sua filha e seu genro em sua nova morada. Nos capítulos 4 e 5 desse trabalho abordaremos a estrutura e o funcionamento desse Centro. O que poderíamos já antever, pelo trecho supracitado, é a imagem de nosso velho Algor em total desconsolo: nesse estranho cárcere tecnológico paira no ar uma incógnita força maligna que, assim como a atuação da gravidade, vem estreitando as percepções humanas. Uma vez desprovido de sonhos próprios, salvo aqueles implantados pelas estratégias de comércio e *marketing*, Cipriano Algor poderia despejar o resto de sua velhice naqueles passa-tempos que fazem parte da rotina de tantos outros sexagenários desconsolados. Entretanto, uma inesperada revelação, que irá se manifestar primeiramente em pequenos caprichos da curiosidade, virá transformar para sempre os dias desse ex-oleiro: a descoberta de algo misterioso no piso zero-cinco, isto é, o gancho com a alegoria da caverna que inspira o título dessa obra. Mas, por enquanto, acompanhemos, as tristes falcatruas da tecnologia.

### 3.3 – A “ESPETACULOSFERA” E O VIRTUAL

Nas páginas anteriores, percebemos que *A Caverna* anuncia e denuncia um quadro degenerativo, no qual o ser humano, agora circundado por uma atmosfera de tecnologia e novidade, encontra-se numa estranha paisagem de obsolescência. Ocupamo-nos, até então, com dois pólos de análise: as novas formas e modalidades de *ser* e *fazer* dentro de um contexto de dominância burocrático-tecnológica.

Apresentaremos a seguir o paradoxo da tecnologia no âmbito da experiência e sensação humanas: de um lado, as máquinas *high-tech* causando um transbordamento dos estímulos sensoriais e, de outro, reduzindo formas essenciais de interação com a realidade subjetiva, especialmente aquelas que requisitam introspecção. Participarão dessa análise duas idéias significativas: a experiência

primária do tato, em contraponto com a supremacia da visão, como vetor de um tipo peculiar de inteligência; e as novíssimas máquinas e dispositivos de simulação que envolvem os sentidos num clima intenso de espetáculo. Esse par de idéias se refere a dois espaços-imagens respectivamente, a saber: a olaria, nicho de experiência cotidiana com o tato; e o Centro, expressão máxima da tecnologia, uma espécie de máquina-mundo que mói e deglute tudo e todos. Essa será a matéria central desse capítulo: tentar explicar os mecanismos de uma tecnologia que trabalha num ambíguo encadeamento de expansão e retração, soldura e encolhimento, ação e mutilação.

### **3.3.1 DISCUSSÃO TEÓRICA PRELIMINAR**

O que apresentamos aqui é menos uma demonstração de tecnofobia, baseada em preconceitos renitentes e estereotipados, que a tentativa de relativizar a retórica do progresso tecnológico, aproveitando as referências e inferências que *A Caverna* faz acerca do assunto. Nosso trabalho será, então, o de harmonizar dois olhares a respeito da cotidianização da tecnologia: a elaboração teórica propriamente dita, que emerge dos intelectuais de diversas áreas do conhecimento, que nem sempre cooperam mutuamente dentro de um paradigma consensual e homogêneo; e a percepção do escritor, ou do artista, que, servindo-se das modalidades de expressão próprias do literário, narrativiza a mesma preocupação. Intelectual e escritor são tipos que não raro se misturam: cada qual compartilha as

mesmas preocupações, mas seguem, conforme os mandamentos das convenções, linguagens e formas diversas.

Certamente, hoje poderíamos, depois da profunda revisão dos processos de legitimação do saber, pensar em uma narrativização da teoria e em uma teorização da narrativa. Subtraindo suas aparências formais, teoria e narração executam o mesmo trabalho: ensaiar e problematizar uma realidade indócil e fragmentária. A teoria, advinda do pensamento científico, não mais será, certamente, o suporte único e privilegiado do conhecimento: sua rigidez e pureza se afrouxarão para conceber a presença do texto híbrido e ensaístico que, sem pudores e rituais, confessará a provisoriedade do conhecimento humano e será potencialmente mais rico e flexível.

E é pensando nisso que resolvemos propor uma discussão preliminar a respeito do conceito do *virtual*. Pierre Lévy, em *O que é o virtual?* (1998), elabora uma atraente interpretação do virtual baseada num sistema amarrado de interconexões entre as máquinas e o psiquismo humano. Entretanto, paralelamente à excitação com as novas tecnologias, o autor, muito timidamente, reconhece a performance ambidestra das ferramentas tecnológicas – cujo funcionamento raramente se realiza sem rupturas, erros e panes – e da falibilidade humana que, agindo de forma semelhante, não raro promove a criação sem, de outro lado, destruir. De outro lado, o trabalho de Lévy consegue estudar o virtual através de uma lente trifocal: seja em sua acepção “filosófica”, “antropológica” ou “socio-política”, alargando as vias de compreensão do que ele denomina *tecnocosmo*. Por isso, não caberá aqui uma contra-leitura do que julgamos etéreo ou inadequado em Lévy, mas sim estabelecer nós de conexão entre várias imagens e conceitos da virtualização e a sociedade tecnológica. Porém, o que pretendemos, nesse momento, não será uma problematização exaustiva da tecno-sociedade, mas antes

de tudo, tentar compreender os caminhos e descaminhos criados por nós, seres de sensações, nesse labirinto de espelhos.

Pierre Lévy, ao longo de boa parte de seu livro, tenta desconvenacionalizar a imagem degradante do virtual. Ao invés de associar o conceito à idéia do “falso” e do “imaginário”, o autor acredita que a “virtualização é a dinâmica mesma do mundo comum, é aquilo através do qual compartilhamos uma realidade” (LÉVY, 1998, 148).

Se o virtual não é inócuo, mas vetor de “problematização”, como precisar suas características? Lévy, sumariamente, o interpreta como: “desprendimento do aqui e agora” (desterritorialização), “passagem do interior ao exterior e do exterior ao interior” (efeito Moebius) e principalmente agente da “heterogênese” - um relativo estado de amplitude do sujeito, que se desvincula, parcialmente, das coerções espaciais. Diz também que o virtual pertence à categoria do “acontecimento” e não da substância, portanto, não se opõe ao “real” – como dita a estereotipia – mas sim ao “atual”.

Considerando as informações implicadas acima, vamos, a seguir, pormenorizar esses conceitos. O virtual problematiza, é um “complexo problemático”, pois caracteriza-se como um “nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização”. Além disso, o virtual dissolve duas consagradas categorias de orientação epistemológica: o espaço e o tempo (o aqui e o agora). De fato, quando pensamos na rede mundial de computadores, que é somente mais um exemplo da atividade do virtual, percebemos essa desterritorialização: a noção de orientação é problematizada, não existe distância, nem oceanos, que possam retardar a comunicação de dois corações apaixonados. A consequência direta desse encolhimento de distâncias é o amortecimento das sensações temporais: tudo parece incrivelmente instantâneo e

imediatos, como se tudo estivesse a um braço (ou a um clique) de nós. O efeito moebius, outra característica do virtual, “organiza o *loop* sem fim do interior e do exterior – a colocação em comum de elementos privados e a integração subjetiva inversa de itens públicos”. Essa característica da virtualidade, depois de fecundada, abrirá espaço para se pensar a Inteligência Coletiva, que, por razões de seleção e ocasião, não será extensamente apresentada aqui. E, por fim, quando falamos em “virtual”, pensaremos na “heterogênese” tanto da realidade quanto do humano. Essa “heterogênese”, mais do que casual ubiqüidade, será, ao nosso ver, o motor da fragmentação, uma vez que a plenitude do *estar num lugar* será dinamitada por uma espécie de ação interrogativa: *onde estou? O que é meu? Isto existe mesmo?* O virtual é, portanto, mais uma forma produtiva de se pensar não somente a contemporaneidade, independente de seu nome de batismo, mas a história dos seres vivos na terra, quando a primeira célula sofreu a ação da bipartição.

Porém, há que se pensar nos limites: a contra-parte interessante, e muitas vezes clandestina, de todas as idéias – a sua real performance ou “atualização” para seguirmos o pensamento de Lévy. A questão de se pensar no que a virtualidade pode ser convertida é, ela mesma, uma expressão de virtualidade pois cria aquele nó de tensões do qual há pouco falamos. Lévy, no primeiro capítulo de *O que é o virtual?*, remonta à origem latina da palavra virtual, *virtus* – “potência” e “força”, mas, no nosso entendimento, esquece-se que *vir*, que participa da mesma família de *virtus*, é própria do território semântico do “masculino”, significando virilidade e poder. Então, podemos nos perguntar: em qual momento sinistro da madrugada o *virtual* deixará sua macia pele de *virtus* para se tornar um animalesco *vir*? E mais:

A virtualização do corpo não é portanto uma desencarnação mas uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano. Contudo, o limite jamais está definitivamente traçado entre a heterogênese e a alienação, a atualização e a reificação mercantil, a virtualização e a amputação (LÉVY, 1998, p.33)

Depois dessa breve e introdutória qualificação do virtual, sentimos a necessidade de dizer que nem tudo relacionado a esse conceito são maciezas e elogios. Gostaríamos de quebrar o pensamento monocromático – que se satisfaria com o *design* do virtual apresentado acima e deixar vir à tona concepções que se rivalizam e, freqüentemente, se ridicularizam. Ao convidarmos o pensamento “indesejável”, nosso objetivo é buscar uma acentuada policromia, mesmo que não consigamos forjar uma plausível conclusão final, um genuíno arremate de ouro, deixaremos o rastro dessas cores rivais, para que, na mistura dos antagônicos, tonalidades novas sejam criadas.

Jean Baudrillard (1999), que consegue recrutar inimigos com a mesma intensidade que a polêmica gerada pelos seus comentários, não será amável ao dizer que

A potência do “virtual” nada mais é do que virtual. Por isso, aliás, pode intensificar-se de maneira alucinante e, sempre mais longe do mundo dito “real”, perder ela mesma todo princípio de realidade. Para que essas potências técnicas estendam seu império sobre o mundo seria preciso que tivessem uma finalidade – não há potência sem finalidade da potência. Ora, elas não a têm. Só podem transcrever-se indefinidamente nas suas próprias redes, nos seus próprios códigos (BAUDRILLARD, 1999, p.26)

Baudrillard impiedosamente abre as comportas e deixa escoar, pelas fibras estreitas do próprio conceito, toda a potência do virtual que há pouco era anunciada por seus antecedentes etimológicos. O que ocorre é a sobreposição de vazios que se refletem sobre si mesmos. À medida que essas práticas simulacionais descolam-se do “princípio da realidade” e inventam suas próprias coordenadas, acabam por perder sua “finalidade de potência”. Assim, o virtual só poderá nutrir a si próprio.

Ao que Lévy poderia redargüir:

Cessemos de diabolizar o virtual (como se fosse o contrário do real!). A escolha não é entre a nostalgia de um real datado e um virtual ameaçador ou excitante, mas entre *diferentes concepções do virtual* (LÉVY, 1998, 117)

A *Caverna*, como já adiantamos, que está realmente comprometida com o enfoque das mazelas e ironias do mundo do consumo e da tecnologização compulsiva, vem também trazer uma nova e “diferente concepção do virtual”: não através de conceitos, mas através de cenas e imagens que, animadas pelo espírito da irreverência, adicionarão uma boa dose de sensibilidade à nossa discussão. De um lado, vimos com Lévy, que o virtual, e as realizações tecnológicas que se vinculam direta ou indiretamente a esse conceito, abrem um campo potencial de criação – e, como insistimos, de deterioração. Saramago visualiza, quase como um clarividente, um futuro de desencantos e masmorras, bem na contra-mão de Lévy: a heterogênesse cedendo espaço à alienação, a reificação mercantil sobrepujando a atualização, e a amputação prevalecendo sobre a virtualização.

