

O Olhar dos Novos Tirésias: O Retorno à Materialidade em *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago

The View of the New *Tiresias*: The Return to Materiality in *Blindness*, by José Saramago

Adriana Gonçalves da Silva*

Gerson Luiz Roani**

RESUMO: Ensaio sobre a cegueira, publicado em 1995, pelo romancista português José Saramago, possui como temática uma epidemia que assola repentinamente toda uma população. A enfermidade a qual são sobrepujados é uma cegueira singular, por se configurar como branca. O *mal-branco*, como passa a ser chamada, leva os personagens do romance ao embate com uma nova percepção da realidade, por uma via diferente da concebida na *sociedade espetacular*. A busca de compreender como se dá este processo e como os personagens da obra lidam com a percepção de um mundo ainda desconhecido, motivam a investigação deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Merleau-Ponty; fenomenologia; sociedade espetacular; ensaio sobre a cegueira; José Saramago.

Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala [...] O mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 4-5)

* Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Viçosa.

** Mestre e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto da Universidade Federal de Viçosa.]

O romance *Ensaio sobre a cegueira*, publicado por José Saramago, em 1995, três anos antes da consagração do autor com o Prêmio Nobel de Literatura, não possui definidos nem espaço nem tempo onde sucedem os eventos narrados, sendo, portanto, uma das primeiras obras saramaguianas a não se ater ao universo português, fugindo, dessa forma, à discussão da *portugalidade* instaurada nas demais. Compondo uma espécie de *trilogia involuntária* ao lado de *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), esse romance segue uma tendência mais abrangente e inaugura um novo momento na ficção saramaguiana¹. Mesmo não havendo descrição exata do ano em que se passa, sabemos que o livro trata de uma sociedade moderna, pelos sinais avançados de progresso constatáveis. Os personagens imersos nesta atmosfera quase onírica não possuem nomes, apenas alcunhas. Esse vazio de espaço, tempo e nomes é propositado, tanto para que o foco recaia nos fatos ou no enredo (*mythos*) como para que a obra atinja um cunho universalizante.

A narrativa de *Ensaio sobre a cegueira* apresenta-nos um quadro tracejado pelo elemento fantástico da “cegueira imediata” da população de determinada cidade. À exceção da esposa de um *médico* oftalmologista, todos são atingidos pela cegueira ao longo da trama. Sem nenhuma causalidade diagnosticada, diversas pessoas se encontram cegas repentinamente e constatarem ser o fenômeno contagioso. A partir desse fato, a sociedade alarma-se e organiza-se, marginalizando os indivíduos à medida que são afetados por essa cegueira que, diferente da convencional, se caracteriza pela visão de uma superfície branca e leitosa.

Apesar de a temática apresentada ser impregnada do artifício do fantástico e de novos olhares, ela não é efetivamente

¹ “Argumento que a *Trilogia* dá forma estética à crise contemporânea do capitalismo avançado através de um estilo muito elaborado [...]” (BUENO, 2002, p. 9).

nova. Desde a Antiguidade Clássica, a recorrência da temática de uma peste local que marginaliza, gera caos ou devolve os indivíduos à barbárie e ao primitivismo, é recorrente. Basta lembrarmos *Édipo Rei* de Sófocles (por volta de 427 a.c), *Decameron* de Boccaccio, conjunto de novelas escrito entre 1348 a 1353, *A máscara da morte vermelha*, obra publicada em 1842 por Edgar Allan Poe, ou *A Peste* de Albert Camus, datada de 1947.

Entrelaçado em torno do elemento insólito como ocorre também, por exemplo, em *A jangada de pedra*, o romance nos remete a constatação de Fredric Jameson em *O inconsciente político* (1992), no qual estabelece a narrativa como ato socialmente simbólico, ou seja, o contexto histórico e político em que surgem essas obras incidem, de certo modo, sobre a narrativa que, por sua vez, o transmuta de forma emblemática. Assim, se constatamos que, em *A jangada de pedra*, a crítica existente ao deslocar geograficamente dois países inteiros do restante da Europa incide sobre a posição desprivilegiada que Portugal e Espanha ocupavam, sendo os últimos a serem agregados na Comunidade Econômica Européia, em *Ensaio sobre a cegueira*, o panorama é mais abrangente, principalmente por trazer ao cerne questões que afetam diretamente a condição humana, emergindo discussões acerca do modelo de sociedade criado que atinge a nossa contemporaneidade.

Em relação ao enredo, a temática de uma cegueira branca que surge repentinamente assolando uma população não é apenas insólita como também é alegórica². De acordo com Massaud Moisés (2008, p. 527), nas obras do escritor “não raro,

² O sentido de alegoria aqui é tomado como figura de linguagem que usa um modo de representação, no caso a repentina *cegueira branca*, para representar outro: a realidade social: “Alegoria literária é [...], uma representação verbal, figurativa e ambivalente, de extensão superior à da metáfora, cujo sentido mediato e figurado transcende o sentido imediato e literal, movendo-se ambos em planos diferentes, ligados entre si por uma série de analogias” (COELHO, 1994, p. 30).

a transmutação dos seres e das coisas beira a alegoria como se por meio dela a realidade hodierna se mostrasse por dentro”. Esse recurso imagético de Saramago, acompanhado de suas metáforas constantes e da ironia do narrador, poderíamos dizer, *raisonneur*³, traz à tona a realidade cortante refletida em seu leitor rendido à agudeza de suas argumentações.

