

Centro, *habitat* e o fascismo do consumo: uma leitura andreseniana de *A caverna*, de José Saramago, à luz da crítica corsária de Pier Paolo Pasolini

Letícia Costa Feiteira* 

Um breve olhar sobre o *habitat* andreseniano

O olhar procura reunir um mundo que foi destroçado pelas fúrias

“O sol o muro o mar”, Sophia de Mello Breyner Andresen in *Ilhas* (ANDRESEN, 2004, p. 44).

“Semelhante ao corpo de Orpheu dilacerado pelas fúrias este reino está dividido. Nós procuramos reuni-lo, procuramos a sua unidade, vamos de coisa em coisa” (ANDRESEN, 2018, p. 360). A poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é uma constante busca pela unidade: seja na memória da infância, nas praias brancas ou na antiguidade clássica, o sujeito poético procura resgatar aquilo que o tempo presente sequestrou. Uma afirmação como essa pode ser considerada um lugar-comum nos estudos acerca da obra da escritora portuguesa. Não à toa, o livro que traduz em seu título – *No tempo dividido* [1954] – o estado de fragmentação enfrentado pelo indivíduo moderno foi definido por Jorge de Sena como aquele que abarca a “perplexidade” da poeta diante do confronto entre a visão idealizada de um mundo e a crua realidade (SENA, 1988, p. 174). Poderíamos acrescentar que a poesia andreseniana é, sobretudo, guiada pelo desejo de resgatar uma humanidade perdida, desde os clássicos, quando nos alijamos de nossos mitos. A poesia da autora pode ser considerada para além dos textos em versos, entranhada que está em um conjunto mais amplo de textos em prosa. É este o caso de “Arte poética I” [1962] – breve narração em prosa poética de uma personagem em sua ida a uma loja de barros – a qual pode ser considerada um texto-síntese do olhar de Sophia para a escrita e para o mundo, por incorporar elementos fundamentais de sua obra, como os símbolos da natureza, as referências à mitologia grega, o componente social e a reflexão metalinguística.

Segundo a tradição greco-latina, uma *Ars Poetica*, é um gênero textual prescritivo responsável por determinar princípios estéticos para o fazer da poesia. Valendo-se desse preceito, poderíamos acrescentar, novamente, que “Arte poética I” contém, além de um fim pedagógico, princípios éticos. Se considerarmos a narradora do texto como o *agogós* (do grego, aquele que conduz) e adotarmos a sua forma de olhar o mundo e a arte, encontraremos a dimensão política contida no escrito. Em oposição à noção de “reino”, a qual surge em diversos poemas da autora, o termo “habitat” aparece somente no

* Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil.
E-mail: leticia.feiteira@gmail.com

texto de 1962¹ e designa o contrário do local idealizado e imune às agruras do presente histórico. Sendo o reino aquele que “reúne” e agrega ao sujeito os elementos que o completam, o *habitat* torna-se uma noção que define a relação problemática do indivíduo com o seu tempo histórico e com o território no qual ele reside.

Examinando o termo a fundo, a escolha dessa palavra causa estranhamento, ao passo que *habitat*, na linguagem corrente e na sua etimologia, não apresenta conotação negativa. Pelo contrário, pode-se utilizá-lo inclusive para exprimir o estado de comunhão entre um ser e um local, quando se afirma que o indivíduo está em seu “habitat natural”, por exemplo. Sophia subverte, portanto, o uso vulgar da palavra e a impregna de uma dimensão política, transformando o seu *habitat* numa espécie de antagonista histórico, e contingente, de um mundo indivisível projetado em sua poesia.

Dois poemas do livro *O nome das coisas* [1977], escritos à época da Revolução dos Cravos, sintetizam, por esse ângulo específico, a visão de mundo andreseniana. Em “25 de Abril”, data da Revolução, se lê: “Esta é a madrugada que eu esperava / O dia inicial inteiro e limpo / Onde emergimos da noite e do silêncio / E livres habitamos a substância do tempo” (ANDRESEN, 2018, p. 268). A ideia de emersão das sombras associada à noção de liberdade indica o desejo de habitar integralmente o próprio tempo, a sua “substância”, da qual um sujeito coletivo oprimido foi por décadas exilado. Já o poema “O rei de Ítaca” mobiliza, complementarmente, a figura mitológica de Ulisses para focar um equívoco da sociedade contemporânea: “A civilização em que estamos é tão errada que / Nela o pensamento se desligou da mão // Ulisses rei de Ítaca carpinteiou seu barco / E gabava-se também de saber conduzir / Num campo a direito o sulco do arado” (ANDRESEN, 2018, p. 278). A separação entre as faculdades intelectuais e artesanais é um índice da desagregação sofrida pelo indivíduo na modernidade. Na tradição, Ulisses é o emblema da totalidade, o ser da *metis* (astúcia), o que lhe confere saberes, a um só tempo, práticos e teóricos. No mundo atual, uma possibilidade de reintegração entre a mão e a mente seria através da escrita. Em sua “Arte poética II”, Sophia, investida pelo compromisso com o presente, propõe uma intervenção ativa do poeta perante a realidade. Ela declara que a poesia reclama a ela a “inteireza” de seu ser e uma “consciência” mais profunda do que a inteligência, em face da fratura simbólica existente (ANDRESEN, 2018, p. 362), tal como em uma relação atávica entre escritora e escritura. O texto, apesar de curto, desvela como a experiência poética atravessa sua vivência convocando-a para a íntegra “participação no real”, pois as palavras que ela empregará para nomear as coisas serão espelhos de sua visão de mundo. Partindo desse “poder poético” de restabelecer uma aliança através das palavras, a composição do poema deve assumir o rigor necessário ao tempo histórico: “o verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram tensos” (ANDRESEN, 2018, p. 363). Esse “obstinado rigor” é substancial na busca pela justiça através da *forma justa* das palavras.

Em sua constante elaboração literária do tópico da cidade como *locus horribilis*, no livro intitulado *Contos exemplares* [1962] – obra em franco diálogo com as *Novelas exemplares* [1613], de Miguel de

¹ Lê-se: “[...] lá fora na rua, sob o peso do mesmo sol, outras coisas me são oferecidas. Coisas diferentes. Não têm nada de comum nem comigo nem com o sol. Mundo que não está religado nem ao sol nem à lua, nem a Ísis, nem a Deméter, nem aos astros, nem ao eterno. Mundo que pode ser um habitat mas não é um reino” (ANDRESEN, 2018, p. 360).