### **3.3.2 AQUÁRIOS VIRTUAIS**

E é nessa fenda que se abriu entre o atualizado e o atualizável que vemos aparecer as sugestões do virtual. Ao falar em “virtualização” estaremos ingressando nas tortuosas veredas da mente, com todos seus atalhos e becos sem saída. Justamente porque o processo de virtualização, como o entende Lévy, é parte exclusiva do sistema cognitivo humano e é tão primordial quanto o advento da linguagem e da técnica. Com a ajuda das máquinas, a atividade do virtual, que antes se integrava organicamente à nossa “ecologia cognitiva”, hoje ganha relevante potência retórica: abre uma clareira na realidade e colore seus próprios mapas. O virtual então, tornado autônomo, deixa de ser colaborador e passa a usufruir de uma existência própria e peculiar. Saramago parece entender bem essa anomia do virtual e elabora a imagem premonitória de um colossal Centro, uma espécie de feudo tecnológico, mistura de *shopping center* e cidade murada, que se erige no solo

do capitalismo igualmente virtualizante. Várias serão as leituras desse Centro nos capítulos a seguir; no momento, interessa-nos a descrição dos “aquários virtuais”:

É certo, não admitem cães no Centro, nem gatos, apenas aves de gaiola ou peixes de aquário, e mesmo estes usam-se cada vez menos desde que foram inventados os aquários virtuais, sem peixes que tenham cheiro de peixe nem água que seja preciso mudar. Lá dentro nadam graciosamente cinquenta exemplares de dez espécies diferentes que, para não morrerem, terão de ser cuidados e alimentados como se fossem seres vivos, à qualidade da água inexistente há que vigiá-la, há também que fiscalizar-lhe a temperatura, e, para que nem tudo tenham que ser obrigações, não só o fundo do aquário poderá ser decorado com vários tipos de rochas e plantas, como o feliz possuidor dessa maravilha terá ao seu dispor uma gama de sons que lhe permitirá, enquanto contempla os seus peixes sem tripas nem espinhas, rodear-se de ambientes sonoros tão diversos como uma praia caribenha, uma selva tropical ou uma tormenta no mar (SARAMAGO, 2000, p.233-4)

Jean Baudrillard, em seu *Sistema dos Objetos*, acrescenta que “Basta que sua prática concreta se perca para que o objeto seja transferido às práticas mentais. Isso é o mesmo que dizer atrás de cada objeto real existe um objeto sonhado”(Baudrillard, SO,126). Não seria difícil começarmos a nomear todos os desejos e sonhos que estariam agregados à imagem desse aquário. Baudrillard parece sugerir um comportamento ambíguo do objeto que, mesmo constrangido pela força das determinações objetivas (sua realização “concreta” e funcional), carrega em si o tremor do sonho, sua contraparte inessencial que enfeitiça a realidade. Essa cisão do objeto, obrigado a servir ao sonho e à realidade, não consegue impedir a igual bipartição do sujeito. Nesse caso estaríamos bem afastados da “heterogênese” e mais próximo da noção de espetáculo vazio. Poderíamos supor que a desfuncionalização nada mais é que o desencarne trágico do objeto que, libertando-se da servidão instrumental (sua função primordial), encontra sua redenção no sonho. Enquanto um saca-rolha, ou um aparelho de barbear, está plenamente escravizado em sua funcionalidade (seria bem difícil pensar em um saca-rolhas, ou um aparelho de barbear, que não atendessem às suas funções de abrir garrafas e depilar rostos masculinos), nosso aquário virtual, tão impiedosamente esdrúxulo, já não se sente intimado a prestar contas à sua função. Resgatando os dizeres de

Baudrillard, eles “só podem transcrever-se indefinidamente nas suas próprias redes, nos seus próprios códigos”.

Nesta zona poli-para-hiper e meta-funcional, o objeto, longe das determinações objetivas, é desta vez tomado inteiramente pelo imaginário. No automatismo projetava-se irracionalmente a imagem da consciência, neste mundo “esquizofuncional” increvem-se unicamente obsessões puras e simples. Trata-se de toda uma patafísica do objeto que seria preciso aqui escrever ou ciência das soluções imaginárias (BAUDRILLARD, *O Sistema dos Objetos*, 121)

É nesse comportamento ambivalente da coisa simulada, como o reforça a passagem acima, forçada a transgredir suas “determinações objetivas” e se postar na correia do “imaginário” que se garante sua incursão no obscuro território da obsessão. Subtraindo alguns excessos dessas palavras de Baudrillard, nos dirigimos à idéia da rede de conexões que o objeto estabelece com o humano. Uma das portas dessa conectividade se dá pelas vias da mente. Todo o contexto simulacional desses “aquários” elege a visão como a via legítima pela qual a realidade é concebida e organicamente estruturada. Aqui, os verbos “contemplar”, “vigiar” e “fiscalizar” denunciam a subtração dos demais componentes sensoriais.

Lévy talvez não chamasse esse aquário propriamente de “virtual”, justamente pelo fato de ele pertencer à ordem da “substância”. Retornando um pouco mais à sua teoria, o autor denomina a passagem da ordem do “acontecimento” para a “ordem da substância” de *reificação* ou *institucionalização*, denominação que seria mais cabível aqui. Entretanto, algumas particularidades do virtual estão latentes nesse aquário, o qual promove a imagem pitoresca de uma realidade que se controla e regula com botões.

### 3.3.3 REGENERADORES ATMOSFÉRICOS

Marçal, caminhando pelos corredores do Centro, vai apresentando à Marta todas as estranhas maravilhas de sua futura residência. Marta se assusta ao saber que determinados apartamentos, os quais poderíamos classificar num primeiro momento de desprivilegiados, não oferecem acesso à luz solar. Os apartamentos dos moradores que habitam o miolo dessa “colméia” não possuem janelas. Entretanto, Marçal esclarece que

Pois olha que não falta aí quem os prefira, acham-nos mais cômodos, mais apetrechados de facilidades, só para dar-te alguns exemplos, todos eles têm aparelhagens de raios ultravioleta, regeneradores atmosféricos e reguladores de temperatura e de humidade tão rigorosos que é possível ter em casa, de noite e de dia, em qualquer estação do ano, uma humidade e uma temperatura constantes (SARAMAGO, 2000, p.279)

Desta vez não são “peixes sem espinhas” que “nadam graciosamente” em águas inexistentes, mas sim, verdadeiros prisioneiros que, qual os da alegoria platônica, acostumaram-se com sua condição de cativos. Nesses cárceres tecnológicos, amontoado de cômodos padronizados onde se despejam os residentes, a realidade é desmontável e recriável – tudo são sombras. Essa nova realidade forjada não consegue mascarar tudo que cintila como sonho: esses “regeneradores atmosféricos”, assim como a profusão da novidade que se quer desembaraçada de todas as vicissitudes do precário, assinalam novamente o tortuoso combate com os efeitos da natureza. Esse espanto e esse pavor em relação ao imprevisível, e conseqüentemente da morte - essa agonia em saber que poderemos cair e nos estilhaçar na próxima curva, assim como os cântaros e os bules, fez com que a humanidade criasse analgésicas ficções: ontem, a religião, exterminando todas as revoadas de dúvidas e receios da vida além túmulo e

produzindo hóstias de certezas e verdades; hoje, toda uma alternativa estrutural psicossocial, elaborada não mais nas catedrais ou no confessionário, mas nos *Shopping Centers*.

Aqui, a imagem do *Shopping Center* congregará um vasto conjunto de agentes que ajudam a fundar toda a pedagogia do consumo, todos os códigos de conduta, todos os desejos instilados pela tecnologia, todas as normas do bem consumir e do bem sonhar. Escolhemos o *Shopping Center* como o majoritário articulador de todo um tempo pois ele consegue conjugar, em uma mesma narrativa, toda uma nova modalidade de viver, sentir, agir e pensar provindas das alianças e rupturas entre tecnologia, capitalismo e desejos.

Logicamente, seria ingênuo demais encaminhar essa reflexão para a totalidade do social, que é um tecido heterogêneo composto de espaços e temporalidades bem distintas que nem sempre estabilizam-se num mesmo panorama, mas a um setor dessa sociedade que é denominado “sociedade de consumo”. Entretanto, há que se pensar nos possíveis intercâmbios entre pólos, ou camadas, distintos dentro desse tecido onde tudo está organicamente integrado e, como no caso da família Algor, podemos supor um quadro de intensas e constantes migrações – o que equivale dizer que todos, com maior ou menor grau, estarão envolvidos nos processos ensaiados acima.

Esses espaços simulacionais, como pretendemos sugerir, longe de se prestar somente ao lúdico, são interferências diretas de duas grandes forças que primordialmente pulsam em nós: de um lado o medo da morte, do imprevisto e do descontrole – remediado pelas “aparelhagens” que nos concedem um provisório prazer de regulação e controle; de outro, uma extensão da primeira, escoá-se nosso inominável gozo do poder: a doce crença que nosso combate com o natural ainda não está perdido. Seja nos “peixes sem espinhas”, seja nos “regeneradores atmosféricos”, o que existe de *obsceno* não está propriamente na performance

técnica dessas produções simulacionais, mas em tudo que pulsa oculto dentro de nós quando estamos diante e atrás delas.

### 3.3.4 MÁQUINA DAS SENSAÇÕES NATURAIS

Mas não paremos por aqui. O Centro ainda nos reserva, nessa selva tecnológica, mais uma exuberante parafernália. E quem nos conta esse episódio é nada mais nada menos que nosso protagonista Cipriano Algor, que, tentando encontrar o que fazer em sua nova condição de residente do Centro, dedica boa parte do seu tempo no rastreamento desse inusitado espaço, com seus aquários e regeneradores atmosféricos. Cipriano Algor contou então a Marta e a Marçal toda a sua aventura na sala das “sensações naturais”, narrativa esta que vale uma citação integral:

Bom, 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 que 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 eram veteranos, a um ouvi mesmo dizer Isto é como uma droga, prova-se e fica enganchado. E depois, perguntou Marta, Depois começou a chover, primeiro umas gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas, e aí a voz no altifalante deu-nos ordem para que avançássemos, e não se pode descrever, é preciso te-lo vivido, a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, vem uma rajada, outra, há guarda-chuvas que se viram, gorros que se 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, gastamos uns bons dez minutos a percorrer calculo eu uns vinte cinco ou trinta metros, E depois, perguntou Marta bocejando, Depois voltamos 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 cortina que mal deixava ver os colegas, alguns continuavam com os guarda-chuvas abertos, o que só servia para atrapalhar ainda mais, finalmente chegamos ao vestiário e ali havia um sol que era um esplendor, Um sol no vestiário, duvidou Marçal, Nessa altura já não era vestiário, mas sim 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.(SARAMAGO, 2000, P.313-4)

Em que consiste o funcionamento dessa máquina de espetáculos?

Assim como a programação metódica de uma máquina de lavar roupas, que segue, sem reclames, um circular ritual composto por lavagem, enxágüe e secagem, a máquina das sensações naturais proporciona ao seu usuário uma animada excitação, provinda primeiramente de uma fragmentação, notadamente quando se justapõem, e se sobrepõem, diversos e conflitantes protótipos de espaços naturais desvitalizados. A heterogênese, e principalmente a dissolução de um “aqui” estável, deixa-se esgotar no papel de animar, e sobrecarregar os nervos com sensações. Essa representação ornamental dos fenômenos naturais compõe-se, primeiramente, por um estrangulamento: assim como o corpo de uma centopéia, ou de uma lacraia, está fragmentado numa seqüência ordenada de anéis, a máquina de sensações naturais engaveta suas representações, ordena-as e as projeta numa virtualizante encenação.