Como salienta Daniel Defoe em sua célebre frase: “É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe”⁴. No encalço desse jogo metafórico, a cegueira enquanto epidemia insólita seria esse fato inexistente apontado por Defoe conotando aspectos sociais, de forma muito mais perspicaz do que o autor conseguiria com a mera descrição desses aspectos. A cegueira é o elemento real transposto e alterado na obra de Saramago para o ilusório por meio de uma configuração específica, apontando para a constatação de outros aprisionamentos passíveis de serem analisados em relação ao modelo de sociedade reapresentado na obra. Nesse sentido, salientamos a concepção de Candido de que

A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade.

(CANDIDO, 2008, p. 63)

³ O estilo *raisonneur* surgiu no teatro francês com Molière. O dramaturgo expunha em sua comédia todos os vícios de uma classe fazendo com que na posição de plateia, emergisse o riso de si mesma, por meio de um personagem “que acompanha a ação com suas observações justas e razoáveis”. O riso, porém, não se assemelha às gargalhadas, mas à contenção de um riso que traz reflexão, um riso “pensativo”. *Tartufo ou O Impostor* é um bom exemplo desse estilo (CARPEAUX, 1987, p. 768).

⁴ A frase em questão foi traduzida para o Francês por Albert Camus, ao ser utilizada como epígrafe de seu romance *La Peste*. Em português, foi retirada da obra do autor, com a tradução de Valerie Rumjanek.

A partir desse prisma apontado por Candido, a estilização da cegueira contribui para a percepção de outros aspectos para além de pura e simplesmente o fato de cegar-se. A acepção de uma cegueira branca e repentina confere à epidemia uma singularidade que instaura o processo alegórico. A cegueira torna-se emblemática, envolvida por inúmeros jogos metafóricos, podendo ser, por exemplo, interpretada pela forma como ela sobrevém ao indivíduo, como a utopia do progresso que ofusca o espírito e lhe impede a visão de outras esferas da condição humana. O fato de ser repentina nos remete ao imediatismo da sociedade contemporânea, ao passo que ser insólita nos abre ao não crível (acreditável), não *verossímil*. Ademais, o fato de esta cegueira, ao inverso das demais, ser branca – o que justifica o epíteto de *mal-branco* – amplia o horizonte significativo.

De acordo com princípios de ótica, tanto o branco quanto o preto não são cores, porém aquele tem a especificidade de ser a reunião de todas as demais cores e este o contrário, a ausência. Uma *treva branca*, além de constituir semanticamente uma antítese, nunca fora antes relatada. Entretanto, as descrições fornecidas por todos que são acometidos pela nova cegueira são similares: parecem que estão imersos em um *mar de leite*, um *nevoeiro*, uma *brancura luminosa*. Expressões que carregam consigo uma carga sintomática de opacidade e consistência que nos levam a alienação vivenciada pelos personagens, alimentada pelo culto ao imagético. A utilização do branco nessas imagens abre-se a interpretação de que a cegueira é assim constituída por englobar todas as coisas, por devorá-las, ou seja, não é como a da escuridão dada outrora, que significa a ausência, mas sim o excesso, a presença, a totalidade: “Segundo princípios básicos de ótica, podemos dizer, grosso modo, que o preto e o branco não são exatamente cores. A luz branca seria a mistura de todas as cores que formam o arco-íris, enquanto o preto seria a

ausência total de luminosidade; ou, em outras palavras, o branco seria a reflexão total da luz, e o preto, a retenção total” (CALBUCCI, 1999, p. 85).

Essa concepção dialética da luminosidade já traz em si a ideia de que é na luz que se reúnem todas as coisas e, em contrapartida, nas trevas elas são camufladas. Mediante a comprovação de o branco ser a reunião de todas as cores, podemos considerá-lo como o acúmulo de informações⁵ geradas na contemporaneidade, com os *outdoors* e letreiros luminosos que (des)informam os indivíduos a todo instante e lhes causam vertigem pela gama de dados assimilados. E se juntarmos a isso o fato de ser a visão a responsável por receber boa parte dessa carga, todos esses fatores nos levam a constatar que a cegueira no romance é resultante do bombardeio de impulsos visuais recebidos, que coadunados geram o *mal-branco* nos personagens. A luminosidade que caracteriza a cegueira é importante, ainda, porque pode ser compreendida como alusão ao programa do Iluminismo, àquela “luminosidade gelada” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 48) do Século das Luzes, ao qual a contemporaneidade deve muito dos avanços científicos obtidos, bem como seu *status* de modernidade. O *mal-branco* seria, neste horizonte símbolo da racionalização exacerbada do cientificismo, o que automatiza o sentido do olhar, influenciando na forma como percebemos e inferimos o universo ao nosso redor.

