



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

Eduarda Lamana de Souza

Aonde é que vamos parar? Mobilidade, imobilidade e experiência urbana em *A caverna*, de
José Saramago

Florianópolis
2025

Eduarda Lamana de Souza

Aonde é que vamos parar? Mobilidade, imobilidade e experiência urbana em *A caverna*, de
José Saramago

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharelado e Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto Morales Soares.

Florianópolis

2025

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

de Souza, Eduarda Lamana
Aonde é que vamos parar? : Mobilidade, imobilidade
e experiência urbana em A caverna, de José Saramago /
Eduarda Lamana de Souza ; orientador, Fábio Augusto
Morales Soares, 2025.
65 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2025.

Inclui referências.

1. História. 2. Urbanização. 3. Literatura. 4. Saramago.
I. Soares, Fábio Augusto Morales. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos quatro dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às dezesseis horas, no LABIMHA, Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Fábio Augusto Morales Soares, Orientador e Presidente, pelo Professor Rodrigo Bragio Bonaldo, Titular da Banca, e pela Professora Danielle Dorneles, Suplente, designados pela Portaria nº 48/2025/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirm o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Eduarda Lamana de Souza**, subordinado ao título: **“Aonde é que vamos parar? Mobilidade, imobilidade e experiência urbana em A caverna, de José Saramago”**. Aberta a Sessão pelo Senhor Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido do Professor Fábio Augusto Morales Soares a nota final 10, do Professor Rodrigo Bragio Bonaldo a nota final 10 e da Professora Danielle Dorneles a nota final 10, sendo aprovada com a nota final 10. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia dez de dezembro de dois mil e vinte e cinco. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 4 de dezembro de 2025.

Banca Examinadora:

Prof. Fábio Augusto Morales Soares

Prof. Rodrigo Bragio Bonaldo

Prof.a Danielle Dorneles

Candidata Eduarda Lamana de Souza



Documento assinado digitalmente
Fábio Augusto Morales Soares
Data: 10/12/2025 16:11:51-0300
CPF: ***.305.688-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente
Rodrigo Bragio Bonaldo
Data: 10/12/2025 16:59:12-0300
CPF: ***.985.030-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente
DANIELLE SANTOS DORNELLES
Data: 10/12/2025 20:46:48-0300
CPF: ***.661.709-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



Documento assinado digitalmente
EDUARDA LAMANA DE SOUZA
Data: 11/12/2025 12:53:51-0300
CPF: ***.128.800-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina FONE
(048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Eduarda Lamana de Souza, matrícula n.º 152013336, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “**Aonde é que vamos parar?** Mobilidade, imobilidade e experiência urbana em *A caverna*, de José Saramago”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 11 de dezembro de 2025.



Documento assinado digitalmente

Fabio Augusto Morales Soares

Data: 11/12/2025 13:17:14-0300

CPF: ***.305.688-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Universidade Pública e Gratuita e a todos os seus espaços, que foram muito importantes para minha formação: os espaços das aulas, da biblioteca, do refeitório, dos simpósios, colóquios, eventos e palestras. Agradeço também às bolsas e estágios em que tive oportunidade de participar e que contribuíram imensamente. Agradeço aos professores, técnicos, servidores e terceirizados que, com seu tempo e trabalho, fazem a universidade funcionar.

Agradeço em especial ao professor Fábio Augusto Morales e à professora Renata Palandri pela orientação neste trabalho. Agradeço ao espaço do N.D.I. (Núcleo de Desenvolvimento Infantil da UFSC) e à professora Carolina Spinelli, por todo o acolhimento, ludicidade, formação humana e pedagógica que encontrei ali. Agradeço também à Cristiane Valério, da coordenadoria do curso de História, por todas as dúvidas sanadas e percalços resolvidos nos meus trâmites com a universidade; às incríveis exposições e debates das aulas de História da professora Beatriz Mamigonian e do professor Fernando Cândido; às brilhantes reflexões das aulas nas Ciências Sociais do professor Jacques Mick sobre Pensamento Social Brasileiro; e ao educador de Museologia Valdemar Assis Lima, que, apesar de eu não ter assistido às suas aulas, é um grande mestre e amigo.

Aos meus aliados, queridos, amados, parceiros e companheiros que conheci nestes anos de faculdade – amizades que se estendem para a vida – e que contribuíram de inúmeras formas, direta ou indiretamente, para este trabalho: Alina Nunes, Bianca Ceschi, Fernanda Fachin, João Carlos Corrêa Neto, Lara Koer, Nicolay Vitorino, Rafaella Sartori, Valdemar de Assis, Victória Corrêa e Vinicius Sena. E aos que contribuíram mesmo de fora da UFSC: Alessandra Lamana, Heloísa Helena, Joana Brum (leitora especial deste texto), Manuel Gustavo e Pablo de la Vera Cruz. Agradeço por toda a conversa dentro, caminhada e dança. Pelos cafés, almoços, bares e jantas. Pelas idas à praia, ao centro, à cachoeira e à feira. Nos altos e baixos, pra lá e pra cá.

Ao João, pelo ridículo da coisa. Ao Vini e à Bia, pelo pensamento em movimento e pelo que vem por aí. À Rafa, pela querida e imensa irmandade. À Margot, pelo ronrom. Essas coisas estão aqui.

À Kátia, minha mãe, ao Diego, meu pai, à Mariana, minha irmã, e à Margo de Fátima, minha avó. Como sempre, estão sempre aqui.

À Kátia, mais uma, e outra, e outra vez.

*A novidade veio dar à praia
Na qualidade rara de sereia
Metade o busto
D'uma deusa Maia
Metade um grande
Rabo de baleia...*

*A novidade era o máximo
Do paradoxo
Estendido na areia
Alguns a desejar
Seus beijos de deusa
Outros a desejar
Seu rabo prá ceia..*

*Mundo tão desigual
Tudo é tão desigual*

*De um lado esse carnaval
De outro a fome total*

*E a novidade que seria um sonho
O milagre risonho da sereia
Virava um pesadelo tão medonho
Ali naquela praia
Ali na areia...*

*A novidade era a guerra
Entre o feliz poeta
E o esfomeado
Estraçalhando
Uma sereia bonita
Despedaçando o sonho
Prá cada lado....*

*Mundo tão desigual
Tudo é tão desigual*

*De um lado esse carnaval
De outro a fome total*

*Gilberto Gil, Bi Ribeiro e Herbert Vianna, A Novidade
(1986)*

RESUMO

Este trabalho analisa os espaços estruturantes do romance *A caverna*, de José Saramago (2000). A proposta é percorrer os ambientes da narrativa para examinar como eles articulam temas relevantes para o estudo das paisagens históricas na virada do milênio. A monografia concentra-se na dinâmica do espaço como elemento constitutivo da experiência cotidiana, observando de que modo os sujeitos vivem, circulam e participam coletivamente das transformações produzidas pela expansão da lógica da globalização. Ao acompanhar os trajetos e lugares do romance, busca-se compreender como esses espaços encenam tensões entre mobilidade e imobilidade, sensibilidades e políticas do espaço, bem como distintos modos de organização da vida urbana e contemporânea.

Palavras-chave: Saramago; *A caverna*; globalização, experiência do espaço.

RESUMEN

Este trabajo analiza los espacios estructurantes de la novela *La caverna*, de José Saramago (2000). La propuesta consiste en recorrer los ambientes de la narración para examinar cómo articulan temas relevantes para el estudio de los paisajes históricos en el cambio de milenio. El análisis se centra en la dinámica del espacio como elemento constitutivo de la experiencia cotidiana, observando de qué manera los sujetos viven, circulan y participan colectivamente en las transformaciones producidas por la expansión de la lógica de la globalización. Al acompañar los recorridos y lugares de la novela, se busca comprender cómo estos espacios escenifican tensiones entre movilidad e inmovilidad, sensibilidades y políticas del espacio, así como distintos modos de organización de la vida urbana y contemporánea.

Palabras clave: Saramago; *La caverna*; globalización; experiencia del espacio; movilidad urbana; paisaje contemporáneo.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 DESENVOLVIMENTO	14
2.1 CAPÍTULO 1	14
2.1.1 Enredo	14
2.1.2 Mapa geral	19
2.2 CAPÍTULO 2	27
2.2.1 Saramago e o contexto de A Caverna	27
2.2.2 Literatura como fonte histórica: Saramago entre a Ficção e a História	30
2.2.3 Saramago e o narrador histórico	33
2.3 CAPÍTULO 3	35
2.3.1. Centro	35
2.3.2. Gruta	49
2.3.3. Aldeia	52
3 CONCLUSÃO	61

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho analisa o romance *A caverna* (2000), de José Saramago, buscando compreender de que modo seus espaços estruturantes – o Centro, a Aldeia, a estrada e a Gruta – configuram uma reflexão crítica sobre a experiência cotidiana e o corpo no seu contexto. Publicada na virada do milênio, a obra de Saramago tem sido frequentemente interpretada como uma alegoria distópica da sociedade de consumo e da globalização. Aqui ela é abordada como uma fonte histórica que foi capaz de elaborar acerca do processo de reconfiguração do espaço moderno, descrevendo tensões que atravessam a vida urbana contemporânea: mobilidade e imobilidade, sensibilidade e controle, aceleração e contenção.

O problema central desta pesquisa é compreender como o conflito entre Cipriano Algor (um oleiro que tenta preservar um modo de vida artesanal) e o Centro (o gigantesco complexo comercial e residencial), evidencia a redução do movimento e o empobrecimento da percepção na modernidade tardia. Ao acompanhar a trajetória do personagem, o romance não apenas descreve uma paisagem imaginária, mas explicita os mecanismos de domesticação da experiência que caracterizam o modelo urbano globalizado.

Para essa leitura, o estudo dialoga com autores da teoria urbana e da cultura. Norval Baitello Jr. contribui com a crítica ao sedentarismo e à “ativação visual” que transforma o sujeito em “pensamento sentado”, articulando a passagem do corpo móvel ao corpo capturado por telas e superfícies. Hartmut Rosa maneja o conceito de “paralisia frenética”, segundo o qual a aceleração generalizada não amplia a experiência, mas a esvazia, produzindo sujeitos incapazes de ressoar com o mundo. Richard Sennett, por sua vez, demonstra que a história da cidade é também a história do corpo reprimido, disciplinado e moldado pelo ideal moderno de eficiência. Esses referenciais, entre outros, permitem observar como *A caverna* converte processos históricos em imagens literárias, articulando paisagem e forma de vida.

A análise demonstra que a arquitetura espacial do romance funciona como um dispositivo de controle e domesticação. O Centro simboliza a captura da experiência pelo espetáculo, pelo consumo e pela climatização total do cotidiano; é o espaço fechado onde a circulação é contínua, mas vazia de sentido. Já a Aldeia e Cipriano Algor configuram símbolos de resistência, onde o corpo ainda pode experimentar ritmos não regimentados, práticas concretas e vínculos sustentados pela manualidade e pela memória.

A pesquisa organiza-se em três capítulos. O primeiro apresenta o enredo da obra e a construção do mapa geral dos espaços, delimitando a arquitetura narrativa entre o Centro e

seus arredores. O segundo discute *A caverna* como literatura-ensaio e fonte histórica, aprofundando o diálogo teórico sobre corpo, aceleração e controle à luz de Baitello, Rosa e Sennett, e mostrando como o romance traduz em imagens literárias questões estruturantes da modernidade tardia. O terceiro capítulo realiza a análise detalhada dos três espaços cruciais – Centro, Gruta e Aldeia – explorando as implicações éticas da jornada de Cipriano.

Ao articular literatura, espaço urbano e experiência social, este estudo busca compreender como *A caverna* transforma a paisagem em alegoria crítica – um espelho distorcido do mundo contemporâneo, em que a vida se desloca entre o movimento e a paralisia, entre a luz e a sombra, entre a matéria e o simulacro. Através dessa leitura, o romance apresenta-se também como um convite para repensar a forma como habitamos o mundo e percebemos o espaço em meio às tensões da globalização.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 CAPÍTULO 1

O primeiro capítulo apresenta o enredo e o mapa geral do romance, seguido de algumas considerações teóricas iniciais, a fim de aproximar o leitor da fonte aqui utilizada.

2.1.1 Enredo

O livro *A caverna*, de José Saramago narra a história da família Algor, composta por Cipriano Algor, um oleiro de sessenta e quatro anos; sua filha, Marta Algor, também oleira; o genro, o segurança Marçal Gacho e o cão Achado. A família vive na chamada Aldeia, localizada no ponto mais extremo da paisagem do livro em relação ao grande Centro, um grande complexo comercial e residencial no coração da cidade.

É na Aldeia que Cipriano e Marta mantêm uma pequena olaria artesanal, onde produzem louças e peças de barro para vender ao Centro. O ofício deles é herança da família e a casa-olaria também foi a mesma dos seus antepassados recentes. Já Marçal, o genro, trabalha como segurança do Centro, para onde se desloca periodicamente para cumprir seus turnos de trabalho. Cipriano o acompanha em suas idas e vindas, conduzindo uma velha caminhonete que também serve para transportar as peças de barro produzidas para serem vendidas no Centro. É através dessas viagens que o leitor acompanha as descrições das paisagens e sua transformação de acordo com o crescimento do Centro.

No entanto, o cotidiano da produção das louças de barro e das idas e vindas entre a Aldeia e o Centro, é alterado quando o Centro, que rege toda a economia local, informa que não comprará mais a cerâmica da olaria dos Algor. O motivo é que, agora, os clientes do Centro preferem comprar as peças de plástico que surgiram a imitar o barro, com a vantagem de serem mais duráveis e com cores e formatos mais artificiais.

Diante da recusa, Cipriano e Marta tentam se reinventar. Conseguem a oportunidade de apresentar uma nova linha de produtos para que o Centro avalie o interesse dos clientes e para reavaliar se querem seguir com a comercialização com a olaria. Criam uma linha de variados tipos de bonecos de barro inspirados em personagens de livros que tinham acesso. Pai e filha passam por um período de criação dos bonecos: estipulam um plano, seguem as etapas e produzem as peças para o inquérito do Centro.

Após o período de avaliação da nova linha de produtos, as peças são rejeitadas pelo público-alvo. O subchefe explica detalhadamente o processo de pesquisa de intenção de compra e não há em que se contrariar: as pessoas têm todo o direito de não terem o desejo de comprar as ultrapassadas e antiquadas peças de barro. Essa notícia tem um impacto profundo na família, em especial em Cipriano que precisa se adaptar às condições de um modo de vida destituído dos sentidos que costumava atribuir à sua existência naquele lugar que é a casa e também o seu espaço de criação e trabalho.

Enquanto isso, Marçal aguarda uma promoção no trabalho, que lhe é concedida: agora ele tem a opção de tornar-se guarda interno e residente do Centro. Após hesitações e tentativas frustradas de resistir à mudança, Cipriano acaba aceitando a decisão de Marta e Marçal. Ainda que filha e genro se mostrem receosos sobre alguns aspectos da nova vida que se apresenta como possibilidade dentro do complexo comercial e residencial, acreditam que viver no Centro pode ser uma oportunidade de progresso e estabilidade, sobretudo quando eles descobrem que Marta está grávida.

Assim, a família fecha a casa e a olaria na Aldeia e muda-se para o Centro, deixando o cão Achado aos cuidados de uma vizinha (lá não se permite animais de verdade). Encerram nesse momento um modo de vida em um espaço que para eles é símbolo de criação, vínculo com a matéria e memória.

Instalados em seu novo apartamento, Cipriano, que sempre viu com certa desconfiança o poder alastrador do Centro, começa a observar com crescente curiosidade e inquietação o que ali acontece. Por momentos, ele se deixa seduzir pelas facilidades e pelas inúmeras atrações que o ambiente proporciona – sobretudo porque para os idosos existem condições especiais e facilidades de acesso. Aos poucos ele passa a reconhecer naquele espaço uma atmosfera opressiva e artificial, que parece ser regida por uma lógica enigmática e impessoal. O percurso de Cipriano Algor pelos corredores, andares e pavilhões do Centro remete ao percurso do agrimensor K. em *O castelo* e ao chefe de escritório Josef K., em *O processo*, ambos de Kafka. Assim como eles, o oleiro Cipriano encontra-se submerso numa estrutura labiríntica e absurda: obrigado a viver sob a dinâmica do Centro com a sensação de clausura, em *A caverna*.