Essa representação da natureza possui uma forte semelhança com a mercadoria, visto que é explicitamente serializada, através da sucessão disrupta de representações do natural, e submetida a um elevado grau de assepsia e estereotipação, assim como a brancura homogeneizante dos códigos de barras. Essas intensas e vertiginosas sensações, que integram um conjunto de determinações no seio da sociedade de consumo, são lidas, na *Caverna*, como azulados entorpecentes. É o que podemos extrair do curto e sentencioso depoimento de nosso veterano – “Isto é como uma droga, prova-se e fica enganchado”

Todos os vetores e forças de poder que retalham e cindem o humano dentro do cenário social não o fazem sem violentar o corpo – que o digam as

masmorras, as penitenciárias, os sanatórios e, por que não, essas aparelhagens que eletrizam e dispersam as capacidades do experimentar e do perceber. Essa mesma tecnologia imperial, tão poderosamente ambidestra, serve ao mesmo tempo ao progresso e ao truque.

A tecnologia, que na estimativa de Lévy (1998), deveria viabilizar objetos “indutores da inteligência coletiva”, ampliando os canais de “cooperação em um contexto comum”, vê-se rebaixada como paradigma de reificação, colaborando para a consolidação da sociedade do espetáculo. Saramago parece à vontade para concluir que esses jogos lúdicos possuem um papel regulador importante dentro dessa sociedade. É preciso simular maravilhas e espetáculos para vivificar os mitos do consumo que sustentam esse castelo de cartas, com sua frágil onipotência.

### **3.3.5 A EXPERIÊNCIA TÁTIL**

As mãos que manejam o volante são grandes e fortes, de camponês, e, não obstante, talvez por efeito do quotidiano contacto com as maciezas da argila a que o ofício obriga, prometem sensibilidade. Na mão direita de Marçal Gacho não há nada de particular, mas as costas da mão esquerda apresentam uma cicatriz com aspecto de queimadura, uma marca em diagonal que vai da base do polegar à base do dedo mínimo (SARAMAGO, 2000, p.11)

A atividade do oleiro pressupõe doação e entrega do corpo. E foi através do trabalho com as “maciezas da argila” que Cipriano Algor desenvolveu uma esperada “sensibilidade”, herança transmitida por seus antepassados. Todas as possíveis definições do fazer da olaria deveriam passar pela idéia da participação plena e criativa do corpo, o que já sinaliza um relevante contraponto à atitude corporal passiva extensamente descrita acima. E, em meio a uma série de destituições, as quais atingem nossos personagens, vemos aqui a gestação de um silente projeto redentor: o exercício do tato. Já Gacho, ironicamente guarda do Centro, tem sua mão marcada por uma anormalidade – a insinuante “cicatriz com

aspecto de queimadura”. Essa descrição, logo no início do romance, marca uma espécie de enfrentamento – os corpos, as idades e as marcas situam as duas personagens em categorias opostas: o da criação e o da subserviência.

Dizíamos, em páginas anteriores, que a regência e encadeamento dos episódios e fatos de *A Caverna* são costurados pelas mãos de um narrador bem inusitado e singular. Uma delas, que pode ser considerada marca estilística do autor, diz respeito à capacidade de encaixar pausas, retrocessos, advertências e o porvir no fluxo narrativo. Entretanto, o que vemos não é um amontoado de fragmentos aleatórios, mas uma estrutura que permite um fluxo coerente dos acontecimentos. Essas interrupções, que ocorrem quando menos esperamos, reagrupam significados, encaixam episódios, prenunciam um futuro e discutem extensivamente com o leitor. Dessa vez, o narrador nos confia uma historieta no mínimo insólita - a existência de um “pequeno cérebro em cada um dos dedos das mãos”:

Na verdade, são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos das mãos, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta. Aquele 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 (SARAMAGO, 2000, p.82)

Dessa vez, a imagem da razão, emanada da imagem de um único e onipotente “cérebro”, será profundamente questionada através da oposição com o conhecimento tátil, que sempre teve um lugar subalterno na construção do conhecimento. O narrador relativiza a onipotência cognitiva dessa grande massa cerebral e a reparte em diversos pequenos cérebros distribuídos pelos dedos das mãos, lembrando-nos de que, ao contrário de uma inteligência centralizada, infalível e soberana (absolutista, em resumo), possuímos vários outros canais de percepção.

Saramago entrincheira duas visões patentes de centralização: o “Centro”, que, como seu próprio nome genérico e descolorido sugere, compartilha a idéia de onipotência com o “cérebro”. Assim como o Centro rejeita tudo que se lhe

apresenta como marginal e periférico, o “cérebro” também o faz na medida da episteme: fora do “cérebro”, da razão, não há mais nada que uma selva de obscuridades. O romance nos apresenta então áreas de resistência: ao colossal Centro, onde as pessoas desintegram-se numa massa informe, opõe-se a minúscula olaria, local onde ainda estão resguardadas a atividade do corpo, a identidade e a herança. De outro lado, ao grande “cérebro”, opor-se-á a inteligência tátil, que nasce na difícil convivência do ser humano com as asperezas e obtusidades do mundo concreto. Com esse pensamento, digamos, descentralizador e anti-absolutista, não estaria Saramago reverenciando os ideais de democracia, os quais chamam a todos a participar dos processos político-sociais e que rejeitam a legitimação de uma instância de poder única?

Depois, o narrador nos leva a descobrir que, paralelamente ao funcionamento do mecanismo cerebral, com suas sinapses e abstrações, existe o trabalho subalterno desses micro-cérebros alojados em nossos dedos. Assim, o narrador explicará como essas duas instâncias coordenam, ou desordenam, seus ofícios.

Por isso o que os dedos sempre souberam fazer de melhor foi precisamente revelar o oculto. O que no cérebro possa ser percebido como conhecimento infuso, mágico ou sobrenatural, seja o que for que signifique sobrenatural, mágico e infuso, foram os dedos e os seus pequenos cérebros que lho ensinaram. Para que o cérebro da cabeça soubesse o que era pedra, foi preciso primeiro que os dedos a tocassem, lhe sentissem a aspereza, o peso e a densidade, foi preciso que se ferissem nela (SARAMAGO, 2000, p.83)

A imprevista relação de dependência entre o grande “cérebro” e os pequenos “cérebros” estabelece um processo de irreverente inversão. O grande “cérebro”, que se atrapalha até mesmo para delimitar distinções entre conceitos criados por ele mesmo, necessita, como na relação senhor/servo, do serviço físico dos dedos.

A *Caverna*, ao narrar a *residualização* do homem, que acompanha a hipertrofia do tecido tecnológico, vem propor a reconstituição do corpo e da

materialidade. Para tanto, é-nos apresentada a significativa imagem do oleiro que se complementa à do tato – e esta opõe-se, por sua vez, à dominância da visão. À afirmação de que “meu corpo pessoal é a atualização temporária de um enorme hipercorpo híbrido, social e tecnológico” (LÉVY, 1998), Saramago supõe talvez um momento preliminar ao estado “hipercorpóreo”: a restituição de nosso infracorpo, organizado pelo alinhamento de nossos sentidos primários e a inteligência.

#### 4 QUADRADOS HIPERESPACIAIS

Vale a pena um pequeno retorno às primeiras passagens do romance, quando Cipriano Algor, a caminho do Centro, lança os olhos para fora da furgoneta e encontra, “entre as barracas e os primeiros prédios da cidade”, o incansável trabalho das pás mecânicas:

“essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar” (SARAMAGO, 2000, p.16)

Na verdade, a imagem das pás mecânicas, que deixam um lastro de “farrapos emporcalhados”, faz referência à questão central do texto: a decadência da família Algor que, não resistindo às exigências de seu tempo, é, assim como a “casa antiga” e a “raiz nova”, reduzida à condição de elemento residual.

David Harvey (1992), utiliza, logo nas primeiras páginas de sua lúcida *Condição Pós-moderna*, a imagem de Dionísio – “destrutivamente criativo” e “criativamente destrutivo” – para aludir à destruição criativa de Schumpeter. Tal correlação será inscrita aqui, como uma forma de recapitular e adiantar nossas

idéias. Quando pensamos na evolução dos sistemas de consumo, do agigantamento dos espaços onde as pessoas se entregam, sem reservas, à busca de uma felicidade tecnicamente sonhada, e principalmente sabendo que a ronda do progresso deixa atrás de si um lastro de elementos vestigiais que vão se sobrepondo como sucatas, acabamos por compreender, de forma mais nítida, o sentido auto-condenatório da “destruição criativa”.

(...) o efeito da inovação contínua é, no entanto, desvalorizar, senão destruir, investimentos e habilidades de trabalho passados. A *destruição criativa* está embutida na própria circulação do capital. A inovação exacerba a instabilidade e a insegurança, tornando-se, no final, a principal força que leva o capitalismo a periódicos paroxismos de crise (HARVEY, 1992, 102)

No caso de *A Caverna*, é o ser humano que se encontra diante das pás velozes desse moinho triturador: a instantaneidade da produção e do consumo de mercadorias que vem construindo uma nova forma de se perceber e coordenar as noções espaço-temporais. Estas, por sua vez, fazem emergir uma nova aclimatação dentro da qual é gestado o indivíduo pós-moderno – indivíduo que, contrariando a formação etimológica da própria palavra, quebra-se em muitos, centrifugado e dispersado num mundo cheio de novas coisas para ver e fruir. Ainda em *A condição pós-moderna*, Harvey (1992) percebe talvez o nó central que amarra as fibras que compõem o entrelace da pós-modernidade: “a condição pós-moderna é feita na vida cotidiana”. Interessante notar que *A Caverna* retrata justamente o que chamam de “pós-modernidade” a partir de uma microfissura, para recompô-la em sua manifestação macrossocial: o cotidiano da família Algor que desvenda a presença de um sistema notadamente tirânico, que - vale a lembrança de Dionísio - somente desenvolve-se a custa de destruição.

Escolhemos a imagem da devastação para engatilhar as reflexões que serão propostas nesse capítulo. Analisaremos como o Centro, concebido como um “hiperespaço”, se apodera do território urbano e cria uma “nova socialidade”, que

muito tem a ver com o que chamam de “condição pós-moderna”. Explicar o Centro, por sua vez, não será um exercício despretensioso, mas nos aproximará das imagens e “atitudes” pertinentes ao que chamam de pós-modernidade. Não se trata de abrir um espaço de análise intensiva da pós-modernidade, mas, antes de tudo, entendê-la em sua realização no romance – em sua forma sinistra e obscena. Na verdade, a designação “Centro”, muito bem empregada por Saramago, nos servirá como modelo genérico de espaços que implementam uma nova forma de vida: os *Shopping Centers* de hoje, que têm sido correlacionados a essa atmosfera pós-moderna, nos servirão como um referencial. Entretanto, existem outras variações e derivações dos *Shopping Centers* que também nos interessariam – é o caso do Westin Bonaventure, sobre o qual Fredric Jameson (1996) lança um olhar atento e nos fornece informações bem lúcidas sobre o que o autor chega a denominar de “hiperespaço”. Da mesma forma, o texto de Baudrillard *Hipermercado e hipermercadoria* (1991), que toma como base de análise um supermercado, nos será igualmente relevante. Salvaguardando algumas peculiaridades de um *Shopping Center*, de um supermercado, e de um grande hotel, todos eles nos fazem pensar numa nova organização do espaço e do tempo e de seus fins: esses novos espaços criam circuitos de socialização bem distintos da urbanidade. E a preocupação central que surge - e que o romance pronuncia em múltiplas entonações - são os mecanismos desumanos que operam dentro desse sistema de novidades. Surge então o seguinte questionamento: qual o lugar da memória, do território e da afetividade num mundo conquistado pelo espetáculo e pela fruição do instante?