Além disso, uma visão que se turva, que se pinta de branco, instaura um novo patamar de realismo no olhar dos personagens acerca da sociedade, ressaltando a passagem a outra forma de contato com o mundo, ou seja, a partir da cegueira, “temos a estranha sensação de ver também através de quem não

⁵ Para Benjamin o bombardeio de informações poda a contemporaneidade da capacidade de narrar. A informação rápida substitui as grandes narrativas (BENJAMIN, 1994, p. 203).

vê, de perceber a dimensão do espaço através de outra sensação que não mais a do olhar que institui a descrição do romance tradicional” (CERDEIRA, 2000, p. 255). Isso porque, conforme alerta Bucci, aquilo que chamamos de “nossa civilização” estabeleceu que o verdadeiro só é acessível pelos olhos. É a partir deles que ordenamos e reordenamos as imagens e as dotamos de sentidos, os quais tomamos como verdadeiros: “só no olhar é possível o contato com a verdade, ou seja, a única verdade é o tecido do (e pelo) olhar” (BUCCI, 2004, p. 229). Um bom exemplo para a compreensão deste novo patamar de realismo que irá se instaurar para os personagens é dado no jogo estabelecido entre o personagem *médico* e o espelho nos primeiros momentos de sua cegueira.

O que é refletido no espelho, além da imagem do próprio personagem, é o ambiente no qual ele está localizado, abarcando, portanto, um recorte de realidade que lhe era peculiar. O contato que tem agora com aquele espaço não lhe traz os mesmos sentidos e significados que possuía quando o via. O episódio surge como se o espelho prefigurasse um divisor, guardando a imagem que o personagem tinha de si e do mundo para que esta agora se transfigurasse em um outro. A força expressiva desse momento com a tamanha significação dada ao espelho nos faz remontar ao mito de Perseu apontado por Calvino (2001, p. 16-17), no qual o combate com a Medusa é travado a partir de seu reflexo. Essa seria a maneira ideal para fugir à petrificação, da mesma forma o autor literário deve lidar com a Medusa, que simbolicamente seria a realidade que relata. A lição retira o romance da estaticidade de sua “herança realista”, pela qual a obra pretende “dizer como realmente as coisas são” (ADORNO, 2003, p. 57). É Adorno que nos lembra a natureza do texto literário para além do aprisionamento ao factual, para ele o romance precisa focar aquilo “que não é possível dar conta por meio do relato” (idem, ibidem, p. 56),

precisa focar “a irrealidade da ilusão, devolvendo assim à obra de arte, nos seus próprios termos, aquele caráter de brincadeira elevada que ela possuía antes de se meter a representar, com a ingenuidade da não-ingenuidade, a aparência como algo rigorosamente verdadeiro” (*idem, ibidem*, p. 61).

Saramago se livra da descrição do aparente – ou daquela tendência reducionista de conceber a arte como *ilustração* do social (cf. LIMA, 1983, p. 106) – ao utilizar a cegueira como transfiguração da realidade que abarca, como um olhar indireto às outras epidemias intrínsecas ao espírito do homem contemporâneo, do mesmo modo que o espelho para aquele personagem confere um conhecimento indireto e sintomaticamente invertido do referente. Agora, com a cegueira, ele terá uma realidade sem imagens. A distância entre o mundo do espelho e aquele que passará a habitar se impõe: “Só estendeu as mãos até tocar o vidro, sabia que a sua imagem estava ali a olhá-lo, a imagem via-o a ele, ele não via a imagem” (SARAMAGO, 2008, p. 38). O espetáculo do mundo continua a contar com sua participação, continua a vê-lo, mas ele não tem retorno visual da peça que encena. Esse retorno quem possui é o leitor, pela mediação do narrador saramaguiano, que neste momento está a apresentar a passagem à outra realidade, esta paradoxalmente, estará a serviço de delatar as mazelas da primeira.

O mundo que os personagens abandonam é aquele chamado por Guy Debord de *espetacular*, promovido pelo cientificismo, em que o *espetáculo* se sobrepõe às próprias coisas enquanto valor. As relações no mundo espetacular não são diretas ou palpáveis, mas são mediadas pelas imagens:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da

visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual

(DEBORD, 1997, p. 18)

A visão é o sentido por excelência da sociedade *espetacular*, apenas com sua amputação seria possível retirar os personagens dessa mediação com o mundo, possibilitando-lhes tomar ciência das coisas para além da aparência. Pois,

O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material. É essa imaterialidade da operação visual que a torna tão propícia ao espírito.

(CHAUÍ, 2003, p. 40)

Como **sentido** privilegiado para a contemplação do espetáculo e também para mantê-lo, o olhar atua como distância entre o indivíduo e o mundo, o que favorece certa segurança, pois podemos de antemão nos acercar da realidade circundante. A retirada da faculdade de ver trará uma imobilidade que continuará contribuindo na narrativa ao exercício da prática contemporânea de isolamento. O sujeito enquanto observador guarda-se à distância dos fatos são e salvo. O sujeito que não pode vê-los prefere não se mover, conforme salienta Seixo (1999): “[...] este romance é afinal, de alguma forma, um romance sobre o trânsito interrompido, sobre a marcha detida [...] Não ver é não andar, e este romance acaba por ser uma visão crítica da imobilidade”. Em *Ensaio sobre a cegueira*, são muitas as menções ao sentimento de medo que se instaura quando os personagens são privados da visão, pois eles são

lançados à materialidade do mundo. Uma materialidade até então desconhecida e despercebida.