Quase no final do livro, durante uma de suas perambulações pelo Centro, Cipriano descobre ruídos e movimentações estranhas vindos do subsolo. Ao investigar o que ocorre, descobre que foi encontrada uma gruta. Nesse momento, Cipriano Algor e sua família percebem que precisam fugir da força de atração do Centro. Voltam para a Aldeia, se despedem da casa-olaria e, como último, ato eles vão embora em sentido contrário ao fluxo da

estrada em direção ao Centro. No caminho encontram um painel publicitário na estrada que anuncia: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA.” (Saramago, 2000, p. 350)

...

A narrativa pode ser dividida em dois grandes momentos: o primeiro, situado entre a Aldeia e o percurso até o Centro; e o segundo, quando a família passa a morar no Centro. A aparência desses lugares será analisada adiante em um mapeamento geral. Antes, gostaria de comentar alguns pontos:

Corpo sentado e pensamento sedado

Enquanto lia *A caverna*, de José Saramago, também pensava em outro livro: *O Pensamento Sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*, de Norval Baitello Jr. (2012). O livro nasceu de um convite editorial para que o autor ampliasse as ideias apresentadas no artigo “A mídia e a sedação das imagens” (2009). Nele, Baitello propõe uma reflexão sobre a trajetória do corpo humano, num percurso que vai da mobilidade à imobilidade. Trata-se, como ele define, de “um exercício de piruetas e saltos de ideias em torno das ideias sentadas – não assentadas ou consolidadas, mas acomodadas, preguiçosas, sedentárias, que perderam a agilidade, a mobilidade, a capacidade de contra-atacar ou mesmo se defender” (Baitello, 2012, p. 15).

Encontro nas passagens de *A caverna* imagens literárias para os processos históricos descritos por Baitello: a postura ereta, que tanto nos diferencia, foi conquistada pelo ato de caminhar sobre o plano. A sapiência humana – a inteligência nômade I – surgiu do movimento incessante, da grande aventura de percorrer os espaços que hoje habitamos. O *Homo erectus* surgiu há cerca de dois milhões de anos, e apenas há aproximadamente 11.500 anos datam os primeiros assentamentos (Baitello, 2012, p. 70). Como se verá na análise adiante, o romance de Saramago oferece imagens que tensionam esse percurso histórico: o corpo e o espaço aparecem ali como extensões mútuas, atravessados pela experiência do movimento.

Com o domínio da tração animal, cerca de 2.800 anos atrás, o corpo humano alterou profundamente a forma de atravessar o globo – e, mais tarde, carros, aviões, foguetes e naves espaciais ampliaram exponencialmente essa mobilidade. A história do corpo é, portanto, também a história dos modos de deslocamento e circulação. Entretanto, o corpo que, em outros tempos, caminhava e explorava, agora permanece longos períodos sentado, quase imóvel diante de uma tela – janelas e enquadramentos que mediam o olhar. Antes, não sentávamos tanto, nem usávamos tantas cadeiras; e, quando o fazíamos, era para conversar, dedicar-nos a alguma tarefa manual, compartilhar uma refeição etc. Hoje, sentamos para ver imagens e por períodos cada vez maiores. O corpo que um dia atravessou desertos e montanhas é o mesmo que agora passa horas diante de superfícies luminosas, participando de uma vida que ocorre cada vez mais fora e longe do corpo – ainda que nunca completamente fora dele, já que o corpo é sempre o mediador da experiência.

Essa disposição corporal está ligada, segundo o autor, a uma mutação mais ampla: o deslocamento do nomadismo ao sedentarismo, e deste ao que ele chama de neonomadismo – um estado paradoxal no qual nos movemos incessantemente por meio de imagens, mas permanecemos fisicamente imóveis: “A conjunção de sedentarismo corporal com ativismo visual é perversa: sentamos até não mais poder e olhamos até nada mais ver” (Baitello, 2012, p. 27). A consequência é um sujeito que experimenta uma nova forma de apatia – uma anestesia física e simbólica que afeta a relação entre a percepção e o mundo. Essa condição será central na leitura de Saramago, em que a imobilidade e a repetição assumem valor simbólico. O pensamento se acomoda junto ao corpo, como veremos adiante no que acontece dentro do Centro, quando a velocidade das imagens fadiga o espírito e conduz o olhar à repetição.

É nesse ponto que o texto se aproxima de outro campo teórico, que amplia o diagnóstico de Baitello sobre a apatia contemporânea. Essa anestesia da percepção também se manifesta naquilo que Hartmut Rosa descreve como a perda de ressonância na modernidade tardia. A partir de Rosa, pode-se pensar que a “acomodação” de Baitello é também uma perda de resposta ao mundo, uma desconexão afetiva e temporal que se observa tanto nas cidades quanto nos corpos que as habitam.

Em *Aceleração: A transformação das estruturas temporais na Modernidade* (2019), Rosa afirma que, na sociedade contemporânea, a velocidade dos processos sociais e tecnológicos produz uma sensação paradoxal de inércia: “ao fim do século XX, [...] fala-se de uma experiência de cristalização da própria época, de sua percepção como um invólucro de aço e estático [...] no qual nada novo acontece” (Rosa, 2019, p. 31-32). Para descrever essa

condição, ele retoma a metáfora de Paul Virilio (1998) – a “paralisia frenética” – termo que expressa um mundo em que tudo se move, mas nada realmente muda. Há, ao mesmo tempo, aceleração social e enrijecimento social: experiências de velocidade cada vez mais intensas, na medida em que o tempo é sentido como estático e sem profundidade.

A aceleração incessante não conduz à abertura, mas à estagnação – e é nesse contexto que se perde a capacidade de “ressoar”. Para Rosa, ressonância é “o tornar-se tocado por e o aperceber-se um do outro, em uma experiência de contato genuíno, algo que envolve a existência como um todo” (Rosa, 2019, p. XXXIII). Quando esse vínculo é rompido, o sujeito torna-se incapaz de ser afetado e de responder ao mundo. A postura sentada, como veremos na análise da fonte, é justamente a imagem dessa ruptura: o corpo, reduzido à posição de espectador, participa da vida sem vivê-la plenamente.

O que se perde é o ritmo – o pulso da reciprocidade entre o humano e o espaço. Em *A caverna*, essa perda de ritmo se traduz na transformação das paisagens em espaços de domesticação. A olaria, a estrada e o Centro não são apenas cenários, mas figuras do corpo e da percepção: cada deslocamento da família Algor modifica a forma de perceber e de estar no mundo: o olhar substitui o corpo como mediador principal da experiência.

Ele observa ainda que “a condição física do corpo em deslocamento reforça a desconexão do espaço. Em alta velocidade, é difícil prestar atenção à paisagem. [...] O viajante, tanto quanto o telespectador, vive uma experiência. Da Aldeia ao Centro, Saramago descreve o processo pelo qual o corpo que caminhava sob o céu e conhecia o peso da matéria passa a mover-se entre corredores lisos e climatizados, onde o olhar é conduzido e o gesto é programado. O que antes tinha a potência da surpresa torna-se repetição. A visão se estreita, o corpo se acomoda, o tempo se uniformiza.

Esse movimento de contenção e controle aproxima-se, ainda, do diagnóstico de Richard Sennett em *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* (1994). A tese central de Sennett é que a história da cidade é também a história das formas de experiência do corpo. Na modernidade, o corpo é reprimido, afastado do espaço público e submetido à lógica da eficiência. A cidade torna-se máquina – e o corpo, uma engrenagem. A vida urbana passa a ser regida por um ideal de limpeza, controle e produtividade que reduz o contato físico e empobrece os sentidos. O corpo moderno ideal é disciplinado, racionalizado e desconectado de sua dimensão sensorial.

Sennett conta, na introdução, que foi “tentado a escrever essa história sem levar em conta um problema contemporâneo: a privação sensorial a que aparentemente estamos condenados pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios; a passividade, a

monotonia e o cerceamento táctil que aflige o ambiente urbano” (Sennett, 1994, p. 15). Essa condição, em que o corpo é privado da experiência direta com o espaço, é também uma forma de consciência narcótica; o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos” (Sennett, 1994, p. 18). A essa observação, o autor acrescenta uma leitura mais ampla do século XX: “A velocidade exprime uma experiência frenética [...] foi só aos poucos que a tecnologia transformou o movimento numa experiência passiva. O corpo em movimento, desfrutando de cada vez mais comodidade, viaja sozinho e em silêncio: anda para trás, do ponto de vista social” (Sennett, 1994, p. 174).

A caverna narra um mundo em que o espaço é projetado para o controle e, imobilizado, o corpo torna-se espectador da própria existência. A travessia da família Algor até o Centro parece um avanço, mas acaba por culminar numa representação da estagnação e da perda da capacidade crítica diante da vida que se vive: sentada e sedada.

O romance de Saramago pode, assim, ser lido como uma narrativa alegórica e distópica sobre o corpo no espaço – sobre a redução do movimento e o empobrecimento da percepção. As paisagens do livro – o Centro, a estrada, a Aldeia – criam imagens literárias que permitem compreender etapas do processo de perda gradual e exponencial do vínculo do sujeito com a paisagem.

A seguir, apresento um mapa geral dos espaços do romance.

2.1.2 Mapa geral

No que se refere à organização e à estrutura do mapa geral do Centro e de seu entorno, observa-se que as camadas da paisagem se irradiam a partir do núcleo subterrâneo: da gruta, situada no subsolo, até a olaria, localizada no limite mais externo da narrativa. O romance delineia um movimento contínuo de expansão: o Centro cresce para dentro da terra e também para fora, projetando-se sobre a paisagem exterior e impondo sua lógica de acumulação, domínio e controle.

O mapa que se segue descreve essas zonas de forma concêntrica – do interior do Centro ao espaço aberto –, com o intuito de oferecer um panorama geral dos lugares antes de considerar alguns espaços com maior atenção.

No centro do Centro encontra-se a gruta, descoberta durante escavações subterrâneas no piso zero-cinco, cerca de vinte metros abaixo do solo, quando se estava a “mover manualmente a terra” (Saramago, 2000, p. 317). O acesso à gruta se dá através de “um espaço

amplo e aberto, despejado de mercadorias que obviamente se destinava a facilitar o acesso ao lugar da escavação. Um pano de parede mestra, entre dois pilares, tinha sido demolido; por ali se entrava” (Saramago, 2000, p. 329).

O subsolo abriga o sistema de armazenamento das mercadorias destinadas à venda no próprio Centro. Tem-se a impressão de que a disposição desse espaço é setorizada, organizada conforme categorias de produtos – alimentos, roupas, acessórios, utensílios domésticos e, possivelmente, geradores de energia e outros equipamentos indispensáveis ao funcionamento do complexo. As escavações, contínuas e cada vez mais profundas, demonstram uma dinâmica de expansão subterrânea: o Centro cresce para dentro da terra, ampliando seus depósitos à medida que aumenta a necessidade de acumulação e armazenamento.

Acima do subsolo ergue-se a parte mais visível e monumental do complexo: um shopping center formado por espaços “amplos e desafogados” (Saramago, 2000, p. 276), distribuídos em múltiplos pavimentos comerciais e dedicados às mais diversas atrações e experiências. Ali, o espetáculo é contínuo. “As pessoas não se cansam do espetáculo, sobretudo as mais idosas” (Saramago, 2000, p. 276), e há uma quantidade enorme de atividades disponíveis: restaurantes, lojas, jardins, praias artificiais, hospitais, aeroportos, instalações exóticas e inúmeras outras atrações para o entretenimento.

Ao redor dos pavilhões das atrações situam-se os apartamentos residenciais, dispostos em blocos verticais e horizontais, sobrepostos e interligados por corredores. As categorias de moradia variam conforme as preferências e as condições financeiras de cada cliente. O espaço residencial, assim como o comercial, é inteiramente planejado para o consumo e o espetáculo: o Centro é, ao mesmo tempo, cidade, moradia e vitrine; oferece reproduções do mundo exterior de forma segura e rápida, sem os percalços urbanos e os incômodos das viagens. Tudo que há no mundo também há ali, porém ainda melhor e mais confortável.

O funcionamento do complexo depende de um elaborado sistema de circulação de pessoas e mercadorias. Os setores comerciais e de atrações são abertos ao público da cidade durante o horário de funcionamento. Já os clientes residentes, conforme o tipo de acomodação contratada, têm acesso a uma rede mais ampla de serviços, que também podem variar de acordo com a categoria.

Nas áreas externas do complexo encontra-se o setor de carga e descarga: ponto de entrada e saída de mercadorias e também de devolução dos excedentes – produtos retornados aos seus produtores porque já não correspondem às expectativas de consumo do público-alvo. É por esse espaço que Cipriano Algor descarrega as peças de barro produzidas na olaria e por onde seu genro, Marçal, cumpre o protocolo de acesso para iniciar seu turno como guarda

interno do Centro, além das entradas principais destinadas aos clientes – residentes e visitantes.

A fachada externa do Centro ergue-se como uma muralha, muito mais alta que os prédios do entorno da cidade. Sua estrutura corta abruptamente o horizonte, criando um efeito quase ilusório. Trata-se de uma construção monumental, um edifício gigantesco e quadrangular, sem janelas na maior parte da fachada (Saramago, 2000, p. 17). O narrador descreve com precisão as dimensões do edifício:

O edifício do Centro não é nem tão grande, nem tão pequeno, satisfaz-se com exibir quarenta e oito andares acima do nível da rua e esconder dez pisos abaixo dela. (...) Começámos a ponderar alguns dos números que especificam o volume do Centro (...). Adiantando agora um pouco mais os cálculos e tomando como dado médio uma altura total de cento e setenta e quatro metros, incluindo os dez pisos subterrâneos (...), obteremos como resultado (...) um volume de nove milhões e cento e trinta e cinco mil metros cúbicos. O Centro, não há uma pessoa que não o reconheça com assombro, é realmente grande. (Saramago, 2000, p. 101)

Na superfície, cartazes publicitários anunciam: “VIVA EM SEGURANÇA, VIVA NO CENTRO” (Saramago, 2000, p. 92) e “VOCÊ É O NOSSO MELHOR CLIENTE, MAS NÃO DIGA AO SEU VIZINHO” (Saramago, 2000, p. 237). Do lado oposto, voltado para as residências, multiplicam-se “centenas e centenas de janelas, todas sempre fechadas” (Saramago, 2000, p. 100).

Fora dos muros do Centro, a cidade apresenta uma configuração fragmentada e desigual. As zonas urbanas mais próximas funcionam como prolongamento da estrutura do Centro: ruas largas, quadras regulares, fachadas comerciais, vigilância policial e edifícios residenciais projetados segundo a racionalidade do consumo. À medida que se afasta do núcleo central, a paisagem torna-se amorfa: multiplicam-se prédios em construção em direção às periferias e, adiante, surge uma “terra de ninguém” composta por bairros de barracas feitas de materiais precários, descrita como um lugar “assustador”, dividido por facções que disputam o espaço e frequentemente bloqueiam vias, assaltam caminhões e realizam operações insólitas. Também é comum a presença de fiscalização e de intervenções da polícia. É nesse ponto que principia a cidade:

enfim, não a cidade propriamente dita, essa avista-se lá adiante, tocada como uma carícia pela primeira e rosada luz do sol, o que aqui se vê são aglomerações caóticas de barracas feitas de quantos materiais, na sua maioria precários, pudessem ajudar a defender das intempéries, sobretudo da chuva e do frio, os seus mal abrigados moradores. É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador. (Saramago, 2000, p. 14)

Adiante há “um largo espaço despejado de construções”, com tratores, rastros de demolições e marcas deixadas por grandes pás, que aplastam os restos materiais. “Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorear-se do terreno (...)” (Saramago, 2000, p. 15).

A zona de demolição dá lugar à Cintura Industrial, descrita como “uma construção tubular em expansão contínua, uma armação de tubos projetada por um furioso e executada por um alucinado” (Saramago, 2000, p. 254). A atmosfera é densa, saturada de ruídos metálicos, cheiros químicos e fumaça; dali sai um grande fluxo de caminhões carregados de mercadorias rumo ao Centro. O trecho é atravessado por depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, chaminés, condutas de ar, redes elétricas e pontes suspensas:

A estrada, agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, atividades e feitos (...), chaminés lançando para a atmosfera rolos de fumos tóxicos (...), cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se está produzindo ali (Saramago, 2000, p. 13).