A observação de Featherstone (1995) indica claramente o funcionamento de uma certa coloração pós-moderna dentro dos “shopping centers” e, nesse sentido, já nos adianta alguns pontos bem interessantes:

À medida que as cidades se desindustrializam e se transformam em centros de consumo, uma das tendências nas décadas de 70 e 80 tem sido a remodelação e a expansão dos Shopping Centers, que incorporam muitas das características pós-modernistas no design arquitetônico de seu espaço interno e em seus ambientes simulados: uso de iluminações e espetáculos oníricos, ecletismo e mistura de códigos, que induzem o público a fluir por uma multiplicidade de vocabulários culturais sem oportunidade de distanciamento (desdistanciamento) estimulando o sentido de ausência de mediações, o “instantâneamento”, o descontrole emocional e o espanto infantil (p.145)

A condição pós-moderna pode ser decomposta como um cerco de forças entrelaçadas, dentro do qual, dinamizam-se as categorias básicas de espaço e tempo. Aqui, é o espaço da cidade que se necrosa para que quistos compactos – O Centro, ou os shopping centers – formem-se e desenvolvam-se por todos os cantos da malha urbana. Entretanto, a hipertrofia dessas estruturas, que conseguem conter tudo o que a tecnologia sonha e realiza, não se prolonga sem a imediata obsolescência do espaço-tempo antigos. Mais do que um problema espacial, o que *A Caverna* se esforça em representar é a desnaturação do temporal – não foi por acaso que Saramago nos traz à vista, como real protagonista, um modesto oleiro de 64 anos.

Devemos também mencionar a profusão do espetáculo, que domina a cena do Shopping Center. De fato, o espetacular só se preserva nessa condição se consegue mobilizar a atenção daqueles que estão diante de si. O espetacular, mais do que tudo, necessita da tremura dos sentidos e do “espanto juvenil”, os quais exigem, por sua vez, a prorrogação da sensação da novidade. O ponto-chave da questão, muito ligada ao tempo, diz-nos que a luminosidade do novo evapora-se num curto ciclo, que, por mais variável que seja, nunca alcança qualquer cristalização. Daí, não será difícil identificar o espetacular com o efêmero, que, por sua vez nos ajuda a compreender que a questão capital *Da Caverna* é a velhice que, desalojada da cena da novidade, vai sendo lentamente secretada, expelida como resíduo indesejável.

Como numa série de dominós, a novidade ergue-se para logo cair e empurrar a próxima peça. E a pergunta maior que nasce dessa convulsão, é a seguinte: o que fazer com os vestígios e com o amontoado de lixo que vai se sobrepondo e se acumulando na periferia do “progresso” ?

Certamente, depois da era da novidade fosforescente, não será difícil imaginar a era do lixo, a insurreição de tudo que para trás ficou sem lugar.

Quando daqui a dez dias vier recolher o genro não haverá qualquer vestígio destes prédios, terá assentado a poeira da destruição que agora paira no ar, e poderá até suceder que já esteja a ser escavado o grande fosso onde serão abertos os cavoucos e implantados os fundamentos da nova construção (SARAMAGO, 2000, p.19)

Já falamos sobre a obsolescência no nível do objeto. Já aqui encontramos o acelerado esfarelar dos prédios para que sejam erguidos os fundamentos da nova construção. A imposição da novidade, agora reduzida em pequenos ciclos vitais, nunca foi uma condição tão essencial para a devida irrigação da economia pelo capital veloz que, na medida que é bombeado, deixa um rastro de erosão. Não uma erosão circunscrita ao espaço, mas que atinge, na mesma velocidade, tudo que respira e se move dentro desse espaço de sonhos.

Passaremos, então, a investigar as diversas formas pelas quais esse Centro metaboliza o espaço e o tempo. Não estaremos distante de uma conversa sobre os sentidos e contra-sensos da pós-modernidade que, tomada como um pretexto para reflexão e não como conceito acabado e inteiro, é ensaiada e denunciada por *A Caverna*. O mito da caverna de Platão será revisitado no espetáculo pós-moderno, em sua agitação esquizofrênica, entre a poeira do que se foi e o brilho daquilo que toma a cena. Enfim, o espetáculo pós-moderno, a nova Caverna, consome, na mesma chama roxa, as injunções temporais, fazendo surgir uma mentalidade feita de poeiras e desconexões. Mais do que uma denúncia avulsa, o que mais preocupa Saramago são os redimensionamentos do ser humano,

ora miniaturizado na multidão, ora maximizado como sujeito de consumo, ora aniquilado numa pungente reificação.

Beatriz Sarlo (1997) dedica um número razoável de páginas à cena do *Shopping Center*, que, num determinado momento, é comparado a uma “nave espacial” ou, mais especificamente, a uma “cápsula espacial acondicionada pela estética de mercado”. Através da imagem de uma nave, a autora consegue sugerir toda a indiferença, e quase sempre predação, que esses espaços mantêm com a cidade. Cabe aqui a imagem da devastação, da poeira e das pás mecânicas já adiantadas no início deste capítulo.

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

A pós-modernidade nos traz uma nova forma de compreender a urbanidade. As cidades, com seus centros, praças e monumentos, desfalcadas de sua disposição original, serão substituídas, progressivamente, pelos centros comerciais (SARLO, 1997). As cidades - que foram historicamente constituídas e compostas dentro da modernidade - parecem se encolher frente à emergência de núcleos compactos – razão pela qual, em determinado momento desse trabalho, fizemos alusão aos cancros que surgem nos organismos vivos: além dos *Shopping Centers*, condomínios herméticos e monitorados, resorts, hipermercados, estações, parques de diversão. Neles, ensaia-se a arquitetura do sonho – tão recorrente na reflexão de Sarlo: o paraíso de Dante, com seus arcos simétricos, concêntricos e ordenados nos dá um bom modelo imagético, uma espécie de “simulacro de mundo perfeito” (CAVEDON e LENGGER, 2002).

Nada mais cabível que a recorrência do termo “simulacro” quando se fala nos centros comerciais e *shopping centers*. Esse termo, logicamente, referencia e agrega-se à alegoria da caverna.

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era o efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda sua extensão (SARAMAGO, 2000, p.17)

Esse é o Centro, “mais alto que o mais alto dos prédios”, exibindo sua estatura agigantada e superior à cidade. É bem relevante a imagem do auto-fechamento, com as paredes lisas e sem janelas, inibindo qualquer tipo de transação, contacto ou troca com o exterior. A auto-suficiência também demonstra-se no fato de o Centro possuir residentes, os quais possuem diante de si um mundo de serviços e espetáculos para que não tenham a necessidade de sair de lá. É o que Sarlo (1997) também constata:

Como uma nave espacial o shopping tem uma relação indiferente com a cidade à sua volta: essa cidade é sempre o espaço externo, sob a forma de autopista ladeada por favelas, avenida principal, bairro suburbano ou rua de pedestres” (p.16)

O Centro, em outras palavras, é um extraterritório. As características do local, sejam geográficas ou históricas, pouco interferem em seu funcionamento. O Centro, que não poderia ser nomeado de outra forma, só possui olhos internos.

Mais do que pertinente, seria essencial estudarmos um pouco da leitura que Fredric Jameson (1996) faz do Westin Bonaventure de Portman, a qual ensaia uma explicação razoável para se entender o mundo contemporâneo: na pós-modernidade, estamos diante de uma “mutação do objeto”, que não é acompanhada por uma equivalente “mutação do sujeito”, cujos órgãos sensoriais ainda são ineficientes para organizar cognitivamente todo o universo de signos e experiências que fazem parte da atmosfera desses espaços. Novamente, a relação de indiferença, metaforizada por Sarlo na imagem de uma nave espacial, atinge o

desconhecimento do corpo humano. Como já foi incansavelmente exposto aqui, o Centro, na obra de Saramago, engole a cidade, numa espécie de canibalismo urbano.

Jameson, devido a esse fato, muito certamente denomina o espaço do Bonaventure “hiperespaço”. Poucas coisas dentro do universo pós-moderno não mereceriam o prefixo “hiper”. De outro lado, nossos órgãos não se hipertrofiaram, e, mesmo com os truques da genética, ainda está para nascer o hiper-homem, ou, porque não dizer “super-homem”. Assim sendo, o Centro parece não somente engolir a cidade, mas nós mesmos, sensorialmente incapazes de enfrentá-lo.

Estamos impedidos de experimentar e participar da cintilante paisagem desses espaços pós-modernos. A acelerada e intermitente profusão de mensagens, anúncios, apelos e sons sobrepostos parece nos levar a uma espécie de transe contido, no qual rompem-se os elos da cadeia de orientação. Jameson acrescenta que somos incapazes de mapear cognitivamente, através da recuperação das referências espaciais, quando circulamos por entre as vias e corredores dessas imensas construções. Entretanto, essa situação, que a primeira vista poderia gerar uma forte predisposição ao desespero, é, muitas vezes, convertida numa experiência lúdica, como se estivéssemos diante de um fulgurante espetáculo que nunca termina.

Ao contrário das feiras, organizadas de forma moderadamente precária, o *Shopping Center* “corresponde a uma ordenação total, mas sem deixar de, ao mesmo tempo, dar a impressão de percurso livre: trata-se da deriva organizada de mercado” (SARLO, 1997, p.16)

Entretanto, nem sempre ordenação e orientação se correlacionam mutuamente. A estratégia do mercado, como nos informa Sarlo, consiste em criar uma “deriva organizada”, ou seja, um espaço em que a fruição e o gozo devam sempre ser mais pronunciados que a agonia do perder-se.

É tempo de recuperarmos a inquietação maior do romance: como repensar o corpo, que processa e dá sentidos às porosidades da realidade humana, em um mundo que se torna gigantesco para nós e cada vez mais afeito à incorporalidade da imagem e do lucro?

Quando Jameson nos diz que:

(...) o hiperespaço pós-moderno – finalmente conseguiu transcender a capacidade do corpo humano individual de se localizar, de organizar perceptivamente seu meio imediato, e de mapear cognitivamente sua posição num mundo externo mapeável (KAPLAN, 1993, p.39)

Podemos nos fazer a seguinte pergunta: não estaríamos recapitulando, talvez num tom mais agudo, o martírio do barro – ao redor do qual desenvolve-se a reflexão humanista no romance *A Caverna*? O mundo pós-moderno, que ao término de cada dia abençoa uma dezena de substantivos com o prefixo *hiper*, parece implodir o ser humano, disperso no emaranhado de vias e contra-mãos da tecnologia.

É o que Jameson (1996) parece confirmar quando diz que:

Em vez disso, sugiro que nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea é, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global do terceiro estágio do capital (JAMESON, 1996,p.64)

Entretanto, temos mais ainda a dizer em relação ao Westin Bonaventure, o qual vem participar dessa inapreensível “rede de poder e de controle”, deixando nas entrelinhas um novo martírio do sujeito, empobrecido de coordenadas e refém do lúdico. No entanto, o hotel Bonaventure faz Jameson pensar numa “hipermultidão”:

(...) o Bonaventure aspira a ser um espaço total, um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura, ao mesmo tempo, a esse espaço total corresponde uma nova prática coletiva, uma nova modalidade segundo a

qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como a prática de uma nova e historicamente original hipermultidão (JAMESON, 1996, p.66)

Eis o encontro mágico do “hiperespaço” e da “hipermultidão”, nascida na reorganização cognitivo-espacial. Na verdade, poderíamos sugerir que há uma tentativa de verticalizar a cidade, organizando-a de forma estratificada e concêntrica. E, nesse processo de moldura, se é que ele realmente existe, constrói-se um espaço hipercontrolado, no qual desejos transformam-se em quadros de estatística, que, por sua vez, são devolvidos pelas máquinas de sensações naturais, que tanto agradaram Cipriano Algor em sua curiosa vistoria pelo Centro. Cria-se um fluxo retro-alimentador: as fachadas negras e colossais do Centro, tão bem imaginadas, são os limites ainda possíveis do “hiper”.

Há uma indagação interessante dentro desse curto diagnóstico de Jameson. Essa “hipermultidão”, que se forma nos resorts, hotéis, centros comerciais e shopping centers, nos faz pensar sobre essa “nova prática coletiva”. Augé (2003) termina seu auspicioso estudo sobre os não-lugares, com uma provocação: “Haverá, portanto, espaço amanhã, talvez já haja espaço hoje, apesar da aparente contradição dos termos, para uma etnologia da solidão”(p.110). Em meio a uma série de enganos, frustrações e ressentimentos que surgem ao se falar sobre pós-modernidade, talvez esse faça um sentido especial: a prática coletiva, agora formada por ligações frouxas e instáveis, só poderá ser estudada por uma estranha etnologia da solidão? Essa “hiper-multidão” , ao contrário do que poderia sugerir o termo “multidão”, revela-se, mais espontaneamente, num alheamento individual? Como compreender esse hiperespaço que, no mesmo instante que reúne, dispersa?