Cervantes –, Sophia escolhe como epígrafe o seguinte trecho do prólogo da obra do autor espanhol: “Heles dado el nombre de ejemplares, y si bien lo miras no hay ninguna de quien no se pueda sacar un ejemplo” (CERVANTES *apud* ANDRESEN, 2006, p. 9). À maneira dos “exemplos” de Cervantes, o conto “O homem”, do referido volume, delinea-se como um retrato da barbárie encoberta pelo turbilhão da cidade moderna. De modo semelhante à “Arte poética I”², o conto é conduzido por uma narradora em primeira pessoa que caminha pela urbe, um local oposto à solar Lagos, por estar permeada por símbolos de clausura e escuridão: “A cidade erguia as suas paredes de pedras escuras. O céu estava alto, desolado, cor de frio. Os homens caminhavam empurrando-se uns aos outros nos passeios. Os carros passavam depressa” (ANDRESEN, 2006, p. 137). Este parágrafo de abertura condensa em quatro períodos secos os aspectos essenciais desse *habitat*, os quais serão aprofundados ao longo da narrativa. Enquanto a cidade ergue seus limites sobre os seres, como uma prisão, os homens acotovelam-se pelas calçadas e encarnam a indiferença em relação ao semelhante no movimento frenético da vida urbana. A celeridade, responsável por embotar a percepção diante do que nos circunda, é o aspecto que contrapõe a cidade ao protagonista da narrativa: o homem que caminha, tal como a narradora da “Arte poética I”³, “lentamente, muito lentamente, do lado de dentro do passeio, rente ao muro” (ANDRESEN, 2006, p. 138). Durante a cena, o olhar da narradora é captado pela figura com sua criança ao colo. Instantaneamente, a beleza do pequeno, associada a símbolos do verão e da natureza colorida, a arrebatada e a personagem masculina encerra um paradoxo, pois é dotada de uma extraordinária beleza carcomida pela “miséria”, pelo “abandono” e pela “solidão” (ANDRESEN, 2006, p. 137). Diferente das estátuas gregas idealizadas, a escultura do homem fora “estritamente esculpida pela pobreza” (ANDRESEN, 2006, p. 138), e somente em seus olhos a narradora encontrará alguma luz ainda resguardada.

“Olho para a ânfora” (ANDRESEN, 2018, p. 359-360) é uma estrutura repetida quatro vezes no curto texto de 1962, marcando como um ritmo a lição central dessa arte poética: a necessidade de parar e olhar. A ânfora captura o olhar da narradora, assim como o homem do conto, mas este direciona sua mirada para o céu. Contudo, enquanto o objeto de barro funciona como um *memento* da religação com a esfera natural, o céu, para o homem, “eram planícies e planícies de silêncio” (ANDRESEN, 2006, p. 138). Da dimensão poético-simbólica predominante na “Arte poética I”, conforme propõe Gagliardi (2018), o conto “O homem”, com seu tom de indignação, encaminha-se para uma dimensão marcadamente política. Se a personagem procura no alto a resposta ou um alento para a sua miséria, a narradora buscará as explicações para o fenômeno que vivencia no próprio plano terreno. Ao rememorar o episódio, ela procura compreender o vazio que a inunda ao observar o homem no âmago da cidade e rodeado de pessoas, porém mergulhado na mais profunda solidão: “A multidão não parava de passar. Era o centro do centro da cidade. O homem estava sozinho, sozinho. Rios de gente passavam sem o ver” (ANDRESEN, 2006, p. 138). A reiteração dos termos age como um intensificador da situação: quanto mais no cerne do urbano ele estiver, pior será o seu exílio. Enquanto isso, a cidade é passada pelo rio de pessoas indiferentes ao homem e à sua miséria. Em oposição ao movimento incessante, as personagens

² Os dois textos foram publicados em 1962, ano de um dos mais expressivos levantes estudantis contra o Estado Novo, a chamada Crise Acadêmica de 1962.

³ “Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra” (ANDRESEN, 2018, p. 359).

lutam como peixes contra a correnteza: “O homem caminhava muito devagar. Eu estava parada no meio do passeio, contra o sentido da multidão” (ANDRESEN, 2006, p. 139). Deixar-se levar pelo ímpeto da cidade seria mergulhar na indiferença predominante, por isso as personagens não acompanham o fluxo alienado da massa.

De maneira análoga à “Arte poética I”, “O homem” apresenta uma construção em torno do olhar e da relação entre a visão e o reconhecimento. A certa altura, lê-se: “Sentia a cidade a empurrar-me e separar-me do homem. Ninguém o via caminhando lentamente, tão lentamente e com uma criança nos braços rente ao muro de pedra fria [...] As pessoas que não viam o homem começavam a ver-me a mim” (ANDRESEN, 2006, p. 139). Nessa cena, a força urbana atua como desagregadora e, diante dela, o leitor pode se indagar: como os indivíduos não enxergam um homem e sua criança na miséria? A resposta de Saramago seria: “Cegos que, vendo, não veem” (SARAMAGO, 1995, p. 310). À procura de um símile para o que experiencia, a narradora associa o homem ao Cristo que agoniza na cruz: “A sua imagem era exactamente igual à outra imagem que se formara no meu espírito quando eu li: – Pai, Pai, por que me abandonaste?” (ANDRESEN, 2006, p. 140). Porém, diferente daquele que é sacrificado para perpetuar valores de uma religião, o indivíduo do conto morre, mas “continua ao nosso lado. Pelas ruas” (ANDRESEN, 2006, p. 141), simbolizando a insensibilidade diante do sofrimento do semelhante. O espaço do conto representa, portanto, um *habitat* tal como Sophia o concebe: o mundo da aliança quebrada, da rapidez e do duplo-abandono, por Deus e pelo ser humano. Todavia, a impotência diante da situação vivenciada pela narradora pode ser aplacada pela escrita. Escrever é combater o esquecimento e o apagamento que a velocidade urbana tende a consumir.