Para o fenomenologista Merleau-Ponty, “todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 280), ou seja, o conhecimento é obtido por intermédio da realidade sensível. Adotando uma postura epicurista, em que o sensitivo prevalece e é também origem de nossos pensamentos, Merleau-Ponty salienta que qualquer concepção de verdade deve passar pelo mundo, pelo aprendizado por meio da expressão corporificada e não pelo transcendental, negando, pois, a concepção ideológica de Platão, que posicionava a verdade no plano das ideias:

A verdade não "habita" apenas o "homem interior", ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 6)

Contrário à filosofia da consciência, que pressupunha a construção do mundo pelo subjetivo, Merleau-Ponty parte para o processo inverso, afirmando que é a partir de nossa percepção do mundo que construímos sentidos e tomamos parte da ideia de verdade. Em outras palavras, a verdade não habita o sujeito, mas é construída mediante sua interação com o mundo e com o outro. O mundo fenomenológico não é apenas o mundo natural nem a ideia que se faz dele, mas o sentido que surge das experiências vividas e trocadas, “ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade” (*idem, ibidem*, p. 18); é, ao mesmo tempo, racional e empírico. O mundo fenomenológico é o mundo da *percepção* do fenômeno, que nada mais é do que a busca de compreender o mundo a partir de sua facticidade, uma busca de reencontrar o contato ingênuo

com o mundo, uma tentativa de resgatar o encantamento perdido principalmente depois do cientificismo, ou como diria a máxima de Husserl, um “retorno às coisas mesmas”⁶.

No romance saramaguiano, tal retorno se torna passível de ser percebido a partir do momento em que a população é acometida pelo *mal-branco*. Com a cegueira ocorre o retorno à materialidade do mundo, um encurtamento da distância que estava estabelecida entre o homem e as coisas, desde que o sentido tátil fora substituído pela imaterialidade da operação visual: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico” (SARAMAGO, 2008, p. 128). A cegueira os possibilitará um novo contato com o mundo material, sem as mediações da imagem. Entretanto, este contato não engendrará uma naturalidade na recepção deste mundo, mas ao contrário um estranhamento ou uma inaptidão em lidar com esta outra face do real. Assim, a partir do momento de constatação da nova enfermidade epidêmica pela população, a primeira reação é a tentativa de compreender a nova patologia para dotá-la de sentido.

No primeiro momento, a cegueira repentina e insólita é submetida imediatamente a uma possível causa. É o que ocorre quando o *primeiro cego* da narrativa perde a visão no trânsito e uma mulher que se aproxima por curiosidade ou para ajudar a desvendar a situação sugere como causa um problema neurológico, como o estresse, por exemplo. Ou, no diálogo entre o *primeiro cego* e o *ladrão* que o está socorrendo, em que a tentativa de compreender persiste:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se estivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra. Pois eu vejo tudo branco,

⁶ Citada por Merleau-Ponty em seu prefácio: “retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo a desaprovação da ciência” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 3).

Se calhar a mulherzinha tinha razão, pode ser coisa de nervos, os nervos são o diabo, Eu bem sei o que é, uma desgraça, sim, uma desgraça.

(SARAMAGO, 2008, p. 13)

Existe uma tentativa de encontrar explicações científicas para o fenômeno, porém todas as respostas são invalidadas. Essa busca se dá, porque já não somos capazes de lidar com o fenômeno em sua natureza, mas apenas com a racionalização dele.

O que ocorre com os personagens da obra é que possuem a visão inalterada, perfeita e sã, pois não há patologia alguma no globo ocular e nenhum dano cerebral foi constatado, o que comprova que eles continuam recebendo os impulsos visuais, entretanto não conseguem *enxergar*. A amputação do sentido liga-se à angústia do indivíduo contemporâneo que não consegue abarcar a totalidade, mas apenas receber seus fragmentos, suas imagens. A junção de todas as cores recebidas irá constituir essa camada nebulosa, esse *mar-de-leite* no qual os personagens são mergulhados, impedindo a percepção pela visão. *A mulher do médico*, em diálogo com o marido, salienta: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (*idem, ibidem*, p. 310).

Distinguindo o ato de *ver* – que corresponde à faculdade da visão, ato primeiro e imediato – do *olhar* – ação de ater-se sobre o objeto e contemplá-lo –, percebemos que emerge como traço distintivo entre um e outro ato o tempo, fator essencial no desenvolvimento de uma consciência crítica. Tempo que o progresso consumiu. Em uma sociedade moderna imbuída de imagens e informações – e pobre de experiências, conforme Benjamin (1994, p. 115) – o ato de olhar é renegado e torna-se custoso. A pressa do progresso não possibilita o aprendizado do olhar: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que

nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (*idem, ibidem*, p. 198). Dessa forma, a cegueira na obra é símbolo da saturação de imagens recebidas, por vezes desconexas e desimportantes, que invade o universo particular dos indivíduos todos os dias sem lhes edificar.