Voltemos nossas atenções novamente ao Westin Bonaventure Hotel e seu “revestimento externo de vidro espelhado”:

O que quero ressaltar agora é o modo pelo qual esse revestimento de vidro repele a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espelhados, que impedem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro (Jameson, 1996, p.68)

Poderíamos ainda encaminhar alguns outros sentidos da metáfora dos óculos de sol, ressaltando, primeiramente, sua reflexividade. Mesmo tomando a forma de uma “nave espacial”, o Bonaventure, moderado equivalente do Centro, precisa reaproveitar – deglutir – alguns traços do *environment* externo. Porém, o que acontece não é um simples decalque, mas, digamos, uma planificação, um achatamento da realidade sócio-cultural circundante. Poderíamos até ousar chamar esse processo de higienização da realidade urbana: assim como o jogador devolve ao lixo as cartas que não lhe servem, para aliviar o peso das mãos, descarta-se qualquer elemento que possa parecer hostil, degradante ou impuro, para que se realize uma reflexão filtrada e distorcida. A fadiga do andar, tão indesejável, é purificada no complexo de escadas rolantes e ascensores, tão bem marcados na *Caverna*. As sensações de frio ou calor, inconvenientes para um “mundo perfeito”, são dissipadas pelos “regeneradores atmosféricos”. Em relação aos aquários virtuais, preserva-se somente a imagem dos peixes e retira-lhes as espinhas e o odor. A reflexão dos óculos escuros nos reporta a um estranho jogo de similitude e diferença e revela-se todo um secreto trabalho de purificação da realidade. No ensaio de Lengler e Cavedon (2002) diz-se que:

Ao contrário, os *shopping centers* são **recriações do mundo**; seu interior **simula** um **mundo perfeito**, sem intempéries e protegido da criminalidade que assola seu exterior. (p.26) [o destaque é nosso]

O que para os autores foi chamado de “recriação do mundo”, chamaríamos, aproveitando a sutil metáfora de Jameson, de reflexividade seletiva. Dentro desse esquema de purificação, e muitas vezes “hiper-estetização”, a “hiper-vigilância” desempenha seu papel: a realidade sócio-urbana, tão torturada por um estado ainda pouco eficiente no controle da criminalidade, é neutralizada, como “numa ascensão ao paraíso”. O ensaio muito oportunamente desvenda uma série de mitos e ritualizações dentro de um *Shopping Center* e destaca, em certo momento, o

“mito de um mundo perfeito”. A reflexividade seletiva funciona dentro das palavras “mundo perfeito”. Ao “mundo” apresenta-se a reflexividade, mas só encontramos a qualificação “perfeito” na medida em que selecionamos e reinterpretemos todo um universo externo, composto por um tecido urbano repleto de conflitos e sobreposições. Essa narrativa, que era tão bem transmitida pelos dutos das igrejas, com seus paraísos de delícias, é agora reatualizada na pós-modernidade. Ontem imaginávamos, no ardor da imaginação, a bonança paradisíaca. Hoje, não precisamos mais esperar tanto: podemos vivenciá-la ainda em carne.

Por tocarmos repetidamente na palavra “pureza”, acabamos por lembrarmo-nos de um pequeno ensaio de Zygmund Bauman (1998) – “O sonho da Pureza”, que faz parte do livro *O Mal estar da Pós-modernidade*. Nesse ensaio, o autor, severamente denuncia uma espécie de varredura, a reflexividade seletiva para nós, que ocorre no imaginário pós-moderno. Nas seguintes palavras, Bauman observa que

ao contrário de muitas apologias da nova tolerância pós-moderna, ou mesmo de seu suposto amor à diferença. No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste do pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se capaz de ser reduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a “sujeira” da pureza pós-moderna (p.23)

Alguns conceitos são recorrentes nos textos sobre a pós-modernidade. Bauman, assim como Featherstone, dialogam com o binômio “novidade” e “sensação”. O mais interessante é que *A Caverna* muitas vezes os rearticula num outro nível de representação. Na verdade, o romance acaba por dizer algo muito

semelhante à afirmação de Bauman – os Alcores como “sujeira da pureza pós-moderna”.

Retornemos à metáfora dos óculos escuros. Depois de falarmos sobre uma certa “reflexividade seletiva” – o retorno da imagem distorcida – esses óculos também denotam rivalidade: o Centro que engole ruas e praças, “porque ele não quer ser parte da cidade, mas seu equivalente ou substituto” (Jameson, 1996, p.66). A simetria marmórea e a harmonia na combinação de tons e formas marcam um estranhamento em relação à área urbana, que é um espaço sujeito a incongruências e intempéries.

Acentua-se a rivalidade quando se percebe que esses Centros são auto-referencializados: uma nave espacial que se constitui como um organismo independente do cenário sócio-político-cultural. Basta pensarmos na padronização desses espaços no globo terrestre e nas imensas cadeias de shopping centers que, mesmo em diferentes contextos urbanos, seguem o mesmo esquema projetista.

E, por fim, os óculos escuros envolve-nos numa atmosfera de segredo. Nos corredores do Centro, quando tudo parece explícito e claro, há zonas de interdição. Por trás de toda uma engelharia de luz, ainda há espaço para o motor velado; por trás da estampa brilhante, oculta-se a maquinaria que sustenta o colosso – é o que Saramago denomina “segredo da abelha”, frase que circulava e zumbia na cabeça de Cipriano

(...) 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 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, uma certa possibilidade de resistência e autodomínio (Saramago, 2000, p.240)

Eis talvez um exemplar do tratado de administração oculta, que prescreve maneiras mais eficazes para obter lucratividade. Num espaço de cristalina luminosidade, quando cores e estampas são provocativamente explícitas, existem ainda os corredores intransitáveis: as câmaras administrativas das quais sairão pareceres sigilosos, os escritórios de estudo, onde se discute com a voracidade de canibais as formas de avolumar os lucros, as câmeras de vigilância observadas pelas faces mecânicas dos seguranças. Tudo isso constitui uma engenharia cínica e invisível que constrói, perpetuamente, o espetáculo nosso de cada dia. Canevacci (1993) emprega o termo “set cinematográfico” para se referir talvez a essa simulação ambígua dos shopping centers: o trabalho de uma cenografia postiça e hiperabundante.

Fredric Jameson anuncia o Westin Bonaventure, que revela francas similitudes com o Centro desenhado por Saramago, como um empreendimento caracterizante da pós-modernidade. Tentamos capturar, utilizando a metáfora sugerida por Jameson (dos óculos escuros), as divisas movediças de alguns conceitos: a insuficiência do sensorio humano para mapear e situar-se dentro da órbita desses extraterritórios – o que impõe um quadro de retração humana e de hiper-saturação (“Signflation” como nos recorda Harvey (1992)) dos espaços e o cenário de indiferente rivalidade com a cidade. Jameson explora sua análise de forma multifocal, abordando desde as repercussões na cognição do sujeito até as fronteiras macro-arquitetônicas, que resultam numa tentativa rica de se compreender as manifestações sociais do que ele chama de “capitalismo tardio”.

Baudrillard (1991), em seu *Simulacros e Simulações*, escreve um interessante ensaio sobre o hipermercado, “grandes centros de triagem”, um “hiperespaço” onde se “elabora, sob, muitos aspectos, uma nova socialidade” que mais adiante ele denomina de “socialização controlada”...

(...) retotalização num espaço-tempo homogêneo de todas as funções dispersas do corpo e da vida social (trabalho, tempos livres, alimentação, higiene, transportes, *media*, cultura); retranscrição de todos os fluxos contraditórios em termos de circuitos integrados; espaço-tempo de toda uma simulação operacional da vida social, de toda uma estrutura de *habitat* e de tráfego (p.99)

Gostaríamos de tecer dois comentários: o primeiro, mais explícito, indica a coincidência do termo “hiperespaço” – assim como Jameson o empregara para falar sobre o Westin Bonaventure de Portman, Baudrillard o utiliza para falar do supermercado. O segundo comentário se refere ao emprego da palavra-chave “retotalização” - simulado dentro de um “espaço-tempo homogêneo” e que se encarrega de concentrar, num mesmo espaço, as diversas funções da vida social, como num “circuito integrado”. Interessante também o uso corrente do termo “espaço-tempo”, cuja justaposição dos substantivos é extremamente significativa: não há como pensar no tempo sem inseri-lo na especificidade espacial e vice-versa, fazendo-nos lembrar de Jameson quando nos informa da relevância das categorias espaciais na pós-modernidade.

E é nesse “espaço homogêneo”, “sem mediação”, que vemos operar o que o autor chama de “socialização controlada”. Em *A Caverna*, Saramago, ao pensar no Centro, revela um estruturado sistema de controle, não somente explicitado na “hiper-vigilância” dos monitoramentos internos, mas sobretudo, na cascata de regras que acabam por formar um rígido código de posturas. Assim, Cipriano Algor, que cisma em copiar os cínicos slogans e anúncios, é abordado por um guarda por se exceder em curiosidade. Só é permitido o transcurso do previsível e nada pode se realizar para fora dos ponteiros da ordem. Baudrillard, em *A Sociedade de Consumo* (s/d), de forma perspicaz, observa o funcionamento do que denomina *fun-system* (ou “*a coacção do prazer*”): “trata-se da “fun-morality” em que reina o imperativo de se divertir e de se explorar a fundo todas as possibilidades de se fazer vibrar, gozar ou gratificar” (p.81). O autor acaba por insistir na existência de uma força paralela que coage e regula os “consumidores” e que convive,

imperativamente, com a imagem bonançosa da liberdade do consumo – “Se se esquecer, lembrar-lhe-ão com gentileza e insistência que tem o direito de ser feliz” (p.80)

Assim como na alegoria platônica, na qual os cativos estão sob o julgo de sua própria incapacidade de compreender, nós - cidadãos que se formam progressivamente dentro da chocadeira pós-moderna - estamos cada vez mais sob o julgo dos imperativos. É certo que o estado ditatorial, bem *out-of-date* numa época marcada pelo neoliberalismo, ressurgiu com um sorriso de Monalisa estampado no rosto. Trocou-se a marcha e os passos de chumbo dos nazistas, que, quase numa liturgia, sincronizam seus corpos e idéias, pela perambulação frenética, mas ordenada, nos corredores dos *Shopping Centers* – saudando um *duce* sem rosto e sem nome.

Ainda em *Hipermercado e Hipermercadoria*, Baudrillard (1991) também correlaciona a desestruturação urbana com o surgimento dessas zonas hiperespaciais de consumo, anunciando textualmente a consagração de um

(...) *modelo de desintegração das funções*, de indeterminação das funções e de desintegração da própria cidade, que é transplantado para fora da cidade e tratado como modelo hiper-real, como núcleo de uma aglomeração de síntese que já nada tem a ver com uma cidade. Satélites negativos da cidade que traduzem o fim da cidade, até da cidade moderna, como espaço determinado, qualitativo, como síntese original de uma sociedade (p.100-1)

Seria extremamente oportuna uma ampla pesquisa a respeito da ação desse “modelo de desintegração das funções” nos mais diferentes e inusitados espaços da contemporaneidade, abrindo corredores para novas – e muitas vezes bizarras – práticas sociais. Talvez a preocupação principal de Baudrillard seja a extensa e progressiva “desfuncionalização” da vida social que é levada a um estado de “hiper-realidade” totalmente movediço e deslocável. A modernidade nos trouxe a imagem da cidade como “síntese original de uma sociedade”; hoje, a pós-

modernidade, com seus satélites negros, vêm anunciar sua falência – nada mais resta que uma desorientada “aglomeração”.