Mais adiante estende-se a Cintura Agrícola, também chamada de Cintura Verde – uma planície artificial coberta por estruturas fechadas de plástico que se perdem no horizonte. Trata-se de uma “região fosca, suja, que não merece que a olhemos duas vezes” (Saramago, 2000, p. 235). Sob o plástico, crescem plantas em escala industrial, irrigadas e controladas mecanicamente. Cipriano a chama ironicamente de “mar de plástico” (Saramago, 2000, p. 73).

E é isto que chamam de Cintura Verde, pensou, a esta desolação, a esta espécie de acampamento soturno, a esta manada de blocos de gelo sujo (...). 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 termostato e o higrómetro, carrega-se num botão e daí a pouco sai uma alface (Saramago, 2000, p. 235).

Descrito como uma imensa área de grandes estufas, também com intenso fluxo de caminhões carregados de alimentos em direção ao Centro. As estufas são espaços artificiais sem uma dimensão que vai além dos objetivos econômicos imediatos. A natureza ali é domesticada e submetida à intervenção humana, como descreve Huyssen, ela parte dos princípios de:

geometria racional, disciplina e controle (...), protege o crescimento das plantas do tempo inclemente e das mudanças sazonais. É a natureza em um ambiente de alta tecnologia, criado pelo homem, no qual o clima interno - luz, temperatura e umidade - é controlado para que atinja o rendimento máximo de seus produtos. (HUYSSSEN, 2001, p. 83, 86-87.)

Entre todos esses espaços, a estrada cheia de caminhões é o eixo de ligação: o percurso funciona como fio narrativo que costura o caminho entre o mundo exterior e o Centro. É por ela que a família Algor realiza sua viagem rotineira entre a casa-olaria e o Centro, e é por meio de suas descrições sucessivas que se observam os efeitos da transformação da paisagem – o avanço urbano, as zonas de demolição, o fluxo crescente de caminhões vindos das áreas agrícolas e fabris. A estrada é uma linha reta, de fluxo contínuo e rápido, com poucos desvios – vistos com desconfiança pela vigilância –, cortando toda a paisagem até desembocar na grande avenida que conduz diretamente ao Centro. Ao longo do percurso, imensos painéis publicitários anunciam o que há, o que fazer e os benefícios de viver ali. A estrada é também o espaço de comunicação do Centro consigo mesmo e com seu entorno.

Um pouco além da Cintura Verde, Cipriano toma uma estrada secundária e sai do fluxo veloz e contínuo. Surgem, então, os espaços de transição entre estrada, povoado e Aldeia, marcados por uns

restos esqueléticos de bosque, uns campos mal amanhados, uma ribeira de águas escuras e fétidas, depois apareceram numa curva as ruínas de três casas já sem janelas nem portas, com os telhados meio caídos e os espaços interiores quase devorados pela vegetação que sempre irrompe dos escombros. (...) A povoação começa uns cem metros além, era pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, umas quantas ruas que a ela vinham desembocar, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado, com suas bombas de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois altos plátanos (Saramago, 2000, p. 29).

Por fim, após seguir por um caminho de chão batido, chega-se ao limite do povoado: a casa-olaria dos Algor, último espaço no mapa do romance no sentido oposto ao Centro. Situada ao fim do caminho, voltada para o campo, a propriedade ocupa um terreno amplo – talvez uma antiga eira –, com uma grande amoreira-preta no centro, lugar de sombra e repouso. A casa, de janelas e portas abertas, e a olaria, um pouco afastada, abrigam o forno e o espaço de criação e contato com a matéria. Tanto a olaria quanto a casa têm o tom terroso do barro, o mesmo que dá origem às peças produzidas artesanalmente pela família.

Quando a família decide fugir, seguem pela estrada principal em direção contrária ao Centro. O livro se encerra no exato momento em que o mapa se amplia, sugerindo novos espaços que não chegam a ser descritos.

Considerações sobre o urbano e o cotidiano

A descrição do enredo e do mapa geral do romance permite visualizar a arquitetura narrativa que José Saramago constrói em *A caverna*: uma paisagem estruturada entre um núcleo central de acumulação (o Centro) e seus espaços periféricos (estrada, Cinturas Industrial e Agrícola, povoado e Aldeia). Essa cartografia ficcional delinea os caminhos percorridos pelos personagens, pelas mercadorias e pelos fluxos de informação. Para compreender melhor o sentido dessas formas espaciais, recorro às teorias que discutem os processos de transformação da estrutura urbana na virada do milênio. O romance não apenas representa uma paisagem imaginária: ele dramatiza, por meio da ficção, um processo de reorganização do espaço moderno, que autores da geografia e da teoria urbana identificam como reestruturação urbana e reestruturação da cidade.

Lidiane Alves, em “Reestruturação urbana e criação de novas centralidades: considerações sobre os shopping centers” (2011), articula as contribuições de Sposito, Santos, Sant’Ana e Villaça sobre o tema. Conforme destaca a autora, Sposito (2004) afirma que o termo reestruturação deve ser aplicado aos momentos em que se intensificam as mudanças capazes de orientar o processo de estruturação urbana e das cidades. Tais mudanças não se restringem à configuração material da cidade, mas envolvem, segundo a leitura de Alves (*apud* Sposito, 2004, p. 312), um “processo contínuo, múltiplo e contraditório” que abrange desde a expansão territorial e os novos usos do solo até a substituição de formas cuja relevância econômica, simbólica ou social se esgotou. Sant’Ana (2008) reforça esse argumento ao afirmar que o processo de reestruturação urbana traduz transformações profundas no cotidiano das últimas décadas, transformações essas que atingem tanto o desenho da cidade quanto às relações sociais que nela se entrelaçam. Como explica a síntese de Alves (*apud* Santos, 2008, p. 5), trata-se de compreender a estrutura urbana como processo histórico determinado por “continuidades e discontinuidades, estruturações e desestruturações, evoluções e revoluções no tempo”, e continua o argumento retomando a leitura de Lefebvre sobre a produção do espaço.

A distinção entre estruturação urbana e estruturação das cidades – articulada por Sposito (2004) e por Milton Santos (1996), e discutida por Villaça (2001) – é fundamental para interpretar a arquitetura espacial delineada em *A caverna*. A estruturação urbana diz respeito ao campo de forças que organiza o espaço urbano em escalas amplas: redes logísticas, fluxos de capital, dinâmicas globais de produção, circulação e consumo, além de

políticas públicas que moldam o urbano como totalidade. Já a estruturação das cidades refere-se à materialização local desses processos: é a forma concreta que assumem os bairros, a distribuição das funções urbanas, os processos de verticalização, de expansão periférica e de redefinição das centralidades.

Quando se observa o mapa do romance à luz dessas categorias, percebe-se que Saramago transforma em imagens literárias aquilo que Sposito, Santos e Villaça descrevem como contradições estruturais da urbanização contemporânea. O Centro, com seus quarenta e oito andares e dez subsolos, sua monumentalidade, suas redes de consumo, vigilância e entretenimento, representa o ápice da espacialidade produzida por fluxos globais: um espaço fechado, climatizado, hiperfuncional, cujas temporalidades aceleradas tendem a anular a experiência sensível do lugar e a agência do sujeito – fenômenos que convergem com as reflexões de Hartmut Rosa sobre a alienação e a atrofia do agenciamento nas situações cotidianas através da desvinculação espacial que se observa no processo de globalização (Rosa, 2009, p. 435).

Em contraste, a Aldeia, a estrada secundária e o povoado configuram espaços de continuidade, de práticas tradicionais e de ritmos lentos – próximos, talvez, daquilo que Milton Santos poderia compreender como “lugares da cidadania”, espaços que preservam formas de vida baseadas na copresença, na manualidade e na proximidade. A tensão entre essas duas lógicas – o espaço globalizado e o espaço vivido – organiza não apenas o percurso dos personagens, mas também o sentido do romance: a disputa entre um modelo de vida regido pela velocidade e pelo consumo e outro fundado na experiência corporal, na memória e na materialidade.

Por isso, antes de avançar para a análise detalhada das paisagens do romance, será necessário situar o contexto histórico em que Saramago escreve *A caverna*. Publicado em 2000, o livro surge num momento marcado por transformações econômicas, tecnológicas e urbanas que reconfiguraram a vida cotidiana. Saramago, vivendo entre Portugal e as Ilhas Canárias, acompanhava atentamente os efeitos dessa nova racionalidade sobre as cidades europeias e latino-americanas. Para compreender o romance, é importante perceber como a imaginação distópica do autor se articula às condições históricas concretas que marcam o final do século XX. A análise das paisagens ficcionais, portanto, será precedida pela discussão do contexto de produção do romance e pela trajetória do autor.

Essa necessidade de aproximar espaço urbano e vida cotidiana encontra relações no pensamento de Agnes Heller. Em *O cotidiano e a história* (1970), a autora afirma que “a vida

cotidiana é a vida de todo sujeito” – o conjunto de práticas, gestos, percepções e relações sociais que moldam a existência e organizam a experiência do mundo. O cotidiano, explica Heller, abrange “a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e o descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação”, bem como as formas pelas quais os sujeitos “assimilam e manipulam as coisas e as relações sociais” (Heller, 1970, p. 14). Essa perspectiva dialoga com Milton Santos, para quem o habitante da cidade é o sujeito que vive, sente e produz o espaço no corpo e no cotidiano. A presença de Heller neste ponto reforça a necessidade de compreender os espaços do romance – Centro, estrada, Cinturas, povoado, Aldeia – não apenas por sua função ou forma, mas pelas maneiras como afetam e são afetados pelos sujeitos que os habitam.

Dessa forma, encerro este primeiro capítulo – que apresenta o enredo e o mapa geral – e passo, no segundo capítulo, ao contexto histórico e à posição de Saramago nesse cenário. Compreender a reestruturação urbana (ações e relações sociais do processo espacial), a reestruturação das cidades (sua morfologia e materialização desse processo) e a vida cotidiana como categorias conectadas permitirá, no último capítulo, articular as paisagens ficcionais de *A caverna* com o contexto.

2.2 CAPÍTULO 2

Este capítulo tem por objetivo contextualizar a produção de *A Caverna* e a figura de José Saramago, estabelecendo o referencial teórico-metodológico para a análise posterior. O capítulo está dividido em três partes. A primeira (**1. Saramago e o contexto de *A Caverna***) situa o romance na virada do milênio, abordando o cenário sociopolítico em que a obra foi escrita. Em seguida, a segunda seção (**2. Literatura como fonte histórica: Saramago entre a Ficção e a História**) discute a literatura de Saramago como uma fonte para a pesquisa histórica, relacionando o ofício da ficção e a narrativa da História. Por fim, a terceira parte (**3. Saramago como narrador histórico**) analisa a voz do autor, observando de que modo o escritor português atua como um narrador de seu tempo.

2.2.1 Saramago e o contexto de *A Caverna*

A caverna surge em um momento de transição histórica e simbólica. O fim do século XX, marcado pelo término das utopias políticas e pela dissolução da União Soviética em 1991, coincide com a expansão de um novo regime técnico e comunicacional descrito por Hobsbawm (1999) e radicalizado pela racionalidade 24/7 analisada por Jonathan Crary em *24/7: Capitalismo tardio e os fins do sono* (2019). A revolução digital inaugura formas inéditas de integração espacial, acelerando fluxos de informação, homogeneizando práticas culturais e produzindo um cotidiano submetido às “telas iluminadas [...] que exigem constante interesse ou resposta” (Crary, 2019, p. 85). Esse cenário, articulado às lógicas do neoliberalismo e da padronização global (Hobsbawm, 1999), reconfigura a vida urbana e organiza os modos de consumo, circulação e percepção no limiar do século XXI.

Como observa Eric Hobsbawm na entrevista publicada com o título *O Novo Século* (1999), trata-se de um contexto marcado pela “abolição da distância e do tempo” – isto é, pela aceleração dos fluxos de informação e pela homogeneização cultural decorrente dos avanços técnicos nos sistemas de transporte e comunicação. A globalização, explica o historiador, “depende da eliminação de obstáculos técnicos” e “requer um elevado grau de padronização e homogeneização”, colocando em risco a diversidade humana e simbólica (Hobsbawm, 1999, p. 72).

É nesse ambiente de compressão espaço-temporal que José Saramago – já consagrado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1998 – publica *A caverna*, romance que encena seu desencanto com o projeto civilizatório moderno e, simultaneamente, reafirma uma esperança humanista voltada para o sujeito, cuja dignidade é ameaçada pela técnica, pelo capital e pela velocidade.

Trajectoria

José Saramago nasceu em 1922¹, em Azinhaga, aldeia rural do Ribatejo, Portugal. Filho de camponeses sem terra, cresceu entre a precariedade econômica e a cultura oral campesina. Como relata João Marques Lopes (2009), apenas um quinto dos portugueses vivia em centros urbanos na década de 1930, o que reforça o contraste entre o mundo rural e Lisboa, para onde a família se mudou em busca de melhores condições. Essa dupla formação – aldeã e urbana – marca sua imaginação literária e visão de mundo (Lopes, 2009, p. 16).

Em Lisboa, aproximou-se dos livros por meio da escola e das bibliotecas, estudando primeiro no Liceu Gil Vicente e depois na Escola Industrial Afonso Domingues. Trabalhou como serralheiro, funcionário público, tradutor e jornalista (Lopes, 2009, p. 28). A trajetória autodidata, construída fora dos meios acadêmicos, ajuda a explicar seu olhar atento às desigualdades sociais e aos trabalhadores comuns, tema recorrente em sua obra (Barone, 2004, p. 53).

Com *Levantado do Chão* (1980), romance que inaugura sua maturidade literária, Saramago recria o processo de tomada de consciência política dos camponeses do Alentejo. Ali consolida sua marca estilística: a oralidade, a ironia e a reflexão filosófica – que o próprio autor descreve como “ensaio em forma de romance” (Conrado, 2011, p. 128).

Engajamento político

Intelectual marxista e militante do Partido Comunista Português, Saramago viveu sob a censura da ditadura salazarista (1933–1974). Após a Revolução dos Cravos e o turbulento

¹ A cronologia da vida de Saramago foi extraída principalmente do site oficial do autor: FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO. *Timeline*. [S. l.]: Fundação José Saramago. Disponível em: <https://www.josesaramago.org/timeline/>. Último acesso em: 02 nov. 2025..”

PREC, enfrentou perseguições que culminaram, em 1975, em sua demissão de uma editora por razões ideológicas – episódio que o levou a dedicar-se integralmente à literatura (Barone, 2004; Barreto, 2017). Sua escrita, desde então, afirma-se como crítica à alienação e à injustiça, gesto que Biagio D’Angelo caracteriza como “rebeldia intelectual contra a indiferença da cultura” (D’Angelo, 2011, p. 39).

Em 1991, após a censura a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, mudou-se para Lanzarote, nas Ilhas Canárias, em resposta ao que chamou de “cobardia do governo português”. Ali consolidou uma escrita mais universal e alegórica, sem abandonar a força ética que atravessa sua obra (Conrado, 2011, p. 135).

A “fase pedra” e a trilogia alegórica

A crítica costuma dividir sua produção em três momentos:

1. **Período formativo:** trabalhos iniciais, poesia e crônica; fase de experimentação estética. *Manual de Pintura e Caligrafia* (1977) é frequentemente visto como obra de transição.
2. **Fase estátua / histórica / neorrealista:** marcada por forte viés social, oralidade e metaficção historiográfica, como em *Memorial do Convento* (1982) e *Levantado do Chão* (1980). Descrição da superfície da pedra, que é a estátua
3. **Fase pedra / universal / alegórica:** caracterizada pelo uso sistemático da alegoria distópica com tom filosófico; corresponde à fase de investigação do ser. Descrição do que se passa no interior da estátua, na pedra.

É nesta última que se insere *A caverna*, ao lado de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) e *Todos os Nomes* (1997), compondo a chamada “trilogia involuntária” (Simoni, 2014). Nessa fase, o autor opera um deslocamento: abandona coordenadas espaço-temporais concretas e transforma a ficção em alegoria distópica, produzindo narrativas que funcionam, conforme Lopes (2019, p. 139), como “distopias de um mundo abandonado pela razão”. Tais obras examinam a crise da percepção, a perda dos vínculos e o esvaziamento da experiência sensorial na modernidade tardia (Conrado, 2011, p. 231).