José Saramago e Sophia Andresen são escritores para os quais o exercício da escrita é, em larga medida, uma defesa da dignidade. Levar a cabo uma leitura andreseniana de *A caverna*⁴ consiste em mobilizar uma esfera conceitual extraída de alguns textos fundamentais da poeta, tendo como referência principal a “Arte poética I”. Seguindo por essa perspectiva, a literatura torna-se o próprio sistema, isto é, uma teoria para analisar o romance finissecular de Saramago. Por meio das lentes e da pedagogia de Sophia, acompanhamos a trajetória de *reunião* e de *resistência* da família Algor, os protagonistas do livro, ao *habitat* que lhes é imposto. A iluminação mútua entre as obras dos autores portugueses promove, nas palavras de Andresen, a “arte de ascense que serviu para limpar o olhar” (ANDRESEN, 2018, p. 359).

Centro, um poder sem rosto: a esfera política do consumo a partir da crítica corsária de Pier Paolo Pasolini

“A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes” (SARAMAGO, 2017, p. 12): esta é a primeira frase enunciada pelo narrador no capítulo inicial de *A caverna* quando, após apresentar os dois ocupantes da furgoneta a caminho da cidade, ele volta seu olhar para o exterior do veículo. O enredo se passa, fundamentalmente, em dois locais: na aldeia, onde se situa a olaria, e no Centro. Contudo, o

⁴ A esse respeito, confira Costa Feiteira (2023).

meio do caminho que os separa torna-se um pilar para acentuar algumas complexidades do pano de fundo sócio-histórico do romance. Nos diversos deslocamentos pelas estradas, o leitor é conduzido pelo olhar do protagonista em movimento. Por sua vez, como é evidente pela frase de abertura deste parágrafo, o panorama é desolador de tal maneira que não merece que nós – narrador e leitor – olhemos novamente para ele. Apesar disso, a região formada pela Cintura Verde, pela Cintura Industrial e pelas “aglomerações caóticas de barracas” (SARAMAGO, 2017, p. 14) nos limites da cidade – evidente crítica ao alijamento de grupos menos favorecidos economicamente – voltará a despertar a atenção do narrador para compor o retrato espacial do romance.

Diferentemente dos espaços bem definidos do universo saramaguiano – como Mafra, Lisboa ou Monte Lavre –, a ambientação de *A caverna* é genérica: fábricas nas imediações das estradas, moradias adensadas nas periferias e a cidade com seus prédios e veículos. Na descrição das “Cinturas”, evidencia-se a aversão do oleiro à “ominosa visão das chaminés a vomitar rolos de fumo” (SARAMAGO, 2017, p. 28) e do “espetáculo monótono das extensões de plástico, baças de natureza e soturnas de sujidade”, um retrato antagônico em relação à morada da família, esta que inclusive tem como emblema uma vistosa amoreira. A exposição repleta de referências melancólicas realça a sujeira que as duas Cinturas emanam, e essa construção, reforçada a cada ida à cidade, sugere uma espécie de contaminação durante o percurso. Após a apreciação crítica das indústrias, a viagem das personagens culminará no encontro com o imponente Centro:

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho [...] havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro [...] a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadrangular, sem janelas, na fachada lisa, igual em toda sua extensão (SARAMAGO, 2017, p. 18-19).

Semelhante à cidade que ergue seus muros frios no conto “O homem”, de Sophia, o complexo surge como uma anomalia na cidade, tal qual um gigante que se destaca entre pequenos súditos. Esse híbrido de *shopping center*, moradia e parque de diversões é dotado de um caráter de expansão que se assemelha a uma onda engolidora de seus arredores. Ao longo da narrativa, o Centro assume dois papéis definidos: o sonho de consumo de alguns, a destruição do modo de vida de outros.

A caverna é um romance que compõe o painel da pós-modernidade construído por José Saramago a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, a respeito do qual o escritor afirma ter começado a construir sua *Imago mundi*, a “visão aterradora de um mundo trágico” (SARAMAGO, 2015, p. 18). No início da década de 1970, outro autor começa a esboçar através da escrita o seu horror pela sociedade de consumo e pelos fenômenos desencadeados por essa nova forma de poder. Também nascido em 1922, em um país europeu que, no fim do século, se via à margem dos expoentes econômicos e com os pés fincados em um passado glorioso, o escritor e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em sua fase “corsária”⁵, propõe-se a analisar a

⁵ Em razão de seus escritos para os jornais dessa década terem sido reunidos no volume intitulado *Escritos corsários* [1975].

revolução antropológica em curso na Itália após as transformações culturais do fim da década de 1960. Saramago e Pasolini identificam-se entre si por empreenderem uma revisão do seu tempo em tentativas de compreender uma crescente forma de poder e se posicionar enquanto intelectuais e artistas perante as incongruências da época. Diante de suas opiniões polêmicas, Pasolini foi atacado por diversos setores da sociedade, inclusive pela esquerda, sendo acusado de ser um “nostálgico” das culturas arcaicas – “Maurizio Ferrara diz que tenho saudades de uma ‘idade de ouro’, você [Calvino] diz que tenho saudades de uma ‘Italietta’; todos dizem que tenho saudades de alguma coisa, fazendo dessas saudades um valor negativo e portanto um alvo fácil” (PASOLINI, 2020, p. 84) e pelas duras críticas à sociedade de consumo – “Talvez algum leitor possa achar que digo coisas banais. Mas quem se escandaliza é sempre banal. E eu, infelizmente, estou escandalizado” (PASOLINI, 2020, p. 130). Saramago, em face da considerável exposição pública e por suas críticas semelhantes às de Pasolini, também enfrentou um rótulo de “pessimista”, do qual se defendeu: “‘Não sou pessimista, o mundo é que é péssimo’, desabafa Saramago” (ABOS, 2008). É oportuno, nesse contexto, recordar como Prado Coelho (1980) e Gagliardi (2018) assinalaram a predileção de Sophia também pelo “tempo mítico” e pela recuperação da infância como fuga ao presente corrompido.