Quando Baudrillard declara o “fim da cidade”, mais uma vez pensamos na “destruição criativa” e em suas conseqüências. *A Caverna* também retrata, nas diversas viagens de Cipriano ao Centro, a paisagem decrépita de uma zona urbana caótica e violenta. Vale a pena lembrar, logo no início do romance, das freqüentes intervenções policiais próximo à Cintura Industrial, onde é recorrente a incidência de assaltos e atos violentos. Um movimento quase simultâneo também é evidente: a mutilação da cidade, que parece encolher em relação ao inchaço do Centro.

É o hipermercado, núcleo compacto e desterritorializado, que “estabelece uma órbita sobre a qual se move a aglomeração”, assim como o Centro de Saramago parece constituir-se como um verdadeiro “Centro” maiúsculo e onipresente.

Aproveitaremos uma última reflexão desse fértil ensaio de Baudrillard para propormos um arremate final, porém poroso e provisório, desse trabalho. Esse capítulo começa na afirmação da presença de uma “devastação” que alonga-se no mote da “destruição criativa”. Tentamos abordar as extremas relações da pós-modernidade com a realidade urbana, sem desconsiderar a experiência humana como parte constitutiva, e não avulsa, desse processo – respeitando o que o romance tem de mais peculiar: sua base humanista. Trata-se da emergência de toda uma nova forma de relações entre o sujeito e o seu meio e dos sujeitos entre si, isto é, a formação de um novo tipo de mentalidade, muitas vezes fermentada na luminosidade do efêmero e na cintilação do espetáculo. À relação sujeito-meio, deveríamos inserir o termo “objeto” que, principalmente na cena pós-moderna, possui considerável relevância – e foi através dos objetos, isto é, das louças de barro rejeitadas, que Saramago armou e desenvolveu todo o fluxo da narrativa. Isso

porque, como já foi dito nos capítulos anteriores, os objetos n´A *Caverna* articulam uma performance simbólica, expressa na rivalidade “plástico x barro”.

Feitas as considerações acima, citaremos Baudrillard (1991) para que possamos introduzir o capítulo final:

Estes novos objectos [fábricas e supermercados] são os pólos da simulação em torno dos quais se elabora, contrariamente às antigas estações, fábricas ou redes de transporte tradicionais, outra coisa diferente de uma “modernidade”: uma hiper-realidade, uma simultaneidade de todas as funções, sem passado, sem futuro, uma operacionalidade em todas as direcções (p.101)

Será a respeito dessa “hiper-realidade”, sem passado e sem futuro, que falaremos no próximo capítulo. Mais especificamente, sobre a sua traumática relação do sujeito com as coordenadas temporais. Cessa-se a vanglória do passado e as esperanças utópicas do futuro: sobra-nos a mutação do instante, inapreensível por excelência. Entretanto, a maciça presentificação não ocorrerá sem um irremediável contra-efeito: a percepção esquizofrênica do temporal. Por trás da cena de um *hiper* polifuncional e alucinógeno, ensaia-se um sinistro solilóquio *esquizo*.

## 5 A CONDIÇÃO ESQUIZOFRÊNICA

Se nos esforçamos, no capítulo anterior, anunciar a emergência do “hiperespaço” no seio da sociedade hiper-industrializada e “pós-moderna”, tentaremos ensaiar aqui as diversas realizações subjetivas da temporalidade. Entendemos que o tempo, seja expresso através da problemática da velhice – que contrapõe-se ao mito da juventude comercial - seja através de uma tradição que vem sepultada pelo punhal da tecnologia, é convertido em inspiração na composição de *A Caverna*. Basta ler com atenção as páginas iniciais, quando o narrador descreve em minúcias os traços físicos de Cipriano Algor, dando ênfase à sua experiência de velhice em contraponto à juventude mecânica de Marçal. “É bem verdade que nem a juventude sabe o que pode, nem a velhice pode o que sabe” e tantas outras insinuações compõem uma espécie de ensaio sobre a velhice.

Já em relação à varredura tecnológica, que enxota e desintegra as áreas de memória, nos deteremos um pouco mais aqui. E será na “amoreira-preta”, entendida como personagem, que encontraremos uma sugestão. A “amoreira-preta”,

que participou da história da família, sendo plantada pelas mãos do avô de Cipriano Algor:

A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calcadoiro, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usava o mesmo nome, decidiu, num dia remoto de que não ficou registro nem memória, plantar a amoreira” (SARAMAGO, 2000, 30)

De fato, a “amoreira-preta”, “para sempre agarrada à terra”, atrai para si todo o sentido da tradição. Ela é a testemunha monumental do transcurso da micro-história da família Algor. Em outras palavras, jogando com as letras, os caracteres que compõem a palavra “amoreira” (a-m-o-r-e-i), quando reordenados, perfazem, de forma anagramática, a palavra “memória”, composta exatamente pelas mesmas letras. É interessante também observar que essas duas palavras estão quase justapostas no texto. O espaço da amoreira, cujo centro é ocupado pela árvore e nas adjacências encontram-se a “morada” e a “olaria”, preserva o sentido da memória familiar e a tradição da olaria. Percebemos então um resguardo de alguns importantes sinalizadores temporais: o tempo materializa-se e agarra-se à terra e as estações e gerações sucedem-se dentro de uma frequência cíclica e natural. E é também no espaço da amoreira, como o denominamos acima, que recuperamos o sentido da perecibilidade da vida, peculiarmente humana. Na cena final do romance, quando Cipriano Algor, sem dizer qualquer palavra, antes de partir para um lugar incerto, dispõe as estatuetas bem à frente da casa e da olaria, é um gesto simbólico de manifestação de respeito à evolução dos ciclos vitais, ou seja, dentro em breve aquela bonecagem transformar-se-á em barro e voltará novamente à terra. Esse modesto ato, que compõe uma liturgia final do romance, condecora em grande estilo a idéia básica sobre a qual erigiu-se todo o romance: a vulnerabilidade - que parece não existir no mundo do *hiper* - é a nossa parte mais humana.

Há que se pensar no outro extremo que antagoniza com o espaço da amoreira, o qual articula, como vimos, os vestígios da memória: trata-se de retomar

então as reflexões sobre o Centro e sua fulguração pós-moderna. Porém, já não descreveremos mais a disposição do “hiperespaço”, mas sim, tentaremos compreender a retenção e assimilação do tempo dentro de sua rotina de sonhos e novidades. Assim como Harvey (1992) acreditamos que “cada modo distinto de produção ou formação social incorpora um agregado particular de práticas e conceitos do tempo e espaço” (p.189), o que significa que não existe neutralidade na conversão da realidade espaço-temporal em escalas. Mais do que isso: essas escalas são manipuláveis e, quase sempre, servem à manutenção de uma ordem sempre favorável ao elemento dominante. Levaremos esse ponto em consideração, mas não deixaremos de lado o fator psico-cognitivo que é interiorizado pelo sujeito quando está imerso em sua realidade social, ou seja, a condição pós-moderna. Mais do que “práticas” e “conceitos” do espaço e do tempo, que, porventura, são “incorporados”, observaremos como os sujeitos *sentem e experimentam* o tempo e o espaço.

Do trabalho de Harvey (1992), devemos reter a coerente análise da transição para uma sociedade baseada na acumulação flexível do capital e as reordenações que são invocadas nesse processo, o que tem muito a ver com a nossa discussão sobre a pós-modernidade.

A crise de superacumulação iniciada no final dos anos 60, e que chegou ao auge em 1973, gerou exatamente esse resultado. A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual, as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas” (p.293)

Eis que surge uma primeira paisagem pós-moderna, quando a “estética triunfou sobre a ética”, e a “efemeridade” e a “fragmentação” tomaram a cena social, resultando numa transformação da experiência do espaço e do tempo. Ainda podemos localizar, dentro desse processo de “superacumulação”, a ampla

dominância da produção serializada, tão bem representada em *A Caverna* pelo sucesso das mercadorias de plástico, indiferenciadas e homogêneas, em contraponto com o artesanato. Coligadas ao esfriamento instantâneo da novidade, as “séries”, como aponta Baudrillard (1993) em seu *Sistema dos Objetos*, representam a imagem de um tempo esbranquiçado e sem qualidades. Em contraponto aos “modelos”, marcados pela estabilidade de uma aura singular e autêntica,

(...) a série não representa unicamente em relação ao modelo a perda da singularidade, do estilo, da nuance, da autenticidade, representa a **perda da dimensão real do tempo** – pertence a uma espécie de setor vazio da cotidianidade, dimensão negativa, alimentada mecanicamente pela dessuetude dos modelos” (p.160) [o destaque é nosso]

Harvey (1992), que percebe o triunfo da sociedade do descarte, e Baudrillard (1993), que psicologiza o significado do tempo dentro dessa sociedade, teriam muito a dizer sobre o martírio da família Algor. À estabilidade do tempo evolutivo marcado pela “amoreira-preta”- que, por sua vez encaixa-se com a produção artesanal das louças de barro - , contrapõe-se o tempo “vazio” das *hipermercadorias*. São duas formas distintas de se interiorizar o tempo: a “amoreira-preta”, relógio natural e organicamente integrado ao humano que testemunha a alvorada e o ocaso de cada geração que põe a olaria para funcionar, e a cronometragem instantânea e veloz dos microssegundos pós-modernos.

Como uma “nave espacial”, os *Shopping Centers* criam uma aclimatação temporal peculiar. E isso no que concerne tanto à sua acepção sincrônica - “o dia e a noite não se distinguem: ou o tempo não passa, ou o tempo que passa também é um tempo sem qualidades” (Sarlo,1997) – quando à sua realização diacrônica – “o shopping se incrusta num vazio de memória urbana, porque representa os novos costumes e não precisa pagar tributo às tradições: onde o mercado decola, o vento do novo se faz sentir com força” (Sarlo, *idem*).

Parece que a experiência do tempo, dentro dessa “nave espacial”, está comprimida num indicativo presente. As formas pretéritas são atualizadas a cada segundo e, quando parece existir algum tipo de cristalização histórica, essa se dá ao nível de um ornamento estético. Sarlo (1997) cita o caso dos “shoppings preservacionistas” que são construídos em cima de espaços de memória, o que seria um bom exemplo dessa ornamentação - “A história é usada para desempenhar um papel servil, convertendo-se em decoração banal: preservacionismo fetichista de alguns muros como se fossem cascas” (p.18)

A pureza do indicativo presente materializa-se no mármore branco, nos átrios envidraçados, nas vitrines policromáticas das lojas – não há vestígio de qualquer ação recentíssima, tudo está distendido numa liturgia cristalina (nem mesmo o suco de morango que há pouco foi involuntariamente derramado sobre a mesa. Ele será imediatamente retirado da cena porque o imprevisto realmente não existe). E a nossa hipermultidão, vítima de uma hipnose coletiva, parece não resistir à tentação do presente indicativo, e muitas vezes cede até aos imperativos de mercado: saboreie, coma, compre, insira, pague. Até mesmo a história recente de cada pessoa, as lágrimas de ontem e o trabalho de amanhã, são sintetizados na fruição do presente indicativo: alguns homens de mercado chamariam isso de privilégio, uma vez que as tensões do dia-a-dia são afrouxadas e a mente, dispersa e excitada, recompõe-se da dura rotina cidadina.

É o que Lengler e Cavedon (2002) afirmam, ao explicarem que:

A noção de tempo é reinterpretada por um contínuo atemporal. Dia após dia suas instalações se mantêm as mesmas, e não há estado de degradação ou decrepitude. Sistemas de iluminação, sonorização e climatização mantêm de fora quaisquer elementos que comprometam a entropia do organismo como um todo (p.33)

Esse fabuloso mecanismo de “entropia” que é mantido pelos “sistemas de iluminação, sonorização e climatização” vincula-se à conversão do tempo num “contínuo atemporal” que, por sua vez, neutraliza e repele as impurezas temporais –

a “degradação” e a “decrepitude”. Como já foi dito, o microcosmo do *Shopping Center* absorve todas as energias do presente indicativo, tudo contém o frescor do atual. É o que Sarlo (1997) também afirma: “o tempo foi abolido para os objetos comuns de mercado” (p.29).