Vanessa Brandão (2006) observa que, em *A caverna*, Saramago revisita a alegoria platônica para interrogar “o lugar do homem na sociedade contemporânea”. D’Angelo (2011) identifica ali uma “utopia distópica”, um manifesto de resistência intelectual diante da indiferença cultural e artística frente à História. No romance, a substituição do barro pelo plástico, a rejeição do trabalho artesanal e o enclausuramento no Centro metaforizam a substituição da realidade por simulacros – temas que adiante dialogam com Debord (1997), Baudrillard (2000) e Sennett (1994).

Saramago e a virada do milênio

Ao publicar *A caverna* Saramago reage a um mundo marcado pela aceleração tecnológica, pela financeirização da vida e pela saturação imagética – fenômenos aqui analisados por Harvey, Hobsbawm, Milton Santos, Hartmut Rosa e Jonathan Crary. A crítica à globalização neoliberal impregna o romance, que observa os efeitos da homogeneização cultural, da precarização do trabalho e da desigualdade espacial. Ao mesmo tempo, a obra não abdica da esperança: encerra-se com o gesto da fuga – metáfora da busca por uma existência possível fora das engrenagens da racionalidade dominante.

O próprio Saramago afirmou, em entrevista, que talvez não fosse um romancista, mas “um ensaísta que escreve romances porque não sabe escrever ensaios” (*apud* D’Angelo, 2011, p. 39). Sua produção ficcional a partir de *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) é frequentemente lida como obra-ensaio sobre a condição pós-moderna de fragmentação, que incapacita o humano de ver a si mesmo e ao outro em relações de solidariedade (Lopes, 2009, p. 147) – gesto ético e político que resiste à velocidade e à homogeneização do mundo contemporâneo.

2.2.2 Literatura como fonte histórica: Saramago entre a Ficção e a História

A relação entre História e Literatura, desde a virada epistemológica das ciências humanas no século XX, deixou de ser compreendida como oposição entre verdade e invenção. A chamada crise dos paradigmas explicativos (Pesavento, 2003, p. 4) e a consequente desconfiança nas narrativas totalizantes abriram espaço para formas de conhecimento que reconhecem o caráter narrativo, interpretativo e representacional de qualquer discurso sobre o

passado. Nesse contexto, a literatura não é vista como mero espelho da realidade, mas como instrumento de conhecimento histórico e cultural, capaz de revelar dimensões da experiência humana que escapam à objetividade documental.

Sandra Pesavento (2006, p. 2) observa que tanto a História quanto a Literatura “são narrativas que têm o real como referente”, ainda que operem sobre ele de maneiras distintas: a primeira busca a veracidade do acontecido; a segunda, o possível. Ambas constroem representações – “formas de presentificação do ausente” (Pesavento, 2003, p. 21) – e, ao fazê-lo, produzem sentidos sobre o mundo. Não há fronteira rígida entre essas práticas discursivas, mas um território de trânsito, no qual o imaginário articula o vivido e o narrado.

É nesse espaço híbrido que se inscreve o pensamento de José Saramago. Em seu discurso “A história como ficção, a ficção como história” (2000), o escritor questiona a pretensão de objetividade do saber histórico e reivindica que a literatura ilumine as zonas de sombra do passado. “O historiador é um escolhedor de fatos”, afirma, “mas ao escolhê-los, abandona deliberadamente um número indeterminado de dados” (Saramago, 2000b, p. 12). Ao ordenar acontecimentos, o historiador cria uma narrativa entre muitas possíveis – uma história entre histórias.

A ficção, por sua vez, surge como forma de restituição simbólica do que a história oficial omite. O romancista pode iluminar “os recantos que a poeira do tempo escondeu” ou “inventar pontes que liguem fatos isolados” (Saramago, 2000b, p. 14), introduzindo na rede dos acontecimentos “certa vibração” útil ao entendimento do presente (Saramago, 2000b, p. 15). O romance torna-se, assim, uma forma de crítica histórica: um discurso sobre o tempo que opera por deslocamento, imaginação e reinvenção.

Essa concepção aproxima Saramago de Paul Veyne (1971), para quem a História é “um romance verdadeiro”, estruturado por escolhas interpretativas que conferem sentido ao passado. Dialoga igualmente com Paul Ricoeur (1983–1985), que afirma que toda narrativa histórica implica uma “refiguração do tempo vivido”: História e Literatura são modos distintos de organizar a experiência temporal. A primeira busca a verdade factual; a segunda, a verdade simbólica – aquela que possibilita compreender o humano em sua complexidade.

Saramago explicita essa relação ao propor a fusão entre “verdades históricas” e “verdades ficcionais” na instância narradora. Seu narrador – múltiplo, coletivo, autoral – encarna o ponto de vista da própria História, capaz de contemplar passado e presente simultaneamente. Essa “voz de todos” rompe com o narrador imparcial tradicional e

aproxima-se do historiador-poeta descrito por Aristóteles: aquele que fala não apenas do que foi, mas do que poderia ter sido.

Sob essa ótica, obras como *A caverna* evidenciam como Saramago reescreve a História pela ficção para interrogar processos civilizatórios e formas de poder do mundo contemporâneo. O autor se inscreve numa tradição crítica que remonta a Walter Benjamin, para quem o passado deve ser lido “como ruína e alegoria” – campo de fragmentos e imagens que revela o fetichismo e a fantasmagoria do capitalismo (Benjamin, 1985). Assim como Benjamin, Saramago busca “decifrar as imagens que os homens construíram sobre a realidade”, denunciando sua transformação em simulacros, sombras e mercadorias.

A crise da representação, discutida por Pesavento (2003) e Chartier (1999), encontra em Saramago sua realização estética. Para Chartier, o texto é sempre resultado da relação entre práticas sociais e formas discursivas: “o sentido dos textos é produto de uma transação entre a criação estética e as práticas do mundo social” (Chartier, 1999, p. 197). É nesse ponto que o romance se torna documento histórico: não de um fato em si, mas de uma sensibilidade coletiva, expressão das formas pelas quais uma época percebe e experimenta o mundo.

A literatura de Saramago, portanto, não apenas reflete seu tempo – ela produz conhecimento histórico. Ao narrar o cotidiano dos esquecidos – oleiros, cegos, burocratas, trabalhadores –, o autor dá voz ao que Pesavento (2003, p. 17) denomina “história dos subalternos”: uma história construída a partir dos gestos, práticas e silêncios que estruturam a vida comum. O foco desloca-se da estrutura para a experiência, do sistema para o sujeito.

Ler *A caverna* como fonte histórica significa compreender o romance como forma de inscrição simbólica do real na virada do milênio – tempo marcado pela aceleração tecnológica, pela globalização e por crises de sentido. Saramago não descreve o real; ele o reinterpreta no plano do simbólico, produzindo o que Pesavento (2006, p. 1) chama de “um real mais real que o real”. Sua ficção articula memória e crítica, imaginação e política, realizando aquilo que o próprio autor nomeou de “viagem pelas zonas de sombra”: uma investigação da História pela imaginação, em que o romancista, com sua “pequena candeia”, ilumina o que o historiador não pôde ver (Saramago, 2000b, p. 15).

2.2.3 Saramago e o narrador histórico

A poética de José Saramago é inseparável de sua concepção de narrador histórico: uma voz que ultrapassa o indivíduo e assume uma enunciação coletiva da experiência humana. Oscilando entre “eu”, “nós” e “ele”, essa voz constitui um dispositivo essencial de sua escrita e confere à ficção um estatuto próximo ao da história crítica. Ao afirmar que “o mundo das verdades históricas e o mundo das verdades ficcionais [...] poderão ser harmonizados na instância narradora” (Saramago, 2000b, p. 15), o autor sustenta que a narrativa é o espaço privilegiado de negociação entre fato e sentido.

Essa voz cumpre função dupla: testemunha e reflete. Participa dos acontecimentos – ironizando, comentando e interpretando – e, simultaneamente os observa de fora, com distanciamento filosófico. Conforme Ricoeur (1983), “narrar é tornar o tempo humano”; Saramago radicaliza essa concepção, fazendo do narrador o ponto onde tempo histórico e experiência sensível se encontram.

Essa dinâmica aproxima-se da noção de função-autor formulada por Michel Foucault (1969) e retomada por Chartier (1999): o autor como instância discursiva que organiza e legitima o texto. O narrador saramaguiano encarna essa função, ao mesmo tempo em que a dilui em um “nós” coletivo, explicando o tom simultaneamente irônico e compassivo de sua voz.

Em *A caverna*, esse narrador alterna o cotidiano – o barro, os jantares, as conversas familiares – com digressões filosóficas e comentários críticos sobre a sociedade contemporânea. Ao interpretar os fatos enquanto os narra, o texto adquire um caráter metanarrativo: pensa a História enquanto a ficção avança.

Essa forma de narração dialoga com a polifonia de Bakhtin (1981), em que múltiplas consciências convivem na mesma voz. Saramago incorpora registros diversos – filosófico, popular, lírico, político – produzindo uma consciência crítica coletiva. A ironia se torna instrumento central de desestabilização: desmonta certezas e expõe contradições do presente.

A alegoria, conforme Brandão (2006), deixa de ser mero recurso para tornar-se modo de conhecimento. O narrador é o espaço onde essa alegoria se realiza: onde a História é reencenada como ficção para se tornar novamente pensável. A alegoria é forma e método: a descida à gruta é também descida à linguagem, à memória e às zonas obscuras da experiência histórica.

...

Desse modo, a literatura de Saramago se afirma como prática de conhecimento e de resistência, em que narrar é também interrogar. A História, em Saramago, não é uma sequência de fatos, mas um campo de forças e de vozes – um espaço de disputa simbólica em que se entrelaçam memória, crítica e imaginação. O narrador, mediador entre o humano e o tempo, entre o individual e o coletivo, encarna essa tensão produtiva entre História e ficção: o ponto onde o passado é refeito, o presente é questionado e o futuro, embora incerto, ainda pode ser imaginado.

Este capítulo procurou situar *A caverna* no cruzamento entre biografia, história e formas de representação, evidenciando como as transformações do período moldam a escrita alegórica de Saramago. A partir desse enquadramento, o capítulo seguinte examinará como os lugares do romance – Centro, gruta e Aldeia – materializam processos de reestruturação urbana e, sobretudo, como esses espaços atuam sobre o corpo e o cotidiano dos sujeitos. É nesse diálogo entre história, espaço e experiência que se tornará possível considerar a crítica social elaborada pela ficção de Saramago.

2.3 CAPÍTULO 3

O presente capítulo constitui a análise da fonte. Ele examina A Caverna a partir da sua organização espacial, com o objetivo de investigar como os cenários da narrativa articulam as tensões sociais e históricas. Para tanto, o capítulo se estrutura em torno de três ambientes-chave que definem a experiência das personagens: o Centro, a Gruta e a Aldeia. Por meio do estudo da dinâmica de cada um desses espaços, busca-se compreender como eles encenam a relação entre aparência, práticas e a percepção da organização da vida urbana e contemporânea na obra.

2.3.1. Centro

Antes de examinar cada uma das aparições do Centro ao longo do romance, é necessário situá-lo como forma espacial privilegiada para interpretar a transformação do mundo na virada do milênio. Mais do que cenário, ele configura uma fonte histórica e um dispositivo simbólico que condensa processos de globalização, saturação imagética e redefinição do corpo no capitalismo tardio. Sua estrutura – planejada, climatizada, vertical, fechada e autossuficiente – traduz a passagem da cidade pública para a cidade corporativa, tema amplamente discutido por autores como David Harvey e Milton Santos.

Jonathan Crary observa que, a partir dos anos 1990, consolida-se um regime de temporalidade contínua – o 24/7 – que pressiona os sujeitos a permanecerem disponíveis a todo instante. Para o autor, trata-se de um processo que compromete a própria faculdade perceptiva: a lógica do 24/7 “incapacita a visão por meio da homogeneização, da redundância e da aceleração” (Crary, 2019, p. 43).

Essa reconfiguração do olhar – agora reduzido a uma função motora, treinada para responder a estímulos externos – está no centro do funcionamento do Centro, cuja profusão de telas, vitrines e estímulos incessantes captura o observador em um circuito atencional sem descanso. Crary nota que, nesse contexto, até mesmo o vocabulário cotidiano reflete a transformação: os “olhos” tornam-se o ponto de controle do sistema perceptivo, como “uma atividade motora submetida à direção e aos estímulos externos” (Crary, 2019, p. 85).

O surgimento desse regime perceptivo está diretamente ligado às transformações políticas e econômicas que acompanharam o fim da Guerra Fria. Com a queda do Muro de

Berlim e a da bipolaridade, difundiram-se narrativas triunfalistas da globalização, associadas à crença em uma “era pós-ideológica”. Nesse mesmo período, despontam o ciberespaço e os imaginários tecnológicos que prometiam reinventar o indivíduo e reorganizar a vida social (Crary, 2019, p. 83–84). O Centro, como universo ficcional totalizante e programado, promete essa reinvenção: uma arquitetura que oferece a seus habitantes a substituição integral do mundo exterior por um mundo artificial regulado.

David Harvey, ao analisar a urbanização do capital, descreve a transformação da vida urbana em mercadoria e a proliferação de grandes centros comerciais como uma estratégia para intensificar a circulação de bens e desejos. Em sua leitura, o espaço urbano passa a ser reestruturado para o funcionamento da acumulação, homogeneização e controle (Harvey, 2013). O Centro se insere nessa lógica: um megacomplexo que reúne, sob administração única, moradia, lazer, consumo e trabalho, produzindo uma nova forma de centralidade – privatizada, regulada e espetacular.

Essa interpretação dialoga com a noção de espetáculo integrado formulada por Guy Debord em seus Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo e retomada por Crary. Após os anos 1990, o espetáculo deixa de ser difuso e torna-se um sistema global unificado, penetrando a existência individual com nova intensidade. O Centro encarna precisamente essa condição: não representa o mundo, mas o substitui; não oferece experiências, mas simulações de experiências; não abriga cidadãos, mas clientes integrados ao sistema.

Assim, antes mesmo de acompanharmos a família Algor em suas incursões pelos corredores, elevadores e apartamentos, o Centro se apresenta como ponto máximo da ficcionalização crítica construída por Saramago: um organismo simbólico que integra aceleração tecnológica, disciplinamento do corpo, captura do olhar e mercantilização da vida cotidiana. A partir dessa chave, a análise do Centro será organizada em três pontos: (1) a primeira visita de Cipriano Algor, Marta e Marçal ao complexo, realizada antes do horário de funcionamento do Centro ao grande público; (2) o Centro observado em seu horário de funcionamento por Cipriano Algor, quando a família já vive no complexo; e (3) os apartamentos residenciais como microcélula doméstica do controle e da clausura.

Primeira descrição do Centro

A primeira descrição do espaço interno ocorre quando Cipriano, Marta e Marçal visitam o apartamento em que irão morar. A visita antecede a abertura ao público, quando as atrações ainda estão fechadas. O acesso se dá por meio de um elevador envidraçado que sobe vagarosamente pelos andares, expondo um vasto interior luminoso, semelhante ao saguão de um grande shopping center. Esse primeiro contato inaugura uma multiplicidade de estímulos: o que se vê, o que se promete ver, e o que se imagina poder experimentar.

Segue-se a longa enumeração:

O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos eletrônicos, os balões, os repuxos e outros feitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para a praia, um bingo, um cassino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis elétricos, um ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso (Saramago, 2000, p. 277).

A sucessão ininterrupta de substantivos, separados apenas por vírgulas, cria um ritmo vertiginoso. Embora o elevador se mova “vagarosamente”, a experiência perceptiva é acelerada. A velocidade não provém do movimento físico, mas do fluxo da lista: as imagens se sobrepõem sem hierarquia, impondo ao olhar uma saturação que impede a contemplação. A experiência sensível é substituída por uma sobrecarga visual.