A própria epígrafe da obra nos convida: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (Livro dos conselhos), instaurando já a princípio a dicotomia ver e olhar. A exortação de Saramago pode ser compreendida como um convite a acessar outro nível de significação das coisas, um nível mais profundo que não está naquele estímulo inicial e que só pode ser apreendido se dispensamos tempo ao objeto e atravessamos a sua aparência. A cegueira, nessa concepção, seria a metáfora da condição humana do sujeito contemporâneo preso apenas ao que é aparente. Por outro lado, é a mesma cegueira a responsável por possibilitar a retirada para outros níveis. A interdição do olhar possibilitaria o desvencilhamento do mundo imagético para o contato com a essência desconhecida, como se os personagens estivessem imersos nas trevas e fossem resgatados à luz desse *mal-branco*, numa perspectiva de recuperação da lucidez necessária e indispensável para que o desenvolvimento de uma sociedade justa e igualitária fosse possível.

A imagem da passagem do aparente capaz de nos ludibriar a visão e o espírito para a essência portadora da verdade remonta ao *Mito da caverna* presente n’*A República de Platão* e, conseqüentemente, à sua interpretação consolidada no pensamento ocidental⁷. O mito consiste numa espécie de alegoria para ilustrar a *Teoria das Ideias*, na qual Platão

⁷ Fredric Jameson (1992, p. 9-10) alerta que a postura assumida diante de um texto quase nunca é neutra. Em geral, nos colocamos diante do texto com meios interpretativos, ou ferramentas prontas, pelas quais o submetemos a esse enquadramento. A instância essência e aparência é uma daquelas ocasiões em que a tradição interpretativa se impõe ao texto como modelo socialmente alegórico, código interpretativo pronto ao qual o texto é submetido.

contrasta a *realidade sensível*, responsável pelo engodo da humanidade e, portanto, figurada nas trevas da caverna, com a *realidade inteligível*, local onde habita o conceito ideal de verdade e, pois, figurado na luz. Basicamente, o enredo do mito é composto com a imagem de alguns rapazes agrilhoados em uma caverna, de costas para sua abertura, por onde emana a luz solar. Alguns homens armam fogueiras do lado de fora, o que também reluz dentro da caverna. As pessoas e os objetos que passam ou se posicionam em direção à luz são refletidos ao fundo da caverna como sombras. Por não conhecerem outra realidade, os presos crêem na ilusão das sombras como única verdade, até a ocasião em que, significativamente, um deles consegue romper os grilhões e exercer o movimento de rotação com a cabeça⁸, que o faz perceber a abertura da caverna e a nova realidade figurada no exterior dela.

O procedimento realizado na *Teoria das ideias* pode ser considerado basilar de outro conceito grego, este dado por Aristóteles em *Poética*⁹, ao abordar alguns elementos que compõem a tragédia. O pensador apresenta-nos a *anagnorisis*, ou *reconhecimento*, termo que abrange o processo de passagem do *ignorar* (do engano) ao *conhecer* (desengano), ou seja, um processo de *revelação* e de *iluminação* dos pontos omitidos – do obscuro à luz da razão. Esse processo ou momento epifânico – utilizando anacronicamente um termo que surge *a posteriore* – é

⁸ O movimento de girar a face para a claridade daquela abertura é bastante significativo na obra de Platão. Ao considerar que a Verdade nos é intrínseca, ele concebe o conhecimento como uma atividade de fazer lembrar algo que já possuímos. O processo aproxima-se daquele projetado na *maieutica* de seu mestre Sócrates, em que o conhecimento é aproximado da ideia de trazer à luz como no parto (MARCONDES, 2005, p. 48).

⁹ Cabe-nos lembrar que a semelhança no processo desses dois conceitos ao estabelecer a passagem de um mundo de engodo, sombras, engano ao do verdadeiro, real e do desengano, tem no seu horizonte o fato de ter sido Aristóteles aluno de Platão, sendo normal que a transmissão das ideias interfira no processo intelectual.

o que ocorre no mito: passa-se a conhecer a matriz daquelas projeções, o verdadeiro real.

Antes, portanto, de visualizar as novas cores e a definição das formas agora não mais débeis e vacilantes como as projetadas com o vento nas chamas, a primeira reação involuntária é ofuscar as vistas ante a claridade do grande astro. A cegueira momentânea é a defesa do globo ocular que ainda está inapto para receber tanta luz, uma vez emergido das trevas. Para Chauí (2009), “o Mito propõe uma analogia entre os olhos do corpo e os olhos do espírito quando passam da obscuridade à luz: assim como os primeiros ficam ofuscados pela luminosidade do Sol, assim também o espírito sofre um ofuscamento no primeiro contato com a luz da idéia do Bem que ilumina o mundo das idéias”.

Este é o momento exato no mito, do processo de revelação, de romper com o mundo sensível para se chegar ao inteligível. Em *Ensaio sobre a cegueira*, essa revelação será processada nos mesmos termos, com a claridade permanente de uma cegueira branca, porém o movimento na obra é inverso ao do mito: o autor não parte do momento da *anagnorisis*, mas sim do ofuscamento, ao encerrar os indivíduos em uma nova caverna e, posteriormente, libertá-los. Por outra via: a retirada dos cegos da cidade para a quarentena funciona como uma retirada do mundo cavernoso que os personagens conheciam para adentrar outro universo, utilizando paradoxalmente o isolamento no manicômio como meio de libertação. A caverna de Saramago nos leva a questionar se, para além de um local físico de aprisionamento, o momento do engodo e da escravidão dos homens já não estava sendo dado no espaço social que habitavam pelo aprisionamento ao aparente.