Saramago buscou uma forma de expressão que realizasse, textualmente, o absurdo do Centro que, na medida que se hipertrofia, torna-se cada vez mais inominável e soberano. Assim como uma paisagem retratada de um ângulo amplo não conseguiria ser uma amostra coerente do Centro, uma palavra não conseguiria dizer o que o Centro realmente é. Como já foi dito, somos ainda incapazes de enfrentá-lo pela cognição pois faltam-nos os *hipersentidos* para fazê-lo. A saída encontrada por Saramago foi perspicaz: massificar a forma até atingir a beira da exaustão para que o absurdo se tornasse explícito. Não será através de um fluxo encadeado de frases descritivas que o autor conseguirá esse efeito, mas sim, pela dispersão e desconexão de elementos, cada qual chamando para si um significado próprio. O absurdo se realiza então quando chegamos à conclusão de que cada microssignificado liberado por cada elemento, quando visto no conjunto, não pode representar mais nada – sua essência estetizou-se.

Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um elevador do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafés e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e em variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foquetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra com um letreiro que diz experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egito, um templo de karnak, um aqueduto das águas livres que funciona vinte e quatro horas do dia, um convento de mafra, uma torre dos clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossáurio em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com o seu evereste, um rio amazonas com índios, uma jangada de pedra, um cristo do corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira eléctrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, um anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa

bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior. (SARAMAGO, 2000, p.308)

As palavras são expostas à exaustão até que se queime todo seu significado e o absurdo é assim representado. Aqui, o espaço, nitidamente desalojado de uma unidade significativa (amalgamado em uma pura combinação de elementos heterogêneos), espalha-se liquidamente numa sucessão desencadeada e ininterrupta de paisagens, objetos e estranhos seres. Essa representação desencaixada, que faz irromper uma afirmativa irracionalidade em um espaço fortemente projetado pelo cálculo, é, no nosso entendimento, uma fórmula que Saramago encontrou de insinuar que a mentalidade de consumo, que encontra seus significantes espaciais no “Centro”, está fatalmente detonada por um princípio de desarticulação. O autor denuncia também o fenômeno de *hipersaturação espacial*, que pode ser considerado como uma agressão sensorial, responsável igualmente pela disfunção afetivo-temporal. A (des)organização do espaço, cujos elementos encontram-se dispersos e desarticulados, interfere na experiência do sujeito com o tempo. Cada elemento participa como epicentro de uma cadeia de referenciais que se mesclam com suas repercussões na área cognitiva do receptor. Certamente que para a “pirâmide do egito” serão incitadas lembranças e impressões da antiguidade, mistério, múmias, medo ao passo que “um centro da terceira idade” além de sugerir uma proximidade com o presente, desencadeará outras sensações.

Nosso trabalho a partir de agora consistirá em imaginar relações entre essa “hipersaturação espacial” e a “experiência do sujeito com o tempo”, partindo do pressuposto que o tempo não se realiza estritamente dentro de escalas, mas sim através de uma trama contextualizada, dentro da qual o sujeito processa as desconexões e estranhamentos do meio externo, e as converte em interpretações e sensações múltiplas do tempo. Na experiência do presente indicativo - que substantiva o instante numa roda que gira sem deixar lastros - reconhecemos uma

das formas pelas quais o tempo é experimentado nesses espaços pós-modernos. E é novamente Jameson que intervirá:

A crise da historicidade agora nos leva de volta, de um outro modo, à questão da **organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno** e também ao problema da forma que o tempo, a temporalidade e o sintagmático poderão assumir em uma cultura cada vez mais dominada pela **lógica espacial** [o destaque é nosso] (JAMESON, 1996, p.52)

Nesta citação de Jameson, é importante ressaltar a situação especial da “temporalidade” e do “sintagmático” numa cultura pós-moderna que vê nas categorias de espaço o referencial mais proeminente. Esse novo panorama surge no momento em que a fragmentação, o heterogêneo e o aleatório se cristalizam sobre o tecido das representações sociais. Logo acima, vimos como Saramago expõe a segmentação do espaço, descrevendo uma infinidade de espaços, na velocidade de um esquema muito parecido com um *video clip*: imagens que se dissolvem umas nas outras, criando um efeito alucinante e impedindo sua decodificação, ou seja, a interpretação de cada faixa. O que se dá, na verdade, é uma espécie de promiscuidade de imagens, criando uma sobre-imagem caótica e cheia de fissuras, de difícil (ou impossível) legibilidade. Muito foi dito, nesse trabalho, sobre a atmosfera de espetáculo que persiste nesses espaços pós-modernos e que é revisitada no Centro, lugar onde o sonho geometrizou-se dentro de paredes de mármore. Em suma, o espaço assenta-se numa fragmentação que, não raro, contribui para a geração de efeitos alucinantes. Nesse sentido, a “condição pós-moderna” acaba se transformando numa “aventura pós-moderna”, pois além da coragem cognitiva (para enfrentar a massa policromática e vibrante desses espaços), devemos possuir destreza suficiente para não viver em estado constante de atordoamento, seduzidos pelo canto das sereias.

Entretanto, gostaríamos de adicionar mais um elemento, que está intimamente relacionado ao que chamamos de realização subjetiva da temporalidade: o conceito de esquizofrenia, adotado aqui como um modelo estético

sugestivo, e não como um conceito da psicanálise, ou seja, como uma patologia da vida mental. Para abordar a esquizofrenia, Jameson recorre aos estudos de Lacan com o objetivo de ensaiar uma alternativa para o problema que ele mesmo já havia enunciado, qual seja, “a organização da temporalidade em geral no campo de forças do pós-moderno”.

Selecionaremos aqui algumas linhas do recorte jamesoniano sobre essa “esquizofrenia”. O primeiro deles é a idéia de uma “ruptura na cadeia de significantes”, a qual gera um cenário de descoordenação generalizada – um nivelamento e aposição de superficialidades (nada mais esclarecedor do que a exaustiva descrição do Centro, a qual tomamos como exemplo logo acima, que remonta um espaço desconexo e hiper-saturado). Nestor García Canclini (2001) sugere a linguagem do *vídeo clip* como uma tentativa para abordar o espaço da cidade, que, qual na passagem acelerada e polivocal de um *vídeo clip*, é uma zona de interpenetrações de diversas “vozes” temporais. Na cidade, o arcaico e o tradicional se hibridizam com o néon e as propagandas que ladeiam as autopistas. Da mesma forma, Saramago esforça-se em ressaltar o absurdo do Centro mostrando-o como um baile de significantes que agitam-se e devoram-se uns aos outros.

No entanto, essa “esquizofrenia” se nos desvelará mais nítida quando recorrermos a um segundo ponto: “a incapacidade de unificar passado, presente e futuro”. A descoordenação, da qual falamos acima, afetarà as formas de se perceber e conjugar as temporalidades já que elas estarão frouxamente inter-relacionadas. Essa falta de ligadura entre os segmentos temporais cria um espaço de deslizamento dos significantes temporais. As anotações de um perscrutador que passeia pelo Centro poderã dizer muito sobre essas rupturas e fissuras espaço-temporais. Entendemos melhor a “lógica cultural do capitalismo tardio”, e,

principalmente, as maneiras de se ler e simbolizar os espaços pós-modernos, na medida em que entendemos a idéia da impregnação do estético no social:

(...) o estético impregna tudo, onde a cultura se expande até o ponto em que tudo se torna aculturado de uma ou outra forma. Nessa mesma medida, o que se costumava chamar filosoficamente de distinção ou especificidade do estético ou da cultura (...) tende a desaparecer completamente (JAMESON, 1996, p.121)

Uma outra idéia que margeia o conceito dessa “esquizofrenia” é a presença massiva e concentrada do presente, que “reduz a experiência aos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes não relacionados no tempo” (Jameson, 1996). Dentro do “Centro”, espaço pós-moderno que se afigura no romance, reconhecemos a profusão de um presente sólido: placas que se roçam, se sobrepõem umas às outras. Esse trabalho se esforçou em focalizar as estreitas zonas residuais, que se mantêm desencaixadas dentro desse quadro de pureza ilimitada. O Centro consegue abarcar o sentido do “presente perpétuo” e da “amnésia histórica”, tidos por Jameson como componentes do pós-moderno. Lembremo-nos de Sarlo (1997) quando ela nos diz que “o *shopping center* se incrusta num vazio de memória urbana” e que ali a “história está ausente”. São idéias que amparam o conceito, aqui sugerido, de *residualidade*, compreendido como idéias, imagens, objetos e conceitos que estão de alguma forma dissonantes com o esquema de representação pós-moderna, que se alicerça sobre uma presentificação massiva e pura. Essa residualidade é lida, n’*A Caverna*, em várias direções: seja na imagem da Olaria, seja na imagem da velhice, seja na imagem do barro.

Ao entender a esquizofrenia como uma lúcida tentativa de compreender a dinâmica da temporalidade dentro da vida mental - que se realiza na proeminência de um presente onipotente e disrupto - Jameson estabelece indicadores pertinentes que balizam nosso entendimento sobre a pós-modernidade.

Mais do que isso trata-se de se pensar como o sujeito, seja o “oleiro” ou “residente” do Centro, reagem ou se acomodam em relação a essas intensas metamorfoses do tempo e do espaço.

Harvey (1992), lendo Jameson, acrescenta que:

A resultante multivalência da arquitetura gera, por sua vez, uma tensão que a torna 'radicalmente esquizofrênica por necessidade'. É interessante ver como Jencks, o principal cronista do movimento pós-moderno na arquitetura, invoca a esquizofrenia que muitos outros identificam como característica geral da mentalidade pós-moderna (HARVEY, 1992, p.83)

Identificando na arquitetura a expressão primordial da pós-modernidade, Harvey (1992), ao citar Jenks, se depara com a esquizofrenia, “característica geral da mentalidade pós-moderna”. Harvey diz ainda que essa esquizofrenia que permeia o sentido da pós-modernidade libera uma espécie de “energia alucinatória” que gera “colapso dos horizontes temporais”.

Nesse quadro de estetização difusa, quando tudo parece grávido de espetáculo, Jameson (1996) conclui que “o presente invade o sujeito, esmagando-o”.

## 6 CONCLUSÃO

Mais do que chegar a conclusões invulneráveis, tentaremos construir, nessa última etapa do trabalho, algumas setas de percurso – o que significa, em outras palavras, levantar inquirições e sumariar os apontamentos mais importantes. Já nas palavras introdutórias, nos servimos das características do ensaio para indicar as pretensões desse trabalho. Agora, por zelo à coerência, não levaremos a cabo a tarefa de concluir, que se opõe à leveza e flexibilidade ensaística. Entretanto, serão necessárias algumas considerações finais, essas sim, devem ser registradas, sob pena de cairmos no mero exercício despretensioso.

O estoque de perguntas que poderiam ser elaboradas ao final desse trabalho é quase inesgotável – cada uma delas carrega em si um ninho com outras dúzias de pequenos óvulos prestes a estourar. Antes de passarmos propriamente a elas, é interessante que façamos uma observação preliminar: o viés exasperado, quase sempre embebido num “pessimismo” incorrigível, através do qual esquadrimos o romance. Entretanto, é necessário que se desconsidere qualquer sinal de uma suposta *tecnofobia* ou ressentimento em relação ao capitalismo, seja ele tardio ou não. As nossas reflexões e o romance compartilham uma mesma convicção: a degenerescência do homem, do afeto e da tradição numa paisagem social pós-moderna – quando o superinchaço tecnológico enxota as práticas residuais de viver.