A heterogeneidade dos espaços – comércio, circulação, lazer, signos publicitários – reforça a ideia de um universo fechado, construído para o olhar e a partir do olhar. Dois elementos intensificam essa percepção: o silêncio (tudo está “à espera”) e o modo de observação (o elevador envidraçado, símbolo de ascensão). O trecho final – “como uma ascensão ao paraíso” – traduz o fascínio moderno pela verticalidade e pela promessa de plenitude sensorial mediada pela tecnologia.

Na forma de um imenso shopping center, o Centro reproduz a própria lógica do capitalismo contemporâneo: concentração, circulação e consumo contínuos. No artigo “Shopping Center: O Fenômeno e sua Essência Capitalista” (2009), Glauco Bienenstein

apresenta a definição, segundo a Associação Brasileira de Shopping Centers (1984), de que esses complexos são:

um centro comercial planejado, sob administração única e centralizada, composto de lojas destinadas à exploração de ramos diversificados ou especializados de comércio e prestação de serviços, que permanecem, em sua maior parte, objeto de locação; cujos locatários estão sujeitos a normas contratuais padronizadas, visando à manutenção do equilíbrio de oferta e da funcionalidade, para assegurar, como objetivo básico, a convivência integrada; cujo preço de locação varia, ao menos em parte, de acordo com o faturamento dos locatários; e que oferece a seus usuários estacionamento permanente e tecnicamente bastante. (*apud* Bienenstein, 2011, p. 6).

David Harvey, no artigo “O direito à cidade”, publicado na *Revista Piauí* em julho de 2013, analisa como a qualidade da vida urbana se transformou em mercadoria e como a expansão urbana dos anos 1990 é um fenômeno global pós-guerra que provoca uma disputa entre as metrópoles para inaugurar cada vez mais centros de consumo, largas avenidas, os maiores shopping centers e os mais tecnológicos meios de construção e rapidez no uso do concreto. Assim se mede o grau de “elevação”, de ascensão de uma sociedade ao paraíso. Trata-se do fenômeno da centralização como parte de uma transformação estrutural do capitalismo no final do século XX: a globalização homogeneiza o cotidiano e padroniza os desejos de consumo, produzindo “uma maior acumulação de capital e uma aceleração do ciclo de reprodução das mercadorias” (Harvey, 2013, n. 82).

Essa lógica de homogeneização do espaço urbano e das experiências cotidianas materializa-se de forma emblemática na proliferação dos grandes centros comerciais ao redor do mundo. Os shoppings tornaram-se os novos templos do consumo – espaços totalizantes que reúnem, sob um mesmo teto, lazer, moradia, trabalho e circulação. Sua expansão reflete a própria dinâmica do capitalismo global descrita por Harvey: quanto maior a concentração de mercadorias e pessoas, mais eficaz é a reprodução do capital e mais domesticada se torna a experiência urbana.

A corrida pela construção dos maiores centros comerciais do mundo ilustra esse processo. Em 2008, foi inaugurado o atual maior shopping center do mundo, o Dubai Mall, com mais de 1.200 lojas e um imenso aquário com mais de 33 mil animais marinhos em exposição, totalizando mais de 1 milhão de metros quadrados. Em 2005, foi inaugurado o South China Mall, que permaneceu por três anos como o maior do mundo; antes dele, também na China, o Golden Resources deteve o título entre 2004 e 2005. Ainda antes, o West Edmonton Mall, no Canadá, inaugurado em 1981, foi o maior por mais de duas décadas. Na lista dos maiores complexos comerciais, destaca-se ainda o Mid Valley Mega Mall, na

Malásia, com 650 mil metros quadrados, inteiramente construído sobre um pântano, e o Fars Shopping Complex, no Irã, financiado pelo próprio governo como tentativa de reestruturação econômica após a Guerra do Golfo, nos anos 1990. Foi nesse contexto de multiplicação de empreendimentos desse tipo e de financeirização da economia global, que Saramago pensou a estrutura do romance, como o próprio autor comenta em entrevistas (Roda Viva, 2003, por exemplo).

É comum, em todos esses empreendimentos, a presença de áreas verdes, pistas de pouso, hotéis, lofts, escritórios, parques temáticos e outras instalações que ultrapassam a função de compra e de circulação de objetos. O Centro, assim como os shopping centers, concentra não apenas mercadorias, mas também toda a dinâmica da vida contemporânea. Esses espaços criam uma comunicação visual baseada na promessa de que tudo o que é necessário e desejável se encontra ali. Tornam-se, portanto, centros de atividades e, ao mesmo tempo, a própria centralidade – com seus elevadores de vidro que vagam pelos andares como vitrines de si mesmos, transformando-se em microcosmos autossuficientes que condensam a vida contemporânea sob a forma do espetáculo e do consumo.

O Centro de Saramago encarna essa promessa de autossuficiência total. Anuncia-se como um universo completo e inesgotável, um simulacro de totalidade. Ele é cidade, vitrine e templo: um espaço que se apresenta como “aldeia de interações”, um lugar onde “você não vai querer sair por nada”, pois ali se pode “morar, trabalhar e conviver, tudo no mesmo ambiente”, com “estrutura para atender todas as necessidades do dia a dia”. “Imagina só morar aqui? O único meio de transporte que você vai precisar é o elevador.”² Essa retórica de sedução transforma o consumo em modo de vida. Viver dentro do Centro – como dentro de um shopping – significa aceitar que o cotidiano pertence à iniciativa privada e que o acesso às experiências é mediado pela capacidade de consumo.

Por isso, os habitantes do Centro não são chamados de “moradores” ou “cidadãos”, mas de clientes: sujeitos reduzidos à lógica da compra e da satisfação imediata. Processo que Milton Santos descreve em *A metamorfose do espaço habitado* e em *O espaço do cidadão*, na seção “Do cidadão imperfeito ao consumidor mais-que-perfeito” e na subseção “O consumidor não é o cidadão”. No lugar do cidadão, surge o consumidor insatisfeito que, por isso mesmo, é votado a permanecer consumidor. A substituição do cidadão pelo consumidor, segundo Santos, ocorre no processo de reestruturação urbana fundada no consumo, na universalização de mercadorias e gostos e no impulso da mídia de massa. A individualidade e

² Frases retiradas do site: OKA FLORIPA. *Empreendimento Oka*. Florianópolis: Lumis Construtora, [s.d.]. Disponível em: <https://okafioripa.com.br/>. Acesso em: 15 abr. 2022.

a liberdade do cidadão são conquistadas através do consumo (Santos, 1987, p. 29). “A universalização de uma ideologia mercantil (...), do espaço e da sociedade tornado mundial (...) ameaça o sujeito com uma alienação total” (Santos, 1988, p. 111).

Segunda descrição do Centro

Se, na primeira visita, o Centro era apresentado em repouso – silencioso, à espera de ser habitado –, agora, com a mudança da família para o interior do complexo, o espaço atinge o seu auge de funcionamento. Todas as manhãs, após o café, Cipriano Algor, movido por uma mistura de curiosidade, resignação e desconfiança, despede-se da filha e parte em suas longas caminhadas pelo interior do Centro, como quem cumpre uma rotina de trabalho.

Umaz vezes subindo ao último tecto, outras vezes descendo ao nível do chão, utilizando os ascensores, consoante as suas necessidades de observação, ora à velocidade máxima, ora à velocidade mínima, avançando por corredores e passadiços, atravessando salões, rodeando enormes e complexos conjuntos de vitrinas, montras, expositores e escaparates com tudo o que existe para comer e para beber, para vestir e para calçar, para o cabelo e para a pele, (...) uma vez que também não seriam suficientes oitenta anos de vida ociosa para ler e analisar os cinquenta e cinco volumes de mil e quinhentas páginas de formato a-quatro cada um que constituem o catálogo comercial do Centro (Saramago, 2000, p. 309).

Durante o horário de funcionamento, o espetáculo se realiza em sua plenitude. As luzes acendem-se, as atrações entram em movimento, e o que antes era promessa torna-se saturação. A enumeração se repete, ampliando o absurdo já presente na primeira descrição:

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 variedade nada ficariam a dever às primeiras, como sejam um carrossel com cavalos, um carrossel com foguetes 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 tiros, 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 descrição, uma muralha da China, um Taj Mahal, uma pirâmide do Egipto, um templo de Karnak, um aqueduto das Águas Livres que funciona as 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 seu Evereste, um rio Amazonas com índios, uma jangada de pedra, um Cristo do Corcovado, um cavalo de Troia, uma cadeira elétrica, 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 desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa no Centro e não tendo saído dele nunca para o mundo exterior (Saramago, 2000, p. 308).

A repetição excessiva da descrição transforma o Centro em paródia de si mesmo: uma totalidade que se esgota em sua própria multiplicação. A profusão de espaços – da “muralha da China” ao “túnel do amor”, do “Cristo do Corcovado” ao “cometa” – dissolve qualquer sentido de realidade e converte o Centro em caricatura, um espelho distorcido do mundo. A enumeração exagerada, muitas vezes contraditória (“um anão grande, um gigante pequeno”), expressa o colapso da diferenciação e produz a ideia de que todas as marcas universais de mercadorias e experiências existem concentradas no espaço do Centro.

Esse colapso da diferenciação articula-se ao contexto histórico do início dos anos 1990: como observa Jonathan Crary, instaurou-se um “espetáculo global integrado” (Crary, 2019, p. 82), acompanhado por narrativas triunfalistas da globalização e pela emergência do ciberespaço, “dotado do poder de reinventar o indivíduo” (p. 83). A lógica do Centro – excesso, equivalência generalizada, estímulos incessantes – encarna essa passagem. Para Crary, a competição entre corporações por “acesso às horas de vigília (...) por captar o maior número de ‘globos oculares’” dos indivíduos (p. 84) funda uma economia da atenção, marcada pela “desproporção entre os limites humanos e a infinita quantidade de conteúdo à venda”. O Centro opera segundo esse princípio: não é apenas um espaço, mas uma máquina de ocupação permanente do olhar e do tempo.

Como observa o narrador, o Centro “acabou por gerar de si mesmo e em si mesmo, por necessidade pura, algo que [...] participa da natureza do divino” (Saramago, 2000, p. 292). A onipresença e onisciência do Centro fazem dele uma entidade quase religiosa – “distribuidor de bens materiais e espirituais” – capaz de oferecer à vida um novo sentido, ou ao menos a ilusão dele, para os “milhões e milhões de pessoas que andavam por aí infelizes, frustradas e desamparadas” (Saramago, 2000, p. 292).

Nesse ponto, o romance toca o cerne do absurdo moderno: o Centro como divindade autogerada, o espetáculo como forma suprema de transcendência. A autorreferência e a autonomia do Centro correspondem, em termos teóricos, ao conceito de espetáculo formulado por Guy Debord. Em *A Sociedade do Espectáculo* (1967), o autor define: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 1997, tese 4).

O Centro é a arquitetura do espetáculo, um espaço no qual a aparência organiza o real e o consumo substitui a experiência. O olhar já não busca compreender, mas apenas contemplar – e, quanto mais contempla, menos vive. Como escreve Debord, “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado [...] se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive” (Debord, 1997, tese 30). Na tese 20, Debord acrescenta:

O espetáculo é a reconstrução material da ilusão religiosa. A técnica espetacular não dissipou as nuvens religiosas onde os homens tinham colocado suas potencialidades, desligadas deles: ela apenas os ligou a uma base terrestre. Desse modo, é a vida terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si sua recusa absoluta, seu paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para o além, das potencialidades do homem; a visão consumada no interior do homem (Debord, 1997, tese 20).

Dessa forma, o Centro não é apenas o espaço do consumo, mas o modelo ontológico de uma sociedade fundada na aparência e na reprodução infinita de imagens de si mesma. Sua totalidade é sua própria ruína: um “paraíso ilusório” onde tudo existe, mas nada é vivido integralmente.

Apartamentos residenciais

Os apartamentos do Centro configuram um espaço concebido para garantir conforto, segurança e autonomia, ao mesmo tempo em que são lugares de clausura, identificados como se fossem “habitações de hotéis” acopladas ao centro do shopping-center. O lado do edifício voltado para o exterior, para a cidade, é crivado de janelas – centenas, milhares de janelas – que se repetem em quarenta e oito andares acima do nível da rua, e sempre em expansão. No entanto, essas janelas permanecem fechadas, seladas pela atmosfera artificial do interior. Cipriano Algor especula que talvez a proibição de abri-las sirva também para ocultar possíveis suicídios, evitando que qualquer gesto de desespero rompa a aparência de harmonia perfeita que o Centro projeta.

A área residencial é composta por quatro sequências verticais paralelas de apartamentos, “dispostas como placas de baterias ou de colmeias, as interiores ligadas costas com costas, as exteriores ligadas à parte central pelas estruturas das passagens” (Saramago, 2000, p. 279), configurando uma estrutura repetitiva e hermética, em que a uniformidade espacial também é a uniformidade existencial. Existem três principais orientações: os

apartamentos voltados para fora, com vista para a cidade e o céu; os voltados para dentro, com janelas abertas sobre o interior do próprio Centro – as galerias, lojas e parques artificiais –; e aqueles completamente sem janelas, situados entre um bloco e outro e ligados por corredores. Paradoxalmente, muitos moradores preferem estes últimos: “acham-nos muito mais cómodos, mais apetrechados de facilidades”, uma vez que “não há interferência alguma da atmosfera exterior” e “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).

O apartamento de Marçal, no trigésimo quarto andar, é “mais pequeno do que a nossa casa (na Aldeia)”, comenta Cipriano, mas “suficiente”, segundo os padrões do Centro. Ele possui sala, quarto, cozinha e banheiro, e já vem totalmente mobiliado com móveis novos, de tons claros, louças, toalhas e talheres fornecidos pelo próprio complexo. A regra proíbe que os moradores tragam seus próprios pertences, o que reforça a ideia de padronização, controle e desvinculação da memória material. O espaço destinado a Cipriano, sogro de Marçal, é um pequeno compartimento, ironicamente chamado por Marta de “apartamento confortável e espaçoso” (Saramago, 2000, p. 280).

A atmosfera dos apartamentos é mantida por uma tecnologia sofisticada: “aparelhagens de raios ultravioleta, regeneradores atmosféricos e reguladores de temperatura e de humidade tão rigorosos” que garantem um clima constante, sem variações de luz, som ou temperatura (Saramago, 2000, p. 279) – um dos motivos pelos quais não se pode abrir as janelas. Tudo é filtrado, calculado e equilibrado. O que chega de informação também é filtrado pelo Centro: “Depois do jantar, viram um programa de televisão transmitido pelo canal interno do Centro, exclusivo para residentes” (Saramago, 2000, p. 321). A vida ali é mediada e tende cada vez mais a provocar a perda de contato dos seus clientes com o mundo exterior. Até mesmo o que se passa nos saguões do Centro tem importância secundária em comparação com o que se pode acessar através das aparelhagens e comodidades dos apartamentos: o espetáculo chega ao apartamento por meio da tela e das tecnologias domésticas.

À luz das formulações de Crary, essa filtragem contínua do mundo exterior opera como a criação de microuniversos personalizados, que isolam os indivíduos mesmo quando partilham o mesmo espaço físico. Como observa o autor, “graças às possibilidades ilimitadas de filtragem e personalização, indivíduos fisicamente próximos podem habitar universos incomensuráveis e sem comunicação” (Crary, 2019, p. 62). Ainda que distintos em conteúdo, esses micromundos mantêm “uma mesmice em seus padrões e segmentações temporais”, reforçando a sensação de equivalência e neutralização da experiência. Além disso, o ambiente

residencial do Centro reproduz o mecanismo de produção de pseudonecessidades, pelo qual novas mercadorias surgem como resposta a supostas carências criadas pelo próprio sistema: “há uma invenção de pseudonecessidades ou deficiências para as quais novas mercadorias se apresentam como soluções essenciais” (Crary, 2019, p. 63). Nos apartamentos, esse processo aparece sob a forma de comodidades hiper-reguladas e tecnologias que prometem conforto infinito, mas que, ao mesmo tempo, constituem dispositivos de dependência e controle.