Examinar o Centro como *habitat* à luz dos *Escritos corsários* é, aqui, uma tentativa de apreender a supremacia consumista como um “inimigo invisível”, tal como definiu Miguel Koleff em sua análise do romance, ao reconhecer o caráter latente dessa força: “[ese enemigo] está oculto, no se deja ver. Es que ha cambiado la imagen de poder, de territorio, de dominación; se ha globalizado el pensamiento y se ha difuminado la percepción de las coordenadas ideológicas” (KOLEFF, 2019, p. 124). Por que recorrer a Pasolini nesta leitura andreseniana de *A caverna*? O escritor italiano emprega seu tom “escandalizado” pela resignação de intelectuais e de uma sociedade que não percebiam a gravidade da mutação em curso em seu país, revelando-se um crítico ferrenho da sociedade de consumo. Esta análise mobiliza, portanto, autores que, em busca de um pensamento libertário, valeram-se de diversas expressões artísticas para dar voz às inquietações diante das transformações de seu tempo.

Desde as suas primeiras publicações na década de 1940, Sophia Andresen produziu sob o signo maldito da ditadura salazarista, arrastando essa condição por décadas e incorporando em seus escritos a opressão sofrida pelos indivíduos. No texto “Arte poética III” [1964]⁶, a autora emprega um tom incisivo para revelar o caráter político de sua poesia, a qual, em sua atenta “perseguição do real”, se depara com o “espantoso esplendor do mundo” e com o “espantoso sofrimento do mundo” (ANDRESEN, 2018, p. 365). Apesar de evocar os símbolos da grandiosidade do natural, o olhar vigilante da escritora não permite que a tensão inerente ao seu tempo se dissolva e convoca seus interlocutores na busca pela justiça:

E o tempo em que vivemos é o tempo duma profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: “Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres” (ANDRESEN, 2018, p. 365-366).

⁶ Proferida pela primeira vez no evento de entrega do Grande Prémio de Poesia conferido ao *Livro sexto*, em julho de 1964.

Mesmo em uma discussão calcada no presente, Sophia não deixa de recorrer à mitologia como uma lente que modula sua visão de mundo. Para a escritora, o artista nunca foi um indivíduo isolado “no alto duma torre de marfim”, pois se faz necessário, a seu ver, que ele esteja ao rés do chão para lutar pela liberdade e pela dignidade humanas. Pasolini, do mesmo modo, manifesta no início de sua carreira uma obsessão pelas figuras marginalizadas pela cultura burguesa. Em seu poema “Corria no crepúsculo de lama”, o eu-lírico se encaminha à periferia “à margem do centro iluminado” onde encontra “uma rua / azul de asfalto [a qual] parecia imersa / numa vida intensa, imemorial / e muito antiga” (PASOLINI, 2015, p. 55). Acometido pela nostalgia e pela possibilidade de apreensão do real naquele local, o sujeito do poema observa os “farrapos” e as moradas miseráveis, os quais poderiam simbolizar a morte para alguns, mas que, ao contrário, insuflam-lhe de vida. No ensaio “Pasolini, personagem poeta” (2015), Alfonso Berardinelli identifica neste poema o “sonho” cada vez mais incomunicável da Itália “dialeto e rural” do escritor, cuja “visão apaixonadamente nostálgica da sociedade” nunca estivera escondida (BERARDINELLI, 2015, p. 17-18). O pesquisador assinala como Pasolini reconheceu sua condição “monstruosa” por ser um indivíduo que, embora do seu tempo, esteve em desacordo com a contemporaneidade, afirmando-se como uma força do passado: “Io sono una forza del Passato.” (PASOLINI *apud* BERARDINELLI, 2015, p. 18). Valendo-se dessa leitura, podemos associar a condição de Pasolini ao oleiro Cipriano Algor, protagonista de *A caverna*, que de maneira similar a Sophia e Saramago, vivenciou uma dimensão simbólica de exílio por seu desajuste em relação ao tempo histórico.

Em sua investigação acerca da poesia de Sophia, Prado Coelho (1980) reconhece um momento da obra da escritora no qual a dimensão antes “existencial” de exílio impregna-se de “historicização”, em virtude de o “espaço da poesia” passar a corresponder a Portugal (COELHO, 1980, p. 30). No instante em que a aderência da poesia com o presente turbulento torna-se patente, a escritora define a “matriz” das divisões “do homem consigo mesmo, do homem com as coisas, do homem com os outros, do animal e do humano” como sendo uma ruptura de “origem burguesa” (COELHO, 1980, p. 30). O crítico recupera uma passagem de *O nome das coisas* [1977] na qual Sophia relaciona o mundo burguês ao “fracasso do projecto da inteireza” (ANDRESEN *apud* COELHO, 1980, p. 30), o que nos leva a compreender como o poder econômico, e não somente o político, é responsável pela quebra da aliança testemunhada pela poeta na modernidade.

O livro referido por Prado Coelho, publicado em 1977, descreve, em alguma medida, o processo pré e pós-Revolução dos Cravos. Em “Nesta hora”, poema datado de maio de 1974, a voz poética anuncia explicitamente no título sua posição no presente histórico e convoca o povo, diante do momento decisivo de “renascimento” após longos anos de opressão:

Nesta hora limpa da verdade é preciso dizer a verdade toda
Mesmo aquela que é impopular neste dia em que se invoca o povo
Pois é preciso que o povo regresse do seu longo exílio
E lhe seja proposta uma verdade inteira e não meia verdade
(ANDRESEN, 2018, p. 270).

A poeta reitera a necessidade de restabelecer a unidade, em contraste com a fragmentação do tempo anterior. Ainda no mesmo poema, é evidente como nesse projeto de “época” é preciso “Partir

do olhar da mão e da razão / Partir da limpidez do elementar” (ANDRESEN, 2018, p. 271), de maneira semelhante ao poema “O rei de Ítaca”. Segundo a poeta, o recomeço partiria do elementar, valor este que a (pós-)modernidade relegou em prol do progresso técnico-científico. Por isso, pode-se sugerir que, assim como Pasolini, Sophia creia na força de um retorno simbólico a certos elementos do passado como solução para a realidade vigente.