Saramago vê na olaria a motivação certa para visibilizar essa liquefação dos resíduos culturais. As cerâmicas, como vimos no capítulo 3, vinculam-se às idéias de corpo e criatividade, pouco aparentes nos artigos industrializados – os quais buscam no plástico os atributos de resistência e imperecibilidade. Buscamos entender a desumanização na extinção da própria Olaria, cujo funcionamento, além de possuir certa organicidade, também estabelece um nexos importante com a idéia de tradição – a transmissão do ofício de oleiro através das gerações dos Algores.

Esse trabalho buscou observar as reorganizações dos vínculos que são estabelecidos pelo sujeito. As vinculações com as categorias de tempo e espaço são pronunciadas em dois quadros diferentes: na Olaria, onde ainda persistem fortes identificações com a noção de herança, território e tradição (e pendularidade) ; e no Centro, dentro do qual extravaza-se uma temporalidade indefinida e fragmentária – a emergência de uma “espetaculosfera” que faz detonar o estético dentro das práticas sociais . Encontramos também, na leitura de *A Caverna*, a decomposição dos vínculos sensórios e afetivos – a iniciativa corporal e a afeição familiar são residualizadas em favor de uma sobrecarga de estímulos, irradiados por uma parafernália tecnológica rica em automatismos, invenções e simulações.

Mais do que um fenômeno puramente social, a pós-modernidade, vista no quadro de um determinado “progresso” tecno-científico, tem requisitado novas maneiras de se perceber e experimentar realidade. Essas novas vinculações, que nada mais são que respostas a um contexto marcado por intensas transformações dos espaços de trânsito, vêm formando uma nova mentalidade – talvez um esboço do que Harvey denomina “condição pós-moderna”. *A Caverna*, ao apontar o obscuro e o marginal, parece sugerir uma saída interessante: a redenção pelos sentidos e a restituição de nossa condição corpórea e material. Em contraponto ao desmantelamento do sujeito, atomizado e pulverizado, *A Caverna* carrega em si a

confiança num sujeito inteiriço, capaz de livrar-se, por si mesmo, da condição de cativo.

A sugestão final desse ensaio diz respeito ao desmembramento do eixo temporal por parte do sujeito através de um molde “esquizofrênico”. Jameson, ao reaproveitar os estudos de Lacan sobre esquizofrenia e remontá-los numa perspectiva de “modelo estético sugestivo”, realça a contraparte perturbadora da pós-modernidade. A arquitetura do Centro, cuja interface, desinfecta e resplandecente, sugere e estimula uma paisagem de presente intenso e abrangente. E essa “indicatividade”, que vem de uma experiência de “puros significantes materiais”, instila no sujeito uma predisposição esquizofrênica. Tudo isso nos faz lembrar Harvey (1992) quando diz que “cada modo distinto de produção ou formação social incorpora um agregado particular de práticas e conceitos do tempo e espaço”.

De fato, poderíamos rascunhar uma centena de páginas analíticas e filosóficas sobre as emaranhadas relações entre a técnica e o homem – as quais gerariam diversas outras problemáticas que nos acompanharam durante a realização desse trabalho: a megaonipotência dos centros de consumo, a fluidez das trocas no mundo-aldeia globalizado, a redistribuição de papéis causada pelas diretrizes-mestras do capitalismo e o lugar da manifestação humana em um espaço de tecnologias programadas e pseudo-autônomas.

A vida urbano-tecnológica, a qual foi alegorizada na *A Caverna*, está entreposta numa situação paradoxal: os mesmos dispositivos que, a princípio, foram criados para promover o bem-estar e o progresso da comunidade humana são os agentes das desestabilizações e desesperanças que assolam o homem pós-moderno.

Os *shopping centers* seriam as nossas câmaras seguras, onde todas as intempéries naturais e humanas estariam sob acirrado controle? Qual será o *feedback* de nossos investimentos materiais e imateriais nos projetos tecnológicos?

O montante de perguntas e questionamentos nos interpelam mais agudamente que as cômodas certezas dos benefícios da hipertecnicização da sociedade. A *Caverna*, na escavação da epiderme metálica do mundo *high-tech*, vem propor um relatório de tudo o que foi fossilizado em nome do *novo*, tudo o que foi engolido e que jamais retornará.

## 7 – FONTES BIBLIOGRÁFICAS

AUGÉ, Marc. ***Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade***. Trad. Maria Lúcia Pereira. 3º ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. ***A Sociedade de Consumo***. Rio de Janeiro: ed. Elfos, s/d.

BAUDRILLARD, Jean. ***O Sistema dos Objetos***. São Paulo: ed. Perspectiva, 1993.

BAUDRILLARD, Jean. ***Para uma crítica da economia política do signo***. Rio de Janeiro: ed. Elfos, s/d.

BAUDRILLARD, Jean. ***Simulacros e Simulações***. Lisboa: ed. Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. ***O mal-estar da pós-modernidade***. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

CANCLINI, Néstor García. ***Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização***. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

CANEVACCI, Massimo. ***A Cidade Polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana***. Trad.Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CASSAB T., Maria Aparecida. ***Jovens pobres e o futuro: a construção da subjetividade na instabilidade e incerteza***. Intertexto: Niterói, RJ, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. ***Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia***. Vol.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Cecília Pinto Costa. 2º reimpressão. São Paulo: ed. 34, 2000.

FEATHERSTONE, Mike. ***Cultura de Consumo e Pós-modernismo***. Trad. Júlio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995.

HALL, Stuart. ***A identidade cultural na pós-modernidade***. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARVEY, David. ***Condição Pós-moderna***. São Paulo: ed. Loyola, 1992.

JAMESON, Fredric. ***Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio***. São Paulo: ed. Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. Sobre a substituição de importações literárias e culturais no Terceiro Mundo. In:\_\_\_\_\_. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995. (p.95-143)

KAPLAN, Ann E. (org.). **Pós-modernismo: teorias, práticas**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LEGLER, Jorge Francisco Bertinetti; CAVEDON, Neusa Rolita. Do “Templo de Consumo” a Representação Mitológica: Um Olhar Etnográfico Desconstrutivo Sobre os Ritos no *Shopping Center*. In: **Revista Interdisciplinar de Marketing**. v1, n.2, p.23-38. Mai./ago. 2002

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da Inteligência**: o futuro do pensamento na Era da Informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. 3º reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. Trad. Paulo Neves. 2º reimpressão. São Paulo: ed. 34, 1998.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 2º ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1986.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 4º reimpressão. São Paulo: brasiliense, 2001.

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

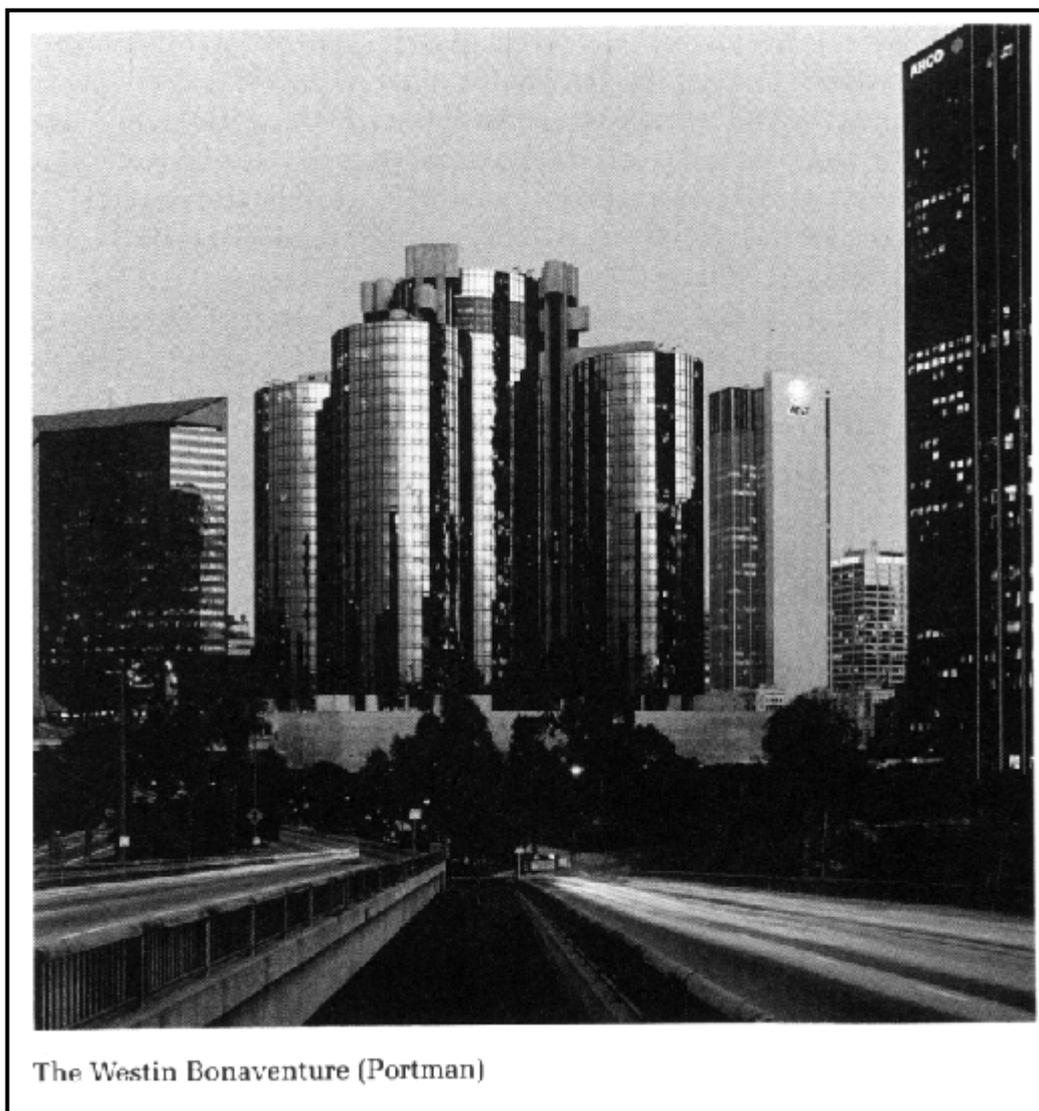
SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Trad. Sérgio Alcides: ed. UFRJ, 1997.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Estamos voltando à caverna, diz Saramago. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5/12/2000. Caderno 2.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. 2ºed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

WILLIAMS, Bernard. **Platão: a invenção da filosofia**. Trad. Irley Fernandes Franco. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

**ANEXO – HOTEL WESTIN BONAVENTURE (LOS ANGELES, EUA)**



**The Westin Bonaventure (Portman)**

FONTE: JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: ed. Ática, 1996.



The landmark Westin Bonaventure Hotel and Suites is conveniently located in the center of the downtown financial district, amid Los Angeles' cultural and shopping venues. Known as a city-within-a-city, the Westin's striking design includes a soaring atrium that houses 42 restaurants, shops, and boutiques. As L.A.'s largest convention hotel, it is committed to business travelers' needs, offering a business center, 24-hour room service, laundry/valet, and fitness center. But, it offers a prime location for business and leisure travelers alike, just down the street from the Los Angeles Convention Center and Staples Center, minutes away from Universal Studios, Dodgers' Stadium, Hollywood, Beverly Hills, Disneyland, and area beaches. Recently renovated, every guest room offers spectacular floor-to-ceiling city views, dual-line

telephone with data port, cable and in-room movies, hair dryer, iron and ironing board, and Starbucks® coffee/tea maker. A rooftop steakhouse, L.A Prime, boasts the best city view of Los Angeles, as does the revolving cocktail lounge, BonaVista. The landmark Westin Bonaventure Hotel and Suites is convenient to fine dining, shopping and entertainment venues. **Westin Bonaventure requires a valid credit card and government issued photo identification upon check in.**

FONTE: [http://www.fastlodge.com/us\\_ca\\_losangeles\\_westinbonaventure.html](http://www.fastlodge.com/us_ca_losangeles_westinbonaventure.html)