O regulamento para residentes também reforça o controle e a hierarquização do funcionamento do Centro: existem diferentes tipos de apartamentos, distribuídos conforme a categoria e o poder aquisitivo de cada cliente. Há unidades destinadas aos empregados do Centro (é provável, por isso, que o apartamento com janela, menos valorizado, seja destinado à família Algor) e outras reservadas a famílias com maior ou menor grau de privilégio e conforto, de acordo com os recursos disponíveis. O padrão familiar admitido é restrito – apartamentos adequados a um casal e um filho – e a presença de animais domésticos é vetada: “no máximo, pássaros de gaiola ou peixes de aquário” (Saramago, 2000) – e estes últimos estão a ser substituídos por aquários virtuais. Cada morador dispõe também de uma vaga de garagem de seis metros quadrados no subsolo, tudo rigorosamente medido e regulamentado.

Portanto, morar no Centro significa trocar a precariedade do exterior por uma vida de comodidade programada e previsível – um espaço onde até o ar é regulado e o tempo é suspenso. Como ironiza um cartaz na fachada do edifício: “Vender-lhe-íamos tudo quanto você necessitasse se não preferíssemos que você precisasse do que temos para vender-lhe” (Saramago, 2000, p. 282). A promessa de liberdade é, na verdade, a forma mais refinada de controle.

Essa promessa, apresentada como libertação das inseguranças da vida exterior, corresponde ao que Michel Foucault identifica como uma das armadilhas fundamentais das tecnologias modernas de poder. Segundo ele, discursos que se oferecem como espaços de franqueza, acolhimento e expressão acabam funcionando como mecanismos de captura, extração e normatização da vida: “Este tipo de discurso é, na verdade, um formidável instrumento de controle e de poder. Ele utiliza, como sempre, o que dizem as pessoas, o que elas sentem, o que elas esperam” (Foucault, *Microfísica do poder*, 2015, p. 349). O Centro opera exatamente nesse registro: explora o desejo por segurança, conforto e autonomia para produzir uma sujeição consentida, onde a sensação de liberdade mascara uma vigilância cada vez mais detalhada. A lógica que promete eliminar a precariedade acaba, como diz Foucault, por “esquadrinhar os movimentos de revolta e liberação”, absorvendo-os como formas de reafirmar o sistema. Nesse sentido, o apartamento residencial funciona como a unidade

mínima desse dispositivo, articulando-se perfeitamente ao controle maior exercido pelo complexo.

Essa forma de habitar encontra paralelo no que Jean Baudrillard chama de “espaço virtual”, conceito recuperado por Nelson da Silva Júnior e Daniel Lirio no estudo sobre a primazia da imagem e o distanciamento do corpo:

Não é preciso entrar no duplo virtual da realidade, diz Baudrillard (2000), já estamos nele – o universo televisual é apenas um detalhe holográfico da realidade global. Como se sabe, a imagem holográfica possui o todo em cada um dos seus detalhes. No filme *Matrix*, de Andy & Larry Wachowsky (1999), por exemplo, o tema da imagnetização total da experiência cotidiana é trabalhado de modo primoroso. O corpo humano – ou o que dele restou – torna-se a última fonte de energia de um mundo dominado pela compulsão automática das máquinas. Esta metáfora da mercadorização da força de trabalho inclui a criação de um mundo virtual, de modo a manter as ‘pilhas’ corporais trabalhando de forma adequada. Ora, o espaço virtual se define neste filme precisamente pelo seu desencarnamento e pela sua distância do corpo. Mas seriam ainda corpos aqueles aglomerados de carne cujos espíritos vagueiam em um espaço virtual? Com efeito, o mundo virtualizado pressupõe um sujeito desvinculado de um corpo e, diante de sistemas informatizados interativos, cada sujeito despe-se em silêncio de seu invólucro corporal e passa a existir apenas na medida exata de suas respostas on-line (Silva Júnior; Lirio, 2006, p. 12).

Os apartamentos do Centro materializam essa experiência de desencarnamento. Ali, o corpo é quase dispensável: comer, respirar, sentir calor ou frio são operações mediadas por dispositivos técnicos. Não há exterior porque quase não há janelas, nem variação de luz – apenas o controle total da simulação. O apartamento torna-se o holograma do mundo, um “detalhe que contém o todo”³, uma célula do Centro que o reproduz integralmente.

Assim, cada apartamento é uma gruta moderna, um simulacro de interioridade onde o sujeito vive desligado do corpo e do espaço real. O habitante, enclausurado em sua colmeia climatizada, já não precisa sequer sair de casa para acessar o espetáculo: “sem sair de casa, os mares do sul ao seu alcance” (Saramago, 2000, p. 312). O consumo e o conforto substituem a experiência do mundo – e a vida, reduzida à imagem, torna-se pura contemplação de si mesma.

Mais adiante, ao deixar o Centro, Cipriano Algor reflete sobre esse confinamento:

Já perguntou a si mesmo como foi possível que se tivesse deixado encerrar durante três semanas sem ver o sol e as estrelas, a não ser, torcendo o pescoço de um

³ Baudrillard explica que a imagem holográfica contém o todo em cada um dos seus fragmentos, e que o universo virtual é apenas uma projeção desse princípio, ou seja, “não é preciso entrar no duplo virtual da realidade, já estamos nele; o universo televisual é apenas um detalhe holográfico da realidade global” (Silva, Lirio apud Baudrillard, 2000, p. 12). Referência à noção de holograma como metáfora para descrever o mundo virtual e das imagens da contemporaneidade: cada parte contém a totalidade, assim como cada tela reproduz integralmente o real, anulando a diferença entre o original e a cópia, em Baudrillard.

trigésimo quarto andar com janelas que não se podiam abrir... (Saramago, 2000, p. 326).

Esse retorno do olhar ao mundo exterior – o rio, a ponte, as ruínas, a aldeia – revela o que o Centro tentou apagar: o corpo, a memória e o tempo. O apartamento, ao fim, é o ápice do simulacro e do grau máximo da domesticação antes do encontro com o que acontece na gruta, o espaço subterrâneo onde o contato com o real se dá através do corpo imobilizado e da projeção de uma imagem vazia na parede como último grau de clausura.

O Centro como forma espacial do capitalismo tardio e o cidadão como consumidor

A leitura de *A caverna* demonstra que José Saramago constrói o Centro como um intenso dispositivo crítico de sua obra tardia: não apenas cenário, mas figura estrutural que condensa, de modo alegórico, os processos históricos analisados ao longo deste trabalho: o espaço em sua urbanização acelerada, a mercantilização da vida cotidiana e a reorganização global financeira na virada do milênio.

Vê-se que a globalização neoliberal instaurou novas formas de regulação do cotidiano, baseadas no consumo contínuo, na substituição da experiência pela imagem e na compressão espaço-temporal. O Centro encarna tais processos: sua estrutura verticalizada, seus pavimentos homogêneos e sua promessa de autossuficiência e predomínio em relação ao entorno (cidade, cinturas de produção, estrada) materializam aquilo que Harvey (2013) denomina “urbanização do capital”, processo pelo qual o espaço urbano se converte no principal terreno de acumulação, circulação e reprodução das mercadorias (Harvey, 2013, p. 82). Shopping centers, condomínios fechados e megaprojetos urbanos – como os gigantes Dubai Mall ou South China Mall – exemplificam essa lógica, transformando-se em infraestruturas de controle social e dispositivos de homogeneização do cotidiano. No romance, o Centro cumpre esse duplo papel: é totalidade arquitetônica e tecnologia de subjetivação.

Essa totalização acompanha a transição descrita por Harvey (1992) da produção fordista para a acumulação flexível, regime pautado pela inovação permanente, pela circulação acelerada de signos e mercadorias e pela obsolescência programada. No livro, esse princípio aparece como paradoxo: quanto mais flexível é o sistema, mais rígida se torna a vida dos que o habitam. A proliferação de lojas, vitrines, atrações e serviços contrasta com a perda de mobilidade, agência e experiência sensível de Cipriano Algor – corpo submetido ao ritmo do espetáculo.

Essa condição conversa com formulações de Henri Lefebvre em *A produção do espaço* (1974). Para o autor, o espaço moderno é produto de relações sociais determinadas e tende, no capitalismo avançado, a constituir-se como espaço abstrato: homogêneo, mensurável, repetitivo. O Centro também se expressa como um espaço abstrato: uma espacialidade que, através da saturação, elimina diferenças e singularidades. A equivalência generalizada dos ambientes – vitrines, galerias, corredores, parques artificiais – produz um mundo onde “o todo está em cada detalhe”, como na lógica holográfica retomada por Silva Júnior e Lirio (2006). O corpo dos clientes do Centro, cada vez mais imobilizado e desencarnado, torna-se metáfora desse espaço abstrato que exige funcionalidade, ao mesmo, tempo que diminui a capacidade de agência e crítica do sujeito.

A homogeneização também se articula ao conceito de espetáculo, formulado por Guy Debord. Em *A sociedade do espetáculo* (1967), o autor afirma que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social mediada por imagens” (tese 4). No Centro, essa mediação é total: telas, vitrines, corredores iluminados e vistas cenográficas substituem a experiência concreta do mundo. A lógica enumerativa das descrições – do “Cristo do Corcovado” ao “cometa”, do “anão grande” ao “gigante pequeno” – evidencia o colapso da diferenciação. Como sintetiza Debord, “quanto mais ele contempla, menos vive” (tese 30). O Centro não apenas representa o espetáculo: ele é sua arquitetura, a forma espacial de uma sociedade em que se vê tudo, mas nada se vive.

Do ponto de vista do poder, essa transformação marca a passagem do modelo disciplinar para o modelo biopolítico, tal como formulado por Michel Foucault e já mencionado aqui. Em vez da coerção direta, o Centro oferece conforto, segurança e vigilância amistosa: “Viva em segurança, viva no Centro”. Trata-se de um dispositivo que articula saber, desejo e controle, um discurso de libertação que funciona como um “formidável instrumento de controle”, pois explora o desejo de felicidade e expõe o indivíduo à captura (Foucault, 2015, p. 349). O Centro opera nesse plano: promete autonomia, mas produz consentimento; oferece liberdade regulada e subjetividade administrada.

Essa lógica encontra convergência com Milton Santos, cuja reflexão sobre a globalização serve como eixo articulador de toda a análise. Em *Por uma outra globalização* (2017), o autor distingue o cidadão, sujeito multidimensional, do cliente, satisfeito com fragmentos e destituído do direito ao debate sobre o destino coletivo (Santos, 2017, p. 56–57). Em *A caverna*, a ficção dramatiza exatamente essa mutação antropológica: os habitantes do Centro não são moradores, mas clientes; não participam da cidade, mas consomem seus simulacros. A cidadania se dilui na compra, e o vínculo com o mundo se reduz à relação com mercadorias.

Nesse contexto, o Centro reflete aquilo que Sennett (1994), em *Carne e pedra*, descreve como a domesticação progressiva do corpo nas cidades modernas. Quanto mais confortável o ambiente, mais reduzidas as possibilidades de experiência corporal; quanto mais protegido o cidadão-cliente, mais limitada sua ação no espaço real. A arquitetura do Centro condensa essa história: corpo imobilizado, olhar saturado, vida administrada.

Por isso, no conjunto do romance, o Centro desempenha a função de utopia invertida da modernidade – um espaço onde todos os desejos são prometidos, mas onde o desejo de liberdade é neutralizado. Ele não é apenas cenário: é um organismo simbólico que sintetiza as transformações históricas do espaço no capitalismo tardio, preparando a transição narrativa para a gruta (ancoragem no subterrâneo, encontro com a matéria na distopia, abuso radical da imagem) e para a aldeia (ritmo, memória, copresença e até mesmo nostalgia). O movimento do romance – do Centro ao subterrâneo e depois à superfície rural – evidencia, paralelamente, um movimento teórico: do espaço abstrato à busca do espaço vivido, da alienação ao retorno ao corpo através da recusa da família em permanecer vivendo no complexo após encararem o futuro - ascensão ao paraíso - da gruta.

Assim, o romance representa a crise da modernidade globalizada:

Ao converter a cidade em vitrine, o sujeito em espectador; ao transformar o cotidiano em mercadoria esvaziada de experiências espontâneas; ao sobrepor o sentido da visão pelo prazer das imagens luminosas, observamos uma suspensão dos vínculos entre o corpo (o eu e o outro), espaço e tempo. Saramago reencena, pela ficção, o que Milton Santos, Harvey, Debord e Lefebvre analisaram pela teoria: a necessidade de resgatar o humano em meio à maquinaria do capital.

2.3.2. Gruta

Quase no final do romance, quando Cipriano Algor perambula pelo Centro, movido pela curiosidade inquieta que o diferencia dos demais, ouve rumores sobre algo descoberto nas obras subterrâneas. Comenta-se que, durante as escavações para um novo depósito, os trabalhadores encontraram algo que exige investigação minuciosa. A notícia interrompe o curso regular das tarefas de vigilância, e a segurança é convocada com redobrada atenção: “Dentro de uns dias, uma equipe mista de especialistas estará a trabalhar lá: haverá geólogos, arqueólogos, sociólogos, antropólogos, médicos legistas, técnicos de publicidade e dois filósofos” (Saramago, 2000, p. 316).

A área é interditada e os funcionários são instruídos a conter a curiosidade dos clientes. Uma gruta foi descoberta. Cipriano, impulsionado por um sentimento que oscila entre o medo e o fascínio, aproveita o turno de vigilância do genro para aproximar-se do local. O chão é irregular, os degraus se sucedem, e a luz da lanterna parece insuficiente para vencer a escuridão. “Começa a descer, tem a impressão vertiginosa de que andou bastante, uns trinta ou quarenta metros, até que uma parede aparece na sua frente” (Saramago, 2000, p. 332). O silêncio é quase material. Ele baixa o foco da lanterna, certifica-se da firmeza do solo e dá dois passos. Ao terceiro, o joelho choca-se contra algo duro – o corpo estremece, a luz oscila, e, nesse instante, algo aparece e desaparece diante dos olhos.

Um violento tremor sacudiu os membros de Cipriano Algor, a sua coragem fraquejou como uma corda a que estivessem rompendo os últimos fios, mas dentro de si ouviu um grito que o chamava à ordem: *Recorda, nem que morras*. A luz trémula da lanterna varreu devagar a pedra branca, tocou ao de leve uns panos escuros, subiu – era um corpo humano sentado o que ali estava. Ao lado dele, cobertos com os mesmos panos escuros, mais cinco corpos igualmente sentados, erectos todos como se um espigão de ferro lhes tivesse entrado pelo crânio e os mantivesse atarraxados à pedra. A parede lisa do fundo da gruta estava a dez palmos das órbitas encovadas, onde os globos oculares teriam sido reduzidos a um grão de poeira (Saramago, 2000, p. 332).

A lanterna revela, enfim, seis figuras – três homens e três mulheres – sentadas em uma fileira em um banco de pedra, com o olhar petrificado em direção à parede. Restos de ataduras lhes prendem pescoços e pernas. Cipriano aproxima-se e toca uma fronte seca, com “um respeito que seria religioso se não fosse humano simplesmente” (Saramago, 2000, p. 332). A descrição é longa, minuciosa, quase silenciosa. Saramago constrói o momento com a lentidão do espanto: cada gesto, cada feixe de luz, cada sombra adensa o peso do que está sendo visto. O corpo de Cipriano treme, mas não recua. Há nesse gesto uma oscilação entre o horror e o

reconhecimento – como se aquelas figuras sentadas, imóveis diante da parede, condenassem algo do próprio destino humano.

Essa imagem, de corpos imóveis e olhares exauridos, materializa o que Baitello chama de “conjunção perversa entre o sedentarismo corporal e o ativismo visual”: “sentar até não mais poder e olhar até nada mais ver” (Baitello, 2012, p. 27). Na gruta, essa conjunção atinge o seu grau máximo: os corpos permanecem eretos, vivos, mas inertes; olhos abertos que não enxergam.

A imagem desses corpos sentados, presos à imobilidade absoluta, reforça aquilo que Baitello identifica como *Sitzfleisch*, termo que vem do alemão como “vida sedentária” e foi atualizado nos EUA como uma qualidade de “persistência” e “resistência de ficar sentado” – exigência que atravessa tantas profissões contemporâneas (Baitello, 2012, p. 17). Ficar horas sentado em conjunção com a cadeira e uma máquina de fazer imagens torna-se um modo de vida. A gruta é o ponto extremo dessa lógica: corpos que permaneceram sentados até que a própria vida se esvaziasse, como se a cadeira – ou o banco de pedra – tivesse se tornado parte constitutiva de sua existência.