Apesar dos avanços conquistados após o fim da ditadura em Portugal, é possível reconhecer, tomando por exemplo o livro *Ilhas*, publicado em 1989, como a dissolução do regime antidemocrático não resultou no apaziguamento da angústia da poeta em relação ao tempo histórico. No poema “Tempo de não”⁷ – o qual, em alguma medida, ressoa o importante poema “Data”⁸, do *Livro sexto* – é evidente como nem mesmo a presença da “praia lisa” sonhada pelo sujeito no passado é capaz de aplacar a existência do “intolerável”. A voz poética põe-se como “exausta” diante da fuga incessante de uma condição disfórica de sua época, esta que está além da antiga ditadura, por se tratar, podemos sugerir, de uma condição da própria (pós-)modernidade. A partir dessa leitura, a cidade continua a ser o *locus horribilis*: “A cidade onde habito é rica de desastres” (ANDRESEN, 2018, p. 312), verso que espelha o turbilhão da cidade do conto “O homem”, onde as tragédias somam-se diante dos olhos dos indivíduos.

Prosseguindo com seu exame sobre a mutação antropológica italiana, no artigo “Aculturação e aculturação” [1973]⁹, Pasolini sinaliza a existência de um “Centro” responsável por destruir as “culturas periféricas”, as quais, apesar de sofrerem com a pobreza, continham “vida própria” e liberdade (PASOLINI, 2020, p. 53). O escritor sugere, valendo-se do mesmo vocábulo posteriormente mobilizado por Saramago, que o fascismo clássico não conseguiu efetuar tal apagamento da cultura como o “centralismo da sociedade de consumo” o faz (PASOLINI, 2020, p. 53). A seu ver, o fenômeno em processo se efetiva a partir de duas revoluções: a primeira é a das “infraestruturas”, responsável por conectar as periferias aos centros urbanos, o que remete ao próprio movimento presente no romance saramaguiano, na transformação da olaria Algor. A destruição do legado do ofício familiar se inicia quando Cipriano passa a fornecer suas louças, em regime de exclusividade, ao complexo comercial. Tal negociação só fora possível pela interligação entre a aldeia e a cidade, possibilitada pelas estradas, retratadas diversas vezes ao longo da narrativa: “as estradas, a motorização etc. uniram estreitamente a periferia ao centro, abolindo qualquer distância material” (PASOLINI, 2020, p. 54). Por meios concretos, a população, antes apartada, poderia acessar o centro e este expandir suas fronteiras. A segunda revolução é definida pelo escritor italiano como a dos “meios de informação”, a qual seria responsável, em grande medida, pela assimilação e pela padronização cultural.

Em *A caverna*, Saramago constrói o Centro como um microcosmo que funde conjunto comercial e moradia, revelando-se sua metonímia da sociedade pós-moderna. O componente de ampliação é

⁷ “Exausta fujo as arenas do puro intolerável / Os deuses da destruição sentaram-se ao meu lado / A cidade onde habito é rica de desastres / Embora exista a praia lisa que sonhei”.

⁸ “Tempo de solidão e de incerteza / Tempo de medo e tempo de traição / Tempo de injustiça e de vileza / Tempo de negação [...]” (ANDRESEN, 2018, p. 190).

⁹ Todos os artigos de Pasolini citados neste artigo provêm do volume *Escritos corsários* (PASOLINI, 2020).

fundamental na elaboração do local pois denota o progresso do empreendimento em plena ascensão. Berardinelli (2015, p. 14), no referido ensaio, afirma, inclusive, como para Pasolini a “ditadura” da civilização de consumo estava baseada na correspondência entre “desenvolvimento e progresso, crescimento econômico, incremento do consumo e avanço da sociedade”. A partir dessa visão, a evolução de uma sociedade seria baseada na capacidade de fazer a população consumir, sem perceber o componente de barbárie e a exploração por trás desse processo, como sinalizaram Adorno e Horkheimer, na *Dialética do Esclarecimento* [1947].

Ao avançar em sua tentativa de definir o “Poder sem rosto” em vigor na sociedade pós-moderna, Pasolini, em “O verdadeiro fascismo e portanto o verdadeiro antifascismo” [1974], elenca características dessa recente forma de domínio econômico. A recusa aos antigos valores reacionários e clericais investe o poder de uma imagem aparentemente tolerante, segundo o autor, tornando os “camponeses e subproletários em pequenos burgueses” em prol do afã pelo consumo (PASOLINI, 2020, p. 79). Desse modo, as ideologias religiosa e política do passado seriam substituídas por uma doutrina hedonista “perfeitamente autossuficiente” (PASOLINI, 2020, p. 79). Através dessa “mutação da classe dominante”, o novo poder não se apoia, como o fascismo clássico, nas instituições “Pátria”, “Família” e “Igreja” – grafadas sempre em maiúscula por Pasolini –, mas, de acordo com o autor, trata-se de uma ordem tão mais feroz pois, sob a máscara da tolerância, impõe o “hedonismo” e a “*joie de vivre*” (PASOLINI, 2020, p. 80). O intelectual considera que essa nova forma de fascismo assenta seu poder na promessa de proporcionar “comodidade” e “bem-estar”, o que se torna uma “padronização repressiva” na medida em que coage o sujeito a ser sempre conformado e alegre, isto é, alienado quanto às estruturas de poder que o dominam, sem questioná-las (PASOLINI, 2020, p. 80).

O hedonismo é igualmente primordial na experiência proporcionada pelo Centro aos seus usuários. O *slogan* “Traga os seus amigos desde que comprem” (SARAMAGO, 2017, p. 321), anotado por Cipriano em suas andanças pelo complexo comercial, confere a “máscara de tolerância” assinalada por Pasolini também ao Centro, pois sob a pretensa possibilidade de confraternização naquele espaço subjaz a condição de consumir. Um aprofundamento da análise desse enunciado é possível também a partir da ideia de desmascaramento, pois, ao explicitar em seu reclame o “desde que”, o *marketing* não se reveste de demagogia e expõe a voz – de certa maneira trocista – do opressor. Portanto, evidencia-se como a aparente “liberdade” de escolha do mercado neoliberal encerra em si um viés autoritário.