O *mal-branco* não será uma cegueira como a patológica, que costuma afastar da realidade, mas sim uma cegueira que aproxima as pessoas da essência humana, por mais deplorável

que ela seja. No momento em que o *mar de leite* inunda as vistas é que eles passam a enxergar a si próprios para além das máscaras sociais cultuadas. O ofuscamento funciona como cortina reveladora: precisa-se fechá-la, ocultando todo o palpável do palco para depois reabri-la, de forma que todos os elementos reapareçam alterados e dotados de novos significados. O primeiro embate dessa cortina fechada ocorre consigo mesmo, para depois ocorrer com tudo o que há em sua volta. Sobre esse momento, o narrador saramaguiano expõe a experiência do *primeiro cego*.

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, é-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis.

(SARAMAGO, 2008, p. 16)

O que é devorado para o *primeiro cego* não é apenas o colorido das coisas, mas a significação recorrente dada a elas pelo mundo palpável. Agora, estas se diluem junto ao logos social e passam a um processo de re-significação.

O ofuscamento do *mal-branco* mencionado em paralelo ao *Mito da caverna* de Platão serve-nos enquanto momento de *anagnorisis*, de passagem de um mundo a outro, da retirada do mundo do engodo – o mundo imagético – para se conhecer o mundo material, mas a concepção de que esse funciona como verdade que está intrínseca ao indivíduo e é acessada pelo subjetivo, no plano das ideias, estabelece uma leitura imperfeita da obra de Saramago. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a verdade é

acessada a partir dessa concepção pontyniana do estar no mundo¹⁰.

Fica evidente, portanto, o processo pelo qual os indivíduos são sobrepujados quando assolados pela cegueira. A cegueira os leva a uma forma traumática de contato com a *physis*¹¹, o que implica a desconstrução do *logos*¹² ou do aparente, constatada a partir da descontinuidade e da interrupção discursivas argumentativas passíveis de serem encontradas em alguns trechos do romance. Citemos, no entanto, o episódio da justificativa dos oficiais pelas atitudes de repreensão dadas por intermédio da violência em que a dificuldade da construção discursiva aponta a impropriedade das ações além da perda do *logos* ser denunciante do distanciamento da esfera humana e, por conseguinte, de uma acentuação da animalização na qual se inseriam: “Fez uma pausa, sem saber muito bem como conviria terminar, tinha-se esquecido das palavras próprias, certamente as havia, só soube repetir, Não tivemos culpa, não tivemos culpa” (SARAMAGO, 2008, p. 89). Episódio similar se encontra no discurso do personagem *primeiro cego*, que buscava justificar os motivos morais do porquê de não admitir que sua mulher fosse se encontrar com os cegos da terceira camarata. Nessa ocasião seu discurso é denunciante da perda de valores ou de referenciais neste ambiente: “[...] a questão é, mas ficou com a

¹⁰ Neste sentido o próprio mito utilizado a título de ilustrar sua *Teoria das ideias* se torna imperfeito, pois utiliza do acesso ao mundo material para exemplificar a elevação, a chegada ao conhecimento ideal da verdade e do Bem que seria intrínseca ao sujeito. A elevação do espírito nessa imagem da caverna também passa pela experiência corporificada.

¹¹ Os primeiros filósofos eram chamados por Aristóteles de *physiólogos* e eram os estudiosos da natureza, portanto o termo *physis* irá relacionar-se ao mundo natural. A teoria desses estudiosos buscava “uma explicação causal dos processos e dos fenômenos naturais a partir de causas puramente naturais, isto é, encontráveis na natureza, no mundo natural, concreto, e não fora deste, em um mundo sobrenatural, divino, como nas explicações míticas” (MARCONDES, 2005, p. 24).

¹² “O *logos* é fundamentalmente uma explicação, em que razões são dadas [...] O *logos* é, portanto, o discurso racional, argumentativo, em que as explicações são justificadas e estão sujeitas à crítica e à discussão” (MARCONDES, 2005, p. 26).

frase no ar, na verdade não sabia qual era a questão, tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões avulsas, nada mais que opiniões, pertencentes a outro mundo, não a este” (*idem, ibidem*, p. 168).

Ou seja, o embate com a *physis* fará com que os personagens percam a referência do modelo corrente de *civilização*, o que justifica a configuração de novos paradigmas, novos valores durante a quarentena, já que a sociedade é toda assentada na convenção do *logos*. A perda de referência ou a perda do *logos* com o qual costumam traduzir o mundo traz uma insegurança que, em contrapartida, os levam a requerer estas mesmas convenções. Por isso, a imediata reação do *primeiro cego* ao perceber-se como tal é a de identificação, atribuição de características que lhes permita de algum modo nomear a experiência para aqueles que o acompanham, na busca de uma descrição adequada do fenômeno. O mundo especializado desta vez não é capaz de diagnosticar a patologia, até mesmo o *médico* ao qual recorre busca auxílio com outro profissional na tentativa de localizar a causa da doença, pois cientificamente ainda não se havia relatado uma cegueira branca:

a agnosia, a cegueira psíquica, poderia ser, mas então tratar-se-ia do primeiro caso com estas características, porque não há dúvida de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo, é a incapacidade de reconhecer o que se vê, pois, também pensei nisso, a possibilidade de se tratar de uma amaurose, mas lembra-te do que comecei por te dizer, esta cegueira é branca, precisamente o contrário da amaurose, que é treva total, a não ser que exista por aí uma amaurose branca, uma treva branca, por assim dizer, sim, já sei, foi coisa que nunca se viu.