Essa condição ecoa também o que o autor denomina “a alma das cadeiras”, expressão que sintetiza a ascensão histórica do sentar como posição de privilégio, conforto e distinção no Ocidente (Baitello, 2012, p. 74). Na gruta, contudo, o lugar antes associado ao prestígio converte-se em dispositivo de aprisionamento: não há honra no sentar, apenas a marca de uma vida reduzida à inércia. É nesse cenário que emerge o “neonomadismo”, outra figura paradoxal descrita por Baitello: a conjunção de imobilidade corporal com fluidez imagética (Baitello, 2012, p. 28). As figuras da gruta parecem encarnar esse paradoxo de forma literal – corpos imóveis diante da parede onde nada flui, como se toda a mobilidade do mundo tivesse sido drenada para fora daquele espaço subterrâneo.

Essa degradação do olhar e do corpo no subterrâneo aproxima-se também do diagnóstico de Jonathan Crary sobre a erosão contemporânea da capacidade humana de ver. Segundo ele, “o 24/7 incapacita a visão, por meio de um processo de homogeneização, redundância e aceleração” (Crary, 2019, p. 43). A cena da gruta dramatiza esse esgotamento visual: olhos abertos, mas incapazes de associar percepção a avaliação ética ou sensível. Para Crary, o olhar moderno se converte em aparato motor, “desalojado do reino da ótica” e submetido a estímulos externos que orientam sua resposta automática (Crary, 2019, p. 85). Na gruta, esse olhar mecanizado atinge seu limite: não há estímulo, não há imagem, apenas a paralisia de uma visão que perdeu sua função vital.

O mundo sensível é reduzido à parede, o tempo à imobilidade e a vida à mera sobrevivência ótica. Nessa condição, observa-se o esvaziamento do gesto, o enfraquecimento da percepção e a substituição da experiência direta por simulacros da realidade – um estado de exaustão física e mental. Em *A sociedade do espetáculo* (1967), Guy Debord descreve esse estado como um “comportamento hipnótico”, no qual a visão se torna o único sentido ativo e a experiência corporal é neutralizada. O espetáculo, diz ele, “tende a fazer ver o mundo que já não se pode tocar diretamente”, substituindo a ação pela observação e o corpo pelo olhar (Debord, 1997, tese 18). Essa definição ajuda a compreender o que ocorre na gruta: corpos sentados que olham uma parede, uma humanidade reduzida à contemplação imóvel do que já não existe. As figuras da gruta vivem exatamente nessa dimensão da “pós-vida” (Baitello, 2012, p. 85): não estão mortas, mas também não vivem; respiram mecanicamente, fixas diante de uma representação que já não se vê.

Essa visão subterrânea pode ser lida como o ponto extremo do processo que atravessa todo o romance: o corpo que caminhava pela Aldeia termina transformado em superfície imóvel – domesticado pelo conforto e pela imagem. A paralisia dos corpos na gruta não é apenas física, mas sensorial e política: são seres sem lugar, sem tempo, sem voz.

Hartmut Rosa descreve essa condição como uma saturação do movimento, a “paralisia frenética”, produzida pela aceleração excessiva de imagens e informações. Desse modo,

“O sujeito é forçado a distanciar-se dos espaços e das referências socialmente relevantes de modo que possa suportar a mudança sem perda do eu. Assim, as existências perdem um ponto local, e os lugares perdem sua identidade e sua história” (Rosa, 2019, p. 207).

Na gruta, essa perda alcança sua forma mais contundente. O excesso de estímulos e de velocidade do mundo exterior encontra seu contraponto absoluto naquele subterrâneo: corpos que já não respondem, olhares que já não percebem, um tempo que deixou de fluir. A paralisia das figuras evidencia o ápice do descompasso entre aceleração social e disponibilidade humana para responder ao mundo – tema central em Rosa.

Não há, contudo, uma força explícita que os mantenha ali. Em *Microfísica do poder* (2015), Michel Foucault observa que o poder “não pesa só como uma força que diz não, mas permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso” (Foucault, 2015, p. 45). No Centro, o controle opera pela provocação do desejo de conforto, facilidades, promessa de segurança e progresso tecnológico. A gruta revela o seu custo: a neutralização da experiência espontânea e a anestesia corporal.

Essa lógica encontra ressonância direta na crítica de Rosa ao regime contemporâneo de aceleração. Para ele, a “imposição da lógica de aumento exaure-se na margem da autonomia, individual e política” (Rosa, 2019, p. XXV). O ritmo crescente de consumo, opções e estímulos gera apatia, perda de agência e, por fim, esgotamento psíquico – uma paralisia temporal que se aproxima do burnout. Nesse contexto, o que se perde é também a capacidade de estabelecer relações de reciprocidade, aquilo que Rosa define como o gesto fundamental da ressonância: “eu te reconheço, e você me reconhece” (Rosa, 2019, p. XXXV). Na gruta, essa perda aparece materializada: não há reconhecimento possível entre aqueles corpos nem entre eles e o mundo ao redor. A imobilidade extrema simboliza a ruptura total do vínculo com o outro e com o espaço.

A descoberta da gruta, assim, evidencia o esgotamento do sujeito contemporâneo. Embora não represente um ideal de futuro, a Aldeia funciona como contraponto essencial – um espaço de memória, vínculo e experiência sensível. Se a gruta mostra o extremo da paralisia e da perda de mundo, a Aldeia aparece como espaço onde ainda é possível reconhecer e ser reconhecido, onde o tempo retém alguma espessura e onde a vida ainda escapa à lógica anestésica do Centro. É nesse contraste que comento sobre A aldeia no livro.

2.3.3. Aldeia

Intercalando-se aos episódios centrados no Centro e na estrada, Saramago conduz o leitor de volta à Aldeia, espaço ao qual Cipriano Algor retorna entre uma viagem e outra. É lá que, no início da narrativa, vivem sua filha Marta e o genro Marçal, e onde o oleiro fabrica as louças de barro que abastecem o Centro. Nesse mesmo lugar, ele recebe a notícia de que suas peças não serão mais compradas e, em resposta, passa a produzir bonecos de barro na tentativa de retomar o comércio com o complexo. Também é na Aldeia que realiza sua caminhada até o cemitério e, depois da experiência de se enclausurar no Centro, é novamente à olaria que retorna – antes da fuga final.

A Aldeia é, portanto, o espaço do retorno – não apenas geográfico, mas sensorial e ético. Se o Centro encarna a lógica da mercadoria, da clausura e da velocidade, a Aldeia representa o espaço da lentidão, do corpo e da matéria. Nela ainda subsiste uma relação tátil e temporal entre o homem e o mundo, em contraste com a abstração e o automatismo do espaço

urbano. Esse contraste pode ser pensado à luz das transformações históricas que dissociaram o sujeito moderno de seu vínculo com a terra. Jonathan Crary observa que

as ‘condições naturais’ da vida agrária impediam o controle necessário sobre o tempo de produção; daí a necessidade de uma ‘residência’ completamente nova, livre do antigo peso dos costumes e ritmos que remetiam à pré-história. A primeira exigência do capitalismo, escreveu Marx, foi a dissolução da relação com a terra’ (Crary, 2019, p. 79).

Ao situar Cipriano entre o Centro e a Aldeia, Saramago mostra essa cisão histórica: o espaço da produção capitalista exige a ruptura com o ritmo da terra, enquanto a Aldeia preserva justamente aquilo que o 24/7 pretende eliminar – o limite, o intervalo, o contato com a matéria.

Logo, Aldeia reaparece como o avesso simbólico do Centro: lugar onde o tempo não é completamente capturado, onde o corpo volta a sentir peso, resistência e textura, e onde a experiência se ancora novamente em uma forma de vida que não foi inteiramente absorvida pela lógica da aceleração.

A Aldeia e o ritmo de vida

As contraposições sociais, físicas, mentais e espaciais que estruturam as diferenças entre Aldeia e Centro são percebidas através das descrições das paisagens e dos deslocamentos das personagens. Quando Cipriano e o genro cruzam a “larga e imensa flecha contínua” da avenida rumo ao Centro, o olhar é apressado, e as paisagens – “feias, sujas, caóticas” – passam velozes, quase indistintas, como se o corpo fosse arrastado pela lógica da pressa.

No retorno à Aldeia, contudo, o tempo se dilata: o solo irregular, o barro, o rio, o sol e a chuva impõem um ritmo mais lento e mais atento, muitas vezes percorrido a pé. É através de Cipriano Algor que acompanhamos esse outro tempo – o do caminhar e do fazer manual – que exige do corpo uma escuta paciente da paisagem. Esse tempo que se expande e permite ao corpo tornar-se permeável ao mundo ecoa aquilo que Hartmut Rosa identifica como uma experiência de “ressonância”, quando o sujeito não é arrastado pela aceleração, mas encontra um ritmo capaz de produzir vínculo e resposta. A Aldeia, nesse sentido, oferece ao corpo aquilo que o Centro retira: disponibilidade para afetar e ser afetado.

Depois de deixar o genro e as peças de barro no Centro, o oleiro refaz o caminho de volta, atravessando a terra-de-ninguém, a Cintura Industrial e a Cintura Agrícola, até chegar a uma estrada “secundária” que o conduz à povoação:

Uns esqueléticos restos de bosque, uns campos mal amanhados, uma ribeira de águas escuras e fétidas, depois aparece numa curva, as ruínas de três casas já sem janelas nem portas, com telhados meio caídos e os espaços interiores quase devorados pela vegetação que sempre irrompe dos escombros, como se ali tivesse estado à espera da sua hora, desde a abertura dos cavoucos. A povoação começava uns cem metros além, era pouco mais que a estrada que lhe passava ao meio, uma praça irregular que fazia barriga para um lado só, aí um poço fechado, com a sua bomba de tirar água e a grande roda de ferro, à sombra de dois altos plátanos. Cipriano Algor acenou a uns homens que conversavam (...) A olaria e a morada em que vivia com a filha e o genro ficavam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios. Ao entrar na aldeia, Cipriano Algor havia reduzido a velocidade da furgoneta, mas agora avançava ainda mais devagar (Saramago, 2000, p. 28).

A povoação é também um espaço de passagem entre tempos. Não chega a ser chamada de cidade, pois, na lógica do romance, a cidade se confunde com o Centro – fronteira da homogeneização. A aldeia, ao contrário, é um espaço híbrido entre o natural e o humano: uma natureza que resiste, mas já marcada pela ruína, e uma construção humana que ainda não se desligou da terra. A curva da estrada, a praça irregular que “faz barriga para um lado só” e o caminho secundário indicam uma espacialidade oposta à “flecha linear” da avenida – um mundo de desvios, pausas e irregularidades, em que o corpo deve se adaptar à forma do terreno.

Seguir por uma estrada secundária mostra que a larga avenida não leva diretamente à povoação: é preciso sair da rota principal, perder tempo, atravessar o espaço marginalizado. Quando Cipriano se aproxima da olaria e da casa em que vive, o solo se eleva em uma “curva larga onde terminava a povoação, depois do último prédio via-se à distância uma grande amoreira-preta (...), estava ali a olaria” (Saramago, 2000, p. 30). O chão de terra batida, as ladeiras e curvas obrigam à desaceleração: o espaço dita o tempo, e o corpo obedece.

O terreno da casa e da olaria é amplo, uma antiga eira. No centro dele, o avô de Cipriano, também oleiro, como o pai, plantou uma amoreira-preta. Há um forno apartado, substituído por outro construído pelo pai, e um alpendre onde repousam a furgoneta, o estoque de lenhas e um banco de pedra. Tudo ali conserva a memória do gesto, a lentidão do ofício e a inscrição do corpo no espaço.

O corpo e a matéria

A olaria é o espaço da resistência sensível: nela, o corpo produz sentido pelo toque e pelo gesto. Enquanto o Centro é o domínio do olhar e da mercadoria, a Aldeia é o território do tato e da experiência.

Note-se que, ao nascermos, os dedos ainda não têm cérebros, vão-nos formando pouco a pouco com o passar do tempo e o auxílio do que os olhos veem. [...] O cérebro da cabeça andou toda a vida atrasado em relação às mãos, e mesmo nestes tempos, quando nos parece que passou à frente delas, ainda são os dedos que têm de lhe explicar as investigações do tato, o estremecimento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração subtil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo (Saramago, 2000, p. 48).

O tato é, aqui, a linguagem da experiência – um conhecimento que se forma pela fricção entre corpo e mundo. Cipriano, ao moldar o barro, pensa com as mãos: o trabalho manual torna-se uma forma de sabedoria e de resistência. O espaço da olaria, impregnado de tempo e matéria, restitui ao humano aquilo que o Centro abstraía.

Cipriano Algor sentou-se num velho banco de pedra que o avô fizera colocar ao lado do forno [...] Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um torrãozito seco que uma leve pressão de dedos bastaria para esfarelar, uma pragana que se soltara da espiga e era transportada pelo acaso de uma formiga, uma pedra aonde de vez em quando se acolhia um ser vivo, um escaravelho, ou uma lagartixa, ou uma ilusão (Saramago, 2000, p. 172).

O olhar de Cipriano não busca domínio, mas imersão. Ele se dissolve na paisagem, tornando-se parte da matéria. O corpo e o espaço deixam de ser opostos; há, entre eles, um contágio sensorial.

Nesse ponto, pode-se estabelecer uma relação com o pensamento de Milton Santos (2017) a respeito do “ser multidimensional” (Santos, 2017, p. 56) discutido acima. Cipriano é o cidadão: sua experiência é integral, corporal e coletiva, oposta à alienação do consumo. Desse modo, ele encarna aquilo que Santos entende como uma forma de existência que se realiza no entrelaçamento entre corpo, lugar e cotidiano. Ao pensar o espaço a partir de sua materialidade e de sua vivência, Cipriano reafirma o valor da experiência, preservando aquilo que Santos chama de “espessura do mundo vivido”, dimensão ameaçada pelos processos de racionalização e homogeneização dos espaços urbanos.

Paola Berenstein Jacques (2008; 2012) observa que o processo de espetacularização urbana reduz tanto a experiência corporal quanto a participação cidadã. A autora identifica o corpo cotidiano e sensível como o lugar onde subsiste uma micropolítica da resistência, aquilo que Milton Santos chama de “corporeidade dos homens lentos” (Santos *apud* Jacques, 2018, p. 291).

É no sentido dessa lentidão como estado de corpo que Jacques, em *Elogio aos errantes*, desenvolve seu aporte teórico mais fecundo para este trabalho. A autora escreve:

“A lentidão, assim considerada, está diretamente relacionada a outra propriedade da errância referente ao corpo ou, como dizia Santos, à ‘corporeidade dos homens lentos’.” (Jacques, 2018, p. 291). *A errância, portanto, não é apenas deslocamento, mas uma forma de existência que resiste* “à abstração dos números, ao império das estatísticas, à desmaterialização dos fluxos comunicacionais, ao comando do tempo sincrônico, à velocidade, à aceleração contínua da existência” (Jacques, 2012, p. 291).

Esse conceito encontra eco na postura humanista de Saramago, cuja obra, especialmente *A Caverna*, insiste na materialidade da vida, na presença sensorial do corpo, na dignidade encontrada no gesto lento, no toque e na companhia dos outros. A olaria é, assim, mais que espaço físico: é o reduto ético onde a subjetividade não se descola da carne, onde o humano se faz na relação com a matéria.

O sujeito sensível caminha

Em um dos momentos significativos da narrativa, Cipriano caminha até o cemitério para visitar o túmulo da esposa. Nesse percurso, estabelece-se uma relação direta entre o ato de caminhar, o gesto de refletir e o vínculo com a memória – o deslocamento físico converte-se em experiência interior, em reencontro com o tempo vivido.

Porque aos cemitérios, sobretudo a estes de aldeia, campestres, bucólicos, sempre deveremos ir andando pé-terra, não por efeito de qualquer imperativo categórico ou imposição do transcendente, mas por respeito às conveniências simplesmente humanas, afinal de contas têm sido tantos os que vão em pedestres peregrinações a venerar a tibia de um santo, que não se entende como se poderia ir de outra maneira aonde de antemão sabemos que nos esperam a nossa própria memória e talvez uma lágrima (Saramago, 2000, p. 44).