Interessa-nos analisar alguns desses enunciados para depreender os valores ocultos nas entrelinhas do complexo comercial. “Viva em segurança, viva no centro” (SARAMAGO, 2017, p. 96), o primeiro do romance, surge de maneira reveladora após uma sequência de cenas, o que leva a crer em uma ameaça subliminar do Centro. Em um dos deslocamentos de Cipriano até a cidade, ele se depara, à beira da estrada, com um caminhão de carga queimado e a presença das forças policiais nos arredores, fazendo-o recordar os casos de assaltos realizados pelos moradores dos bairros adjacentes. Contudo, após alguns momentos, ocorre-lhe que o método de queimar o veículo era algo incomum na ação dos salteadores e, diante do indício insólito, ele especula que o caso havia sido armado: “o caminhão não fora queimado pela gente das barracas, mas pela própria polícia, era um pretexto para a intervenção do exército” (SARAMAGO, 2017, p. 95). Prontamente ao chegar nos limites da cidade, ele se depara com o *slogan* referido. Diante dessa coincidência de episódios e da dedução do oleiro, não estariam o Centro e as

autoridades fabricando a violência exterior para logo em seguida proporem o “bem-estar” de viver no complexo comercial? Juntamente com a frase, o cartaz apresenta imagens de:

famílias felizes, o marido de trinta e cinco anos, a esposa de trinta e três, um filho de onze anos, uma filha de nove, e também, mas não sempre, um avô e uma avó de alvos cabelos, poucas rugas e idade indefinida, todos obrigando a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas e resplandecentes (SARAMAGO, 2017, p. 96).

A ilustração da típica família ideal – descrita ironicamente pela demarcação das idades e dos padrões sociais – das campanhas publicitárias confere a Cipriano a sensação de “mau agoiro”, pois o oleiro não se reconhece nesses símbolos de felicidade artificial e, menos ainda, como morador do Centro. Valendo-se, aqui, de uma síntese pasoliniana, os modelos do cartaz não serão perfeitos exemplos da imposição da *joie de vivre*, tão típicas do, assim chamado, *fascismo do consumo*?

Na ampliação de seu “esboço” sobre a revolução antropológica na Itália”, Pasolini atribui à propaganda televisiva a responsabilidade pelo “bombardeamento ideológico” da imagem do tipo de sujeito moderno, isto é, o padrão de comportamento da sociedade de consumo (PASOLINI, 2020, p. 94). Por meio da televisão, o novo modelo seria fielmente representado e não mais descrito, o que causa um efeito acentuado na replicação da conduta esperada como ideal. Pasolini considera a televisão um instrumento eficaz a serviço do novo poder, tendo em sua publicidade a representação do “momento indiferentista da nova ideologia hedonista do consumo” (PASOLINI, 2020, p. 94). Os cartazes espalhados pelo Centro e em seus entornos funcionam da mesma maneira por replicarem os valores e a imagem de seus habitantes: imersos na harmonia da alegria de viver, desde que consumam. E ainda o complexo comercial possui um canal televisivo interno para entreter (e, por extensão, alienar) seus moradores. O autor italiano sugere que o afã pelo consumo se torna uma ânsia por obedecer “a uma ordem não enunciada” (PASOLINI, 2020, p. 95), isto é, o fascismo do consumo não se impõe através da força, e muito menos se associa a elementos disfóricos ou repressivos. Os *slogans* “Viva a ousadia de sonhar” e “Seja ousado, sonhe” (SARAMAGO, 2017, p. 321) exemplificam a ideologia meritocrática construída em torno da ideia de realização pessoal atrelada ao poder de compra. Naquele contexto, é notório que o sonho seja, na verdade, *sonho de consumo*, e, por extensão, o Centro diz ao sujeito: acredite que você poderá um dia desfrutar dos itens expostos em nossas vitrines. A nova ordem “degradante”, segundo um Pasolini já bastante irônico, gera o desejo individual de se igualar aos demais indivíduos desindividualizados “no consumir, no ser feliz, no ser livre” (PASOLINI, 2020, p. 95). Contudo, a seu ver, o anseio de atender a um padrão acaba por transformar a diferença em “delito”, gerando um sentimento de angústia naqueles que não alcançam o modelo aspirado pelo poder hegemônico.

Pasolini e o desaparecimento dos vaga-lumes: padronização cultural na (pós-) modernidade

Uma análise seminal presente no *Escritos corsários* é a investigação conduzida por Pasolini da padronização cultural desempenhada pelo fascismo do consumo. A Itália, até os anos 1960, era caracterizada por ser um país de múltiplas culturas, porém, por meio das revoluções das infraestruturas

e dos meios de comunicação, segundo o escritor, as populações periféricas e dotadas de especificidades alcançaram os centros e foram bombardeadas pelas imagens encantatórias da publicidade, resultando em sua “aculturação”: “o centro assimilou o país inteiro, que era historicamente tão diferenciado e rico em culturas originais. Começou uma obra de padronização destruidora de qualquer *autenticidade e concretude*” (PASOLINI, 2020, p. 54, grifos meus). Os dois termos assinalados estão no cerne do que é transfigurado literariamente por Saramago através da relação entre os produtos de barro dos Algores e os plásticos do Centro. Em um episódio fundamental do romance *finissecular*¹⁰, Cipriano defende suas louças para o chefe de compras do complexo argumentando justamente que os produtos de barro são autênticos, tal como a ânfora de Sophia, os objetos dotados do “princípio incorruptível” benjaminiano¹¹. Na (pós-)modernidade, esse fenômeno sociocultural engole e se apropria da diversidade. O que antes era marcado pela singularidade, passa a ser um padrão vazio e que almeja ser semelhante aos demais.

O apagamento da heterogeneidade é o tema central desenvolvido por Pasolini em “O artigo dos vaga-lumes” [1975], cujo propósito era proporcionar uma “definição ‘poético-literária’” para o fenômeno ocorrido na Itália na última década (PASOLINI, 2020, p. 163). Ao longo das análises desenvolvidas nos *Escritos*, o autor rastreia essa “mutação antropológica”, responsável por transformar o comportamento, a linguagem e os costumes em modelos padronizados. A nosso ver, José Saramago, em *A caverna*, investe-se do mesmo impulso alegorizante ao narrar a trajetória de uma família, tradicional e singular, em vias de deglutição pela homogeneização capitalista.