(SARAMAGO, 2008, p.28)

Aquele contato ingênuo preconizado por Merleau-Ponty não ocorre para indivíduos acostumados a nomear tudo, o *esclarecimento* deu a estes indivíduos respostas cientificamente

estruturadas a tudo que com eles habitam o mundo. Ilustrativo desta questão é o momento em que a *mulher do médico* experimenta de modo semelhante aos demais personagens a cegueira, destoante pela cor negra que representa, de certo modo, as imagens do mundo que a esta altura já estão se esvaindo. O episódio se dá quando ao entrar em um grande supermercado, a *mulher do médico* descobre uma cave ainda não acessada pelos cegos por conta da posição oculta, encerrada por detrás de uma porta. No momento da descida ao depósito, a escuridão em que mergulha será capaz de suscitar outros medos:

O corredor continuava deserto, era uma sorte, por causa do nervosismo, da descoberta que fizera, tinha-se esquecido de fechar a porta. Fechou-a agora cuidadosamente atrás de si, para achar-se mergulhada numa escuridão total, tão cega como os cegos que estão lá fora, a diferença era só na cor, se efectivamente são cores o branco e o negro.

(SARAMAGO, 2008, p. 221)

Cega como os outros, porém de uma cegueira negra, a *mulher do médico* persevera na sua busca por alimentação. O branco e o negro, que segundo o narrador não são cores, estabelecem aqui, além da diferenciação da cegueira dessa mulher em relação aos demais, a concepção do vazio no qual ela está se inserindo. A protagonista não sabe o que encontrará naquele espaço, nem ao menos se ele está ocupado. A escuridão envolve todos os objetos e a sensação é a de total entrega ao nada ou, paradoxalmente, ao tudo. Afinal, o que a personagem neste momento vivencia é o mesmo processo pelo qual os demais personagens passam: o do primeiro contato com a natureza desconhecida do mundo. Aquele retorno à materialidade e sua substância ainda não havia sido experimentado pela personagem, mas apenas visualizado na prática dos demais. Nesse momento, portanto, o trânsito que

exerce adentrando aquele ambiente faz emergir outros trânsitos vertiginosos dentro de si, causadores de alucinação:

Estou a perder o juízo, pensou [...] Agora sei o que é ser-se cego, segundo lanço de escada, Vou gritar, vou gritar, terceiro lanço da escada, as trevas são como um a pasta grossa que se lhe colou à cara, os olhos transformaram-se em bolas de breu, Que é que está diante de mim, e logo a seguir outro pensamento, ainda mais assustador, E como encontrarei depois a escada.

(SARAMAGO, 2008, p. 221)

Durante determinado tempo a mulher oscilou entre a razão e a alucinação, procurando tomar o freio da primeira nas mãos, por meio da autossugestão, que funcionava como mantenedora da lucidez: “Tinha ainda na mão os sacos de plástico, não os largara, agora só terá de enchê-los, tranquilamente, um armazém não é lugar para fantasmas e dragões, aqui não há mais que escuridão, e a escuridão não morde nem ofende, quanto à escada hei de encontrá-la” (*idem, ibidem*, p. 222). Para Merleau-Ponty, a incapacidade de conseguir lidar com aquilo que nossa mente encobre pelo viés da objetividade, essa proximidade com o objeto por meio de um atilamento diverso será a causa da alucinação:

O que cria a alucinação, assim como o mito, é o estreitamento do espaço vivido, o enraizamento das coisas em nosso corpo, a vertiginosa proximidade do objeto, a solidariedade entre o homem e o mundo que está não abolida, mas recalcada pela percepção de todos os dias ou pelo pensamento objetivo, e que a consciência filosófica reencontra.

(MERLEAU-PONTY, 2006, p. 391)

Em um primeiro instante o contato direto com o mundo poderia ser efetuado naturalmente, de forma tranquila, o indício de medo ao entrar em contato com a materialidade revela a

difficuldade deste contato. Quando somos acometidos pelo sentimento do medo, encobrimos os olhos para a percepção do lógico:

O medo voltou, sub-reptício, mal ela avançou alguns metros, talvez estivesse enganada, talvez ali mesmo à sua frente, invisível, um dragão a esperasse de boca aberta. Ou um fantasma de mão estendida, para a levar ao mundo terrível dos mortos que nunca acabam de morrer porque sempre vem alguém ressuscitá-los. Depois, prosaicamente, com uma infinita, resignada tristeza, pensou que o sítio onde estava não era um depósito de comidas, mas uma garagem, pareceu-lhe mesmo sentir o cheiro da gasolina, a este ponto pode iludir-se o espírito quando se rende aos monstros que ele próprio criou. Então, a sua mão tocou em algo, não os dedos viscosos do fantasma, não a língua ardente e a goela do dragão, o que ela sentiu foi o contato de um metal frio, uma superfície vertical lisa, adivinhou, sem saber que era esse o nome, que se tratava do montante de uma armação de prateleiras.