Esse momento da narrativa contrasta com o ritmo dos deslocamentos entre a Aldeia e o Centro e com a paisagem percebida ao longo da “larga e imensa flecha contínua” da avenida. Enquanto o trajeto em direção ao Centro é veloz, linear e instrumental, a caminhada até o cemitério devolve ao corpo a experiência da duração e da presença.

Como descreve Frédéric Gros (2021), “De trem ou de automóvel vemos uma montanha vindo em nossa direção. O olho é rápido, vivo, acredita ter compreendido tudo, captado tudo. Ao caminhar, nada se desloca de fato: em vez disso, é a presença que se instala lentamente no corpo” (Gros, 2021, p. 43). Em *A Caverna*, essa presença é uma forma de liberdade sensível: a desaceleração do corpo permite o reencontro com o mundo e com o tempo da vida.

Ao chegar no cemitério, Cipriano não reza nem permanece: “O importante não era estar ali parado, com rezos ou sem rezos, a olhar uma sepultura, o importante foi ter vindo, o importante é o caminho que se fez, a jornada que se andou” (Saramago, 2000, p. 45). O valor está no percurso – no tempo em que o corpo pensa e sente. A caminhada é um gesto de pensamento encarnado, uma pedagogia da presença.

Essa dimensão do caminhar aproxima Cipriano do flâneur/flanador moderno descrito por Walter Benjamin (1989): a figura que percorre a cidade não em busca de destino, mas de experiência; que observa o movimento das multidões e descobre, no ritmo dos passos, um modo de pensar. No entanto, em Saramago, esse *flâneur* se transforma em errante – um sujeito que já não contempla a metrópole, mas caminha entre ruínas e terrenos baldios, à margem do espetáculo urbano.

Jacques (2008) define a errância como uma forma de estar no mundo que rompe com o olhar dominante da cidade espetacular e se abre à experiência do sensível e do imprevisível. Em *Elogio aos errantes* (2018), a autora amplia essa leitura:

De fato, quando passamos do empobrecimento da experiência da alteridade na modernidade [...] ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado [...] promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea (Jacques, 2018, p. 14). São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos espaços do aproximativo e da criatividade, como dizia Milton Santos [...]. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora (Jacques, 2012, p. 21).

O errante vai de encontro à alteridade, ao Outro, aos vários outros; vê a cidade como terreno de jogos e experiências. Cipriano é esse sujeito ordinário, errante e sensível.

Diego Alves Marques (2019) reforça essa perspectiva ao analisar o *Coletivo Parabelo*⁴ e sua “*Virada Pedagógica*”, que entende a errância como aprendizado sensorial que desloca a hierarquia entre razão e corpo, devolvendo ao espaço sua capacidade de afetar e de ser afetado. No manifesto do coletivo:

Tais experiências erráticas configuram micro resistências urbanas ao articularem três aspectos importantes: a crítica à espetacularização urbana, a vitalidade dos usos informais do espaço público e a complexidade da relação corpo e cidade (Coletivo Parabelo, 2017, p. 2).

Essas experiências incorporam o mesmo gesto ético de Cipriano: caminhar como resistência e retomam discussões teóricas já trabalhadas neste texto, especialmente a crítica de Baitello ao corpo sentado e à captura do olhar. A errância de Cipriano é justamente o avesso dessa condição: um corpo que não se submete ao imobilismo anestésico do Centro, mas busca o mundo com atenção, disponibilidade e presença. Ao caminhar, ele reativa a “inteligência do corpo em movimento”, dimensão tratada anteriormente por Baitello e que encontra, na Aldeia, sua expressão. Logo, a errância torna-se o fio que parece costurar os teóricos discutidos: Rosa, Santos, Baitello, Jacques – convergindo na defesa de uma experiência sensível do espaço.

Cidadania e sensibilidade

Ao considerar o espaço da Aldeia sob a luz de Milton Santos (1996), compreende-se que se trata de um espaço cidadão, nascido “da possibilidade de participação e da apropriação coletiva dos lugares”. É precisamente esse tipo de espaço que o Centro tenta apagar e que Cipriano tenta preservar.

Em *Utopia e paixão*, Roberto Freire (2001) diz:

“Se buscamos a nossa liberdade sem compreender a sua inserção na busca da liberdade coletiva, acabamos por nos dobrar diante das fortes relações de poder autoritário que tecem a sociedade” (Freire, 2001, p. 18).

⁴ O *Coletivo Parabelo* é um grupo de pesquisa e intervenção urbana, sediado em Salvador (BA), que atua entre arte, arquitetura e educação. O conceito de “*Virada Pedagógica*” está diretamente ligado à prática da errância e do caminhar como métodos de pesquisa e aprendizado, valorizando o conhecimento adquirido pelo corpo em movimento e pela experiência sensível nas zonas marginais da cidade. Para conhecer o manifesto e as ações do grupo, consultar: COLETIVO PARABELO. *Coletivo*. [S. l.]: Coletivo Parabelo, 2017. Disponível em: <https://www.coletivoparabelo.com/coletivo>. Acesso em: 14 nov. 2025.

A liberdade de Cipriano é inseparável da liberdade coletiva. Sua recusa ao Centro é o gesto político de preservar um modo de vida em que corpo e espaço mantenham sua potência. O caminhar, o toque e o olhar paciente sobre o mundo tornam-se, dessa maneira, formas de desobediência e de utopia concreta – a utopia de reconectar o humano ao sensível e o sensível ao comum.

Nesse ponto, torna-se possível retomar Hartmut Rosa mais uma vez: a Aldeia é o espaço onde ainda existe ressonância. Ali, Cipriano encontra resposta do mundo – o solo que resiste, a matéria que se deixa moldar, o tempo que devolve espessura. A ressonância, diz Rosa, é o oposto da alienação: é o momento em que “eu te reconheço, e você me reconhece” (Rosa, 2019, p. XXXV). A relação entre Cipriano e a Aldeia encarna essa reciprocidade que se perde no Centro, onde o sujeito se transforma em cliente e o espaço em superfície indiferente.

A inteligência nômade: o caminhar como ética da resistência

Para concluir o capítulo e o trabalho, é preciso retornar ao diálogo iniciado no começo - o da crítica ao corpo sentado e ao pensamento sedado. Depois de falar sobre a inteligência nômade I (no capítulo 1 deste trabalho), ele fala sobre a inteligência nômade II para descrever uma dimensão profunda do humano que resiste à domesticação do corpo pelo conforto e pela aceleração. O autor escreve:

Ao falar sobre o hieróglifo Bá no antigo Egito para a alma, era ‘a parte inferior da perna e o pé’. É como se a alma se constituísse de caminhar, caminhar como o vento e como o vento. [...] Passear por caminhos monótonos, sem desafios e sem novidades para os pés, é um caminhar sem alma, apenas burocrático, em que os pés apenas obedecem aos mandos e desmandos dos olhos como grandes ditadores. É assim que caminhamos nos shoppings centers em Berlim, Dallas, (...) O caminhar burocrático de nossas cidades quer apenas percorrer distâncias e não resgatar a alma dos pés. O verdadeiro caminhar conduz o olhar e não é conduzido por ele. (...) o caminhar dá um compasso, um ritmo, restaura uma ordem. (Baitello, 2000, p. 73).

Cipriano Algor é, portanto, a figura errante de Saramago: seu corpo não se submete ao percurso burocrático do Centro, não caminha contente pelos corredores monótonos, não permite que os olhos o conduzam, e expressa sua recusa. Ao contrário, é sua caminhada – lenta, paciente, tátil – que restabelece a alma do movimento.

A dimensão ética do final do romance: ao rejeitar o Centro e partir com a família, Cipriano reafirma a inteligência nômade como modo de existência – anticonsumista, sensível, resistente. Se o Centro, com sua lógica de consumo e controle, representa o caminhar burocrático do espaço homogeneizado e espetacular (Baitello, 2012, p. 72), a Aldeia, em contraste, configura o espaço da experiência sensível. Ela é o lugar onde o corpo é liberado do imobilismo anestésico, reafirmando a dignidade do gesto lento, do contato e restituindo ao humano a inteligência nômade e a experiência errante.

...

Pode-se colocar o final do livro em relação com a trajetória e com o posicionamento ético de José Saramago. Desde o início dos anos 1990, e especialmente após *Ensaio sobre a cegueira*, o autor consolida aquilo que a crítica chama de “ciclo alegórico”, no qual a literatura se torna uma forma de acusação contra a degradação do humano, submetido à lógica do mercado e à dissolução do sujeito. Saramago compreendia a Literatura como um território de intervenção:

A criação é a forma que temos de colocar cá fora as nossas esperanças, as nossas certezas, dúvidas, as nossas ideias. E a minha ideia, ou melhor, a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, é considerar o ser humano como prioridade absoluta. Por isso o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha quotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve (Saramago apud Barreto, 2017, p. 45).

Em entrevistas e textos ensaísticos, Saramago reiterou que o papel do escritor é o de uma consciência ativa, uma voz que denuncia e perturba. *A Caverna*, nesse sentido, é também um gesto que reflete a postura humanista e indignada do autor diante da expansão neoliberal que transforma cidadãos em consumidores e comunidades em fluxos abstratos.

A decisão de Cipriano Algor de abandonar o Centro é um espelho da confiança de Saramago na capacidade humana de resistir, de desobedecer e de buscar outras formas de vida. Ao fazer sua personagem caminhar para fora da caverna contemporânea, Saramago afirma aquilo que atravessa toda a sua obra: a crença na possibilidade de redesenhar o mundo.

3 CONCLUSÃO

O percurso de Cipriano Algor e de sua família, tal como narrado em *A caverna*, reflete sobre uma ideia importante deste trabalho: a espacialização da resistência como gesto ético e político. A análise demonstrou que o romance de Saramago constrói uma cartografia alegórica que espelha as transformações urbanas, sociais e perceptivas da virada do milênio.

O Centro foi examinado como o principal vetor de sedação e controle, materializando o que Norval Baitello Jr. denomina “pensamento sentado”. Seu gigantismo, a oferta incessante de espetáculo e a hiper-regulação dos corredores e apartamentos funcionam como dispositivos que anestesiam o corpo, aprisionando-o na repetição – a “paralisia frenética” descrita por Hartmut Rosa. Reduzido à posição de espectador e consumidor, o sujeito perde a capacidade de ressonância e torna-se subordinado à lógica da eficiência e da limpeza, tal como discutido por Richard Sennett.

A descoberta da Gruta no subsolo do Centro opera como ruptura epistemológica e narrativa. O mito platônico, convertido em atração turística (Saramago, 2000, p. 350), força Cipriano e Marta a reconhecer a artificialidade da vida que o Centro impõe. É nesse momento de suspensão – quando a consciência se transforma em decisão – que se inscreve o gesto mais contundente de Cipriano Algor, expresso nas palavras: “por eles serem muito mais do que simples pessoas mortas é que não quero continuar a viver aqui (...) eu já decidi da minha, não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para uma parede” (SARAMAGO, 2000, p. 337). Essa recusa radical mobiliza o gesto final de ruptura e deslocamento.

Portanto, o contraste que a obra estabelece entre o “caminhar burocrático” do Centro – expressão do espaço homogeneizado e previsível – e o caminhar errático associado à Aldeia e ao exterior torna-se decisivo. Enquanto o Centro captura e administra o movimento, a Aldeia devolve ao corpo sua dignidade, reinscrevendo-o no ritmo da matéria. Nesse movimento final, a narrativa permite que o sujeito escape da domesticação e reencontre a possibilidade de agir, sentir e pensar fora da lógica do espetáculo.

A saída pela estrada, em sentido contrário ao fluxo da cidade, constitui a afirmação da autonomia do sujeito. *A caverna*, nota-se como uma obra de grande crítica para o debate contemporâneo sobre espaço, corpo e cotidiano, pois denuncia processos de espetacularização, controle e empobrecimento da percepção, resgatando o deslocamento como método de conhecimento e como ética de oposição à vida sedada.

É nesse ponto que o romance permite pensar uma virada pedagógica mais ampla, para além dos limites da ficção. Ao evidenciar como a experiência pode ser capturada e anestesiada, a obra convoca uma prática educativa capaz de restituir ao sujeito a leitura crítica de seu próprio espaço.

Tal perspectiva conversa com Paulo Freire, para quem “a leitura do mundo precede a leitura da palavra, e a leitura desta implica a continuidade da leitura daquele” (Freire, 2011, p. 29): só é possível transformar a realidade quando se compreende criticamente a forma como ela estrutura corpos, trajetórias e possibilidades. *A caverna* sugere, assim, que a libertação do espaço homogeneizado depende de uma educação que recuse a naturalização do presente e fomente a imaginação de futuros possíveis.

Nessa articulação entre literatura e pedagogia crítica, a recusa ao Centro torna-se ponto de partida para um processo formativo que entende o espaço não como cenário de consumo, mas como território de aprendizagem, consciência e dignidade humana. Ao recolocar o corpo em movimento e reabrir o horizonte da experiência, Saramago reinscreve a potência formadora do gesto de caminhar – não apenas como metáfora de resistência, mas como prática de percepção e de reinvenção.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Lidiane Aparecida. Reestruturação urbana e criação de novas centralidades: considerações sobre os *shoppings centers*. **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, v. 12, n. 37, p. 289–302, 2011. ISSN 1678-6343.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. A mídia e a sedação das imagens. *Matrizes*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 65–79, jul./dez. 2009.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: Unisinos, 2012.
- BARONE, Alexandre Vicenzo. **O Evangelho do poder em José Saramago: O triunfo da emancipação humana em O Evangelho Segundo Jesus Cristo, A Caverna e Ensaio sobre a Lucidez**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- BARRETO, Livia. **O Homem no Centro: Romance e sociedade em A Caverna de José Saramago**. Brasília, DF: Dissertação (Mestrado em Literatura) – UNB, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).
- BIENENSTEIN, Glauco. Shopping Center: O Fenômeno e sua Essência Capitalista. **GEOgraphia**, Niterói, v. 3, n. 6, p. 53–70, 2009.
- BRANDÃO, Vanessa. **As cavernas em A caverna: dialética, alegoria e multiplicidade de sentidos em José Saramago**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. Literatura e história. **Conferência proferida no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS/UFRJ)**, 5 nov. 1999.
- COLETIVO PARABELLO. Virada Pedagógica: experimentações e errâncias no espaço urbano. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 4, n. 2, p. 1–5, 2017.
- CONRADO, Iris Selene. **O romance e o romance de José Saramago**. 2011. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2011.
- CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- D’ANGELO, Biagio. A utopia do centro n’A Caverna, de José Saramago. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 29–48, 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização de Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264–298.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler: em três artigos que se completam**. 51. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

FREIRE, Roberto. **Utopia e paixão: a política do cotidiano**. 10. ed. São Paulo: Guanabara, 2001.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2021.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Tradução de Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. 22. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

HARVEY, David. O direito à cidade. **Revista Piauí**, n. 82, jul. 2013. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/>. Acesso em: 14 out. 2025.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HOBBSAWM, Eric. **O novo século: entrevista a Antonio Polito**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do Passado/Cultura do Presente**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpo e cidade: O Elogio ao Errante. In: JACQUES, Paola Berenstein. **Corpo e cidade: ensaios sobre o urbano contemporâneo**. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 13–24.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LOPES, João Marques. **Saramago: biografia**. Lisboa: Porto Editora, 2010.

MARQUES, Diego Alves. Errância e pedagogia: deslocamentos sensoriais e práticas urbanas no Coletivo Parabelo. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 6, n. 1, p. 1–10, 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & literatura: uma velha-nova história**. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. 3 v. Campinas: Papyrus, 1994.

ROSA, Hartmut. **Aceleração: a transformação das estruturas temporais na modernidade**. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1987.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SARAMAGO, José. **A caverna**. Lisboa: Caminho, 2000.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, v. 1, n. 27, p. 11–17, abr. 2000.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

SILVA JÚNIOR, Nelson; LIRIO, Daniel Rodrigues. A recodificação pós-moderna da perversão: sobre a produção do comportamento de consumo e sua gramática libidinal. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 65–78, jun. 2006.

SIMIONI, Ronan. **Sentidos alegóricos em José Saramago: A caverna e a aventura da modernidade**. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: ensaio de epistemologia**. Tradução de Alda Baltar. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1971.