Por sua vez, em uma declaração à imprensa acerca dos motivos presentes em seu romance *finissecular*, Saramago se vale da associação entre os centros comerciais contemporâneos e as antigas catedrais, ambos locais de concentração de pessoas e disseminação de valores. Em entrevista publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em novembro de 2000, por ocasião do lançamento do romance, o jornalista Haroldo Sereza assinala a “visão bastante negativa da massificação do consumo” de Saramago em sua narrativa. Diante da afirmação, à sua maneira irônica, o escritor responde que a realidade é que é negativa e afirma que, no passado, “certos aspectos da nossa realidade eram assimilados no interior de uma grande superfície, que era a catedral”, porém, agora, ela se forma no interior de “outra grande superfície”, o *shopping center* (SARAMAGO, 2000, p. D11). Nota-se, portanto, como o poder econômico se vale do *modus operandi* da religião, criando um espaço para moldar as mentalidades, mas otimizado pelos avanços tecnológicos a fim de deslumbrar seus frequentadores. Na mesma entrevista, Saramago, de forma análoga a Pasolini, elucida que, em seu romance, através da olaria e do artesão, ele retrata um mundo em vias de extinção: “não são só as espécies animais e vegetais que vão desaparecendo, também há línguas que desaparecem porque não há quem as fale. E, tal como isso, há profissões que já não têm nenhum sentido, a sociedade atual já não precisa delas” (SARAMAGO, 2000, p. D11). Conforme a visão utilitarista de mundo disseminada pelo poder econômico, aquilo que não possui uma finalidade concreta e lucrável não possui espaço na sociedade. Para que servem os vaga-lumes, afinal de contas? Ou para que servem os oleiros?

¹⁰ Saramago (2017, p. 23-24).

¹¹ Cf., a esse respeito, Costa Feiteira (2023).

As sociedades portuguesa e italiana – de onde provêm os autores aqui analisados – possuem um lastro de valores profundamente arraigado no catolicismo, e as catedrais, assim como as igrejas, conforme sugere Saramago, eram os espaços de congregação e perpetuação dos princípios religiosos. Valendo-se da perspectiva pasoliniana acerca da substituição do conjunto de valores da Igreja pela ideologia do consumo, nota-se como o mundo que não abarca mais a religião é aquele no qual a *religação* também não se efetua. Tal como Gagliardi (2018) indicara em sua leitura de “Arte poética I”, o aspecto religioso – de origem etimológica *religare* – da “*lição de coisas* andreseniana” é a aliança entre o indivíduo e os elementos naturais (GAGLIARDI, 2018, p. 20). Em sua síntese, Pasolini se vale do desaparecimento de um elemento natural, o vaga-lume – a sua “lembrança dilacerante” do passado –, como índice do desencantamento do mundo¹². O escritor, inclusive, encerra seu ensaio com uma afirmação eivada de sentimentalismo radical: “eu daria a Montedison¹³ inteira, por mais multinacional que seja, em troca de um único vaga-lume” (PASOLINI, 2020, p. 169). Saramago, por sua vez, trocava um Centro inteiro por um oleiro.

Enquanto o intelectual italiano relega à televisão o papel de vetor do espírito da hegemonia cultural burguesa, diante da perda de influência da Igreja Católica, Saramago, já no fim do século, salienta como a existência de um espaço para a manutenção desse novo poder é crucial. Em *A caverna*, ele é o Centro, espécie de juiz responsável por determinar o destino das personagens.

“Abertura ao público da Caverna de Platão, atração exclusiva, única no mundo”¹⁴

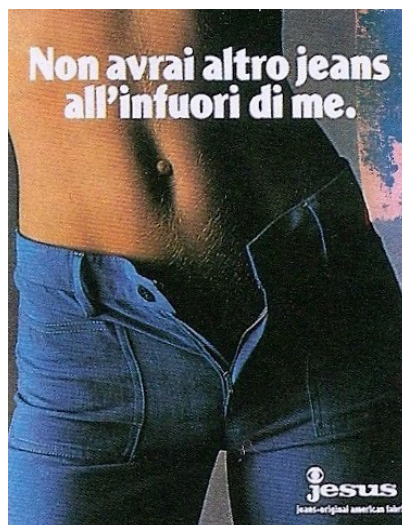
Em “O ‘discurso’ dos cabelos” [1973], texto de abertura dos *Escritos corsários*, Pasolini evidencia um mecanismo do novo poder a partir do procedimento efetuado no *slogan* do *jeans* Jesus – germe de uma polémica na Itália nos anos 1960 por emular um dos dez mandamentos bíblicos. Segundo a tese do escritor, o que era um símbolo de exceção – os cabelos compridos dos jovens – torna-se padrão ao ser incorporado pela televisão e pela direita. Portanto, algo que denotava liberdade e resistência acaba por ser assimilado pela ideologia do consumo. Pasolini reconhecia no silêncio dos cabeludos um modo de contestar os valores burgueses, contudo, após a absorção do símbolo pela moda, este se tornou um emblema de adesão a uma horda de maneira acrítica: “A subcultura do poder absorveu a subcultura da oposição e a tornou sua: com habilidade diabólica, fez pacientemente dela uma moda que, se não pode ser chamada propriamente de fascista no sentido clássico da palavra, é, porém, verdadeiramente de ‘extrema-direita’” (PASOLINI, 2020, p. 40). De maneira semelhante, a indústria publicitária se apropria da linguagem dos mandamentos cristãos para disseminar a ordem ao consumo.

¹² Cf. Adorno (1985).

¹³ Conglomerado industrial da Itália.

¹⁴ Saramago (2017, p. 359).

Figura 1 - O anúncio publicitário do jeans Jesus com o slogan “Não terás outro jeans além de mim”.



Fonte: Pasolini (2024).

Em associação com o exame do escritor italiano, o Centro, de *A caverna*, sob a ideia de exclusividade, incorpora a caverna de Platão, talvez o maior símbolo da cultura ocidental acerca do tema da saída humana da ignorância, para torná-lo produto de consumo. Com sua “muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egito [...] enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar” (SARAMAGO, 2017, p. 317), o Centro se apodera de marcos da civilização para esvaziá-los de sentido e mover as engrenagens do jogo de ilusão e consumo. É relevante destacar como, na última frase do romance, o dito anúncio do complexo que intitula esta parte é a única ocorrência do termo “caverna” na narrativa, quando o Centro associa explicitamente o substantivo-título do romance à alegoria platônica.