(SARAMAGO, 2008, p. 222)

Mesmo com seus sentidos fragilizados pelo medo, a personagem não consegue lidar apenas com o material e com sua percepção sem que possa nomeá-lo. O *logos* representativo é requerido, e quando este falta, o terror do desconhecido invade a atmosfera. Ao entrar em contato com a estante, a primeira atitude da *mulher do médico* é buscar mentalmente a representação daquele objeto para torná-lo conhecido. Inicialmente, a configuração de um metal frio, em estrutura vertical e lisa, possibilita nomeá-lo. Assim, aquele contato ingênuo com a superfície na qual ela encosta não se conclui, pois apenas o passo em direção à sua compreensão consegue sanar os temores da personagem. Isso porque nos desacostumamos a lidar com o fenômeno em si para lidar com a conceitualização dele, pois não se lida mais com o inexplicável.

O caminho trilhado na obra pelos personagens perpassa a imaterialidade da operação visual mediada pelas imagens para

se concretizar em sua corporeidade. Ou seja, deixa-se a sociedade espetacular em que sempre estiveram presentes para se obter um contato efetivo, físico ou material deste mundo que habitam. Tal percepção seria capaz de inaugurar uma nova civilização pautada na experiência tátil, no “retorno às coisas mesmas”, porém a busca de conceitualizar essas percepções os abrigam novamente no patamar do *logos*, renegando o convívio ingênuo que se dá apenas com a *physis*. Busca-se então, a retomada do modelo deixado.

Dessa forma, percebemos que uma das principais denúncias feitas na obra pelo autor está em demonstrar como aquela ingenuidade de contato com o mundo, apontada pelo fenomenologista Merleau-Ponty, parece aos personagens tão difícil e quase impossível de ser resgatada, mesmo depois da amputação do sentido da visão que lhes prendia ao imagético. O indivíduo que não estava apto a lidar com a materialidade do mundo se vê inserido nela, porém nem mesmo nessas condições consegue uma vivência tranquila no mundo. Com o entravamento de toda aquela maquinaria capitalista, ao contrário de uma imagem sedutora de tranquilidade e simplicidade, o que ocorreu foi a apresentação de uma sociedade que desaprendeu a caminhar sem o auxílio dos metais, uma sociedade que se fez dependente do processo capitalista e que não sobrevive fora dele.

Por fim, observamos que a experiência do *mal-branco* não foi capaz de fazer com que os indivíduos vissem as coisas de maneira singular, nem com que conseguissem efetivamente lidar com a essência e com a materialidade do mundo, pois não sabiam mais viver sem a mediação da ciência.

A prova está nas últimas declarações do *médico* acerca da catarata do *velho da venda preta*: “logo que a vida estiver normalizada, que tudo comece a funcionar, opero-o, será uma questão de semanas” (*idem, ibidem*, p. 310). Deixando explícito

o fato de que a sociedade que irão reconstruir será uma sociedade embasada no modelo social antigo e não em outro. A tendência é a repetição daquele modelo que se mostrou deveras falho pela falta do homem que o operasse.

Longe de uma leitura Kantiana em que a razão atuaria como libertadora dos indivíduos de *Ensaio sobre a cegueira*, pautamos nossa leitura no arcabouço dos teóricos frankfurtianos, compreendendo a natureza dialética dessa mesma razão, em que ora esclarece, ora aprisiona. Esta faceta da razão como responsável por aprisionar o homem em engrenagens que ao seu reverso não sobrevivem sem ele, tornou-se a nosso ver a principal temática de Saramago.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, T. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1.** Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

BENJAMIN, W. O narrador: Experiência e Pobreza. In: _____. **Obras escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCCI, E. O olhar mutilado. In: NOVAES, A. (Rrg.). **Civilização e barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BUENO, A. Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado. **Terceira Margem:** Revista do programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de

Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, ANO VI, n. 7, 2002.

CALBUCCI, E. **Saramago: um roteiro para os romances**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CALVINO, Í. Leveza. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, p. 15-41, 2001.

CAMUS, A. **A peste**. Trad. Valerie Rumjanek. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: _____. **O avesso do bordado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, A. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O mito da caverna. In: _____. **Cortiço filosófico**. Disponível em: <<http://www.geocities.com/amarilla11/principal1.html>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

COELHO, J. P. **Dicionário de literatura**. v.1. 4. ed. Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: considerações sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

JAMESON, F. **O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. Trad.. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LIMA, L. C. A abordagem sociológica. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MARCONDES, D. **Iniciação à História da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008.

PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**: O essencial e outros ensaios. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1999.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ABSTRACT: Blindness, written by Jose Saramago, first published in 1995, has as its central theme a plague that suddenly devastates a whole population. This disease is a singular blindness, a different one, because it is white. The white evil, as it is now called, takes the characters from the novel to a new perception of reality, in a different way from the one designed by a spectacular society. The attempt to understand how this process occurs and how the characters in the book deal with the perception of a world still unknown motivates the research in this article.

KEY WORDS: Merleau-Ponty; fenomenology; spectacular society; blindness; José Saramago.

Data de recebimento: 20/10/2010

Data de aprovação: 24/10/2010