O poder sem rosto é a essência da indiferença da sociedade de consumo à arte, aos saberes tradicionais e às esferas da vida que não se encaixam na ideologia utilitarista de mundo. O próprio complexo comercial se exime de qualquer culpa pelo que possa acontecer àqueles que não se encaixam nas engrenagens do mercado neoliberal: “[o Centro] se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção (...) dos suicídios cometidos por pessoas incompetentes e levadas à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado” (SARAMAGO, 2017, p. 200).

Cada um a seu modo, José Saramago, Sophia Andresen e Pier Paolo Pasolini fizeram da escrita um exercício de resistência, incorporando em suas poéticas um olhar sensível aos marginalizados. O ritmo veloz da vida moderna, denunciado em suas obras, é considerado como um fator que embota os sentidos da massa, turbando suas consciências, iludindo-a com as tentações de consumo e renegando, por consequência, a arte e as formas de vida tradicionais. O olhar utilitário perante a existência culmina em uma lógica que não considera o ser humano em sua singularidade, reduzindo-o a mais uma engrenagem descartável na máquina do consumo.

Referências

- ABOS, Márcia. 'Não sou pessimista, o mundo é que é péssimo', desabafa Saramago. *O Globo*, São Paulo, 25 nov. 2011. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/nao-sou-pessimista-mundo-que-pessimismo-desabafa-saramago-3604651>. Acesso em: 25 mar. 2024.
- ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. Porto: Figueirinhas, 2006.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas: seleção e apresentação Eucanaã Ferraz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Ilhas*. Lisboa: Caminho, 2004.
- BERARDINELLI, Alfonso. Pasolini, personagem poeta. *Poemas*. Tradução e notas: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- COELHO, Eduardo Prado. Sophia: a lírica e a lógica. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 57, p. 20-35, 1980.
- COSTA FEITEIRA, Letícia. A caverna, de José Saramago, pela "lição de coisas" andreseniana. *Confluenze Rivista di Studi Iberoamericani*, Bologna, v. 15, n. 1, p. 81-96, 2023.
- GAGLIARDI, Caio. O que é uma ânfora? *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v. 38, n. 60, p. 13-24, 2018.
- KOLEFF, Miguel Alberto. De Juan Maltiempo a Cipriano Algor: tres o cuatro pinceladas sobre los personajes samaraguianos. *Revista de Estudos Saramaguianos*, [S.l.], n. 9, p. 117-125, 2019.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos corsários*. Tradução, apresentação e nota: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Poemas*. Tradução e notas: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PASOLINI, Città. *Il folle slogan dei jeans Jesus. Pasolini sul "Corriere" 17 maggio 1973*. 16 mag. 2024. Disponível em: <https://www.cittapasolini.com/post/il-folle-slogan-dei-jeans-jesus-pasolini-sul-corriere-17-maggio-1973>. Acesso em: 25 fev. 2024.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira: a arquitetura de um romance*. Porto Editora, 2015.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARAMAGO, José. Realidade superou Orwell, afirma Saramago [Entrevista concedida a Haroldo Ceravolo Sereza]. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 de nov. 2000. Caderno 2, p. D11.
- SENA, Jorge de. *Estudos de literatura portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988.

Recebido em 24 de março de 2024.

Aprovado em 28 de junho de 2024.

Resumo/Abstract

Centro, *habitat* e o fascismo do consumo: uma leitura andreseniana de *A caverna*, de José Saramago, à luz da crítica corsária de Pier Paolo Pasolini

Letícia Costa Feiteira

Este artigo realiza uma leitura da sociedade de consumo, à luz da crítica corsária de Pier Paolo Pasolini, tal como ela é retratada no romance *A caverna* (2000), de José Saramago. Partindo da noção de *habitat*, presente na “Arte poética I”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, busca-se examinar a relação problemática entre o sujeito e o tempo histórico diante dos desdobramentos pós-Revolução dos Cravos, os quais subvertem a expectativa de reconstrução democrática e contrastam com o projeto de inteireza andreseniano. Os três intelectuais analisados neste trabalho identificam-se entre si quando notam a existência de uma nova forma de poder em curso na (pós-)modernidade, cujo exame pasoliniano na década de 1970 assinala como esse novo poder não se apoia, como o fascismo clássico, nas instituições Pátria, Família e Igreja, mas trata-se de uma ordem tão mais feroz pois, sob a máscara da tolerância, impõe o “hedonismo” e a “*joie de vivre*” (Pasolini, 2020), tal como se evidencia no romance finissecular de Saramago.

Palavras-chave: José Saramago, *A caverna*, Sophia de Mello Breyner Andresen, Pier Paolo Pasolini, *habitat*, consumo.

Centre, *habitat* and the consumer fascism: an andresenian reading of *The Cave*, by José Saramago, in the light of Pier Paolo Pasolini’s *corsair* critique

Letícia Costa Feiteira

This article proposes an analysis of the consumer society, in the light of Pier Paolo Pasolini’s *corsair* critique, as it is portrayed in the novel *The Cave* (2000), written by José Saramago. Starting from the notion of *habitat*, present in “Arte Poética I”, by Sophia de Mello Breyner Andresen, we seek to examine the problematic relationship between the subject and the historical time after Carnation Revolution, whose developments subvert the expectation of democratic reconstruction and contrast with the Andresenian project of *wholeness*. The three intellectuals mobilized in this work identify with each other when they note the existence of a new form of power underway in (post-)modernity, whose Pasolinian examination in the 1970s highlights how this new power is not supported, as classical fascism, in the institutions of the Homeland, Family and Church, but it is an order that is more ferocious because, under the mask of tolerance, it imposes “hedonism” and “*joie de vivre*” (PASOLINI, 2020), just as is evident in Saramago’s end-of-century novel.

Keywords: José Saramago, *The Cave*, Sophia de Mello Breyner Andresen, Pier Paolo Pasolini, *habitat*, consumption.