

ADRIANA GONÇALVES DA SILVA

**O OLHAR DESENCANTADO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* DE JOSÉ
SARAMAGO**

**Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das
exigências do Programa de Pós-
Graduação em Letras, para obtenção
do título de *Magister Scientiae*.**

**VIÇOSA
MINAS GERAIS- BRASIL
2011**

**Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e
Classificação da Biblioteca Central da UFV**

T

S586o
2011

Silva, Adriana Gonçalves da, 1983-

O olhar desencantado em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago / Adriana Gonçalves da Silva. – Viçosa, MG, 2011.

ix, 120f. : il. ; 29cm.

Inclui anexos.

Orientador: Gerson Luiz Roani.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 111-118

1. Saramago, José, 1922-2010 - Crítica e interpretação.
2. Saramago, José, 1922-2010 - Ensaio sobre a cegueira.
3. Ensaio sobre a cegueira - Crítica e interpretação.
4. Ficção portuguesa - História e crítica. I. Universidade Federal de Viçosa. II. Título.

CDD 22. ed. 869.3

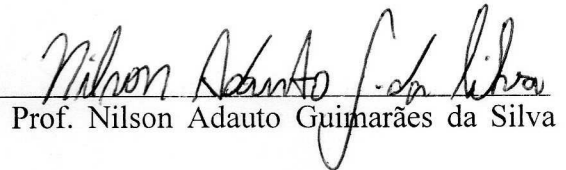
ADRIANA GONÇALVES DA SILVA

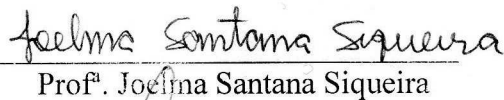
**O OLHAR DESENCANTADO EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*
DE JOSÉ SARAMAGO**

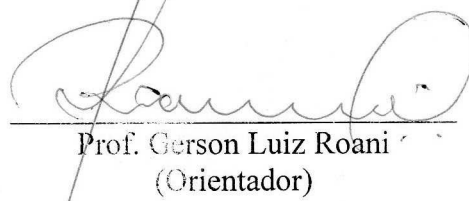
Dissertação apresentada à
Universidade Federal de Viçosa, como
parte das exigências do Programa de
Pós-Graduação em Letras, para obtenção
do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 01 de abril de 2011.


Prof. Ângela Beatriz de Carvalho Faria


Prof. Nilson Adauto Guimarães da Silva


Prof. Joelma Santana Siqueira


Prof. Gerson Luiz Roani
(Orientador)

À memória de meu avô José Martins Gonçalves pelo apoio irrestrito à minha formação humana e acadêmica, não sendo possível, infelizmente, ver-me cumprir mais esta etapa.

Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são (SARAMAGO, 1995, p.128).

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria Aparecida Gonçalves da Silva e Sérgio Rubens da Silva e à minha irmã Fernanda Gonçalves da Silva, pelos momentos compartilhados de auxílio, de cuidado e atenção. Em especial aos momentos em que venceram a dificuldade de compreensão da realização do processo acadêmico, aos momentos que aturaram o meu “sedentarismo” necessário na produção/amadurecimento intelectual e também pelos dias em que não conseguiram entender este universo.

À minha avó Maria Virgínia Gonçalves e ao meu avô José Martins Gonçalves (*in memoriam*) por educarem-me nos momentos de fragilidade de meus pais, seja financeira ou de outras ordens, pela intercessão constante em favor ao meu interesse de continuar os estudos e por cederem gentilmente a casa na qual refugiei-me durante estes dois anos.

À professora Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria, por alguns momentos partilhados durante os cafés do Congresso da Abraplip em Salvador/2009, pela simpatia e por demonstrar-me que o mundo acadêmico ainda se configura um local possível de ser civilizado nas discussões, por mais adversos que sejam os posicionamentos. Agradeço ainda por aceitar participar desta arguição.

Ao professor Dr. Nilson Aduino Novaes, por apoiar-me na pretensa investida ao universo de Camus, realizada em prol de um artigo final de disciplina. Pela calma em aturar-me constantemente em sua sala nas conversas com meu orientador – e por muitas vezes inseri-lo e distraí-lo de seus afazeres. Pelas conversas e pela tranquilidade doada em contraste à minha ansiedade e também por ter aceitado compor a banca de avaliação desta dissertação.

À professora Joelma Santa Siqueira pelas contribuições na arguição do Seminário de Pesquisa momento em que os caminhos ainda estavam sendo delimitados, acrescentando e abrilhantando a dimensão dos rumos seguidos. Agradeço ainda pela leitura e participação da banca desta dissertação.

À professora Dra. Sirlei Dudalski, por seguir o princípio bakhtiniano do dialogismo, sempre aberta às intervenções, devaneios ou interpretações suscitadas em aula ou pelos corredores.

Pela amizade dedicada extraclasse e por confiar suas vivências, pensamentos ou sentimentos em prol de ajudar-me a lidar com situações semelhantes.

Em especial, ao meu orientador Dr. Gerson Luiz Roani, que soube compreender o tempo necessário de amadurecimento de cada leitura e conseqüentemente do processo de escrita, ajudando-me a trilhar uma autonomia necessária na produção acadêmica. Por acreditar nesta pesquisa e aceitá-la prontamente, tornando-a possível.

À Adriana Gonçalves Santana pela eficácia nos serviços prestados, por ajudar-me nas questões burocráticas, pelos períodos de inscrição em disciplinas, pelos processos de ressarcimento de congressos e outras questões de mesmo teor em que auxiliava-nos constantemente. Agradeço ainda, pois sendo a secretária do programa de Pós-Graduação e “fiel escudeira” de meu orientador, pôde resguardar um tempo às palavras, ditas e ouvidas, cultivando assim laços afetivos que ultrapassavam aquele espaço administrativo.

Aos demais professores, colegas e funcionários do departamento que contribuíram direta ou indiretamente para o andamento desta pesquisa, com palavras ou gestos precisos em momentos oportunos.

À Wallace Amorim da Silva, pelo apoio e pela motivação, por reabilitar-me ao mundo externo e ensinar-me a conduzir a vida de forma menos complexa, por ajudar-me a resgatar boa parte daquele contato ingênuo com a ordem do dia, perdido em meio a tantas cobranças internas. Por reencantar os meus dias, obrigada!

Ao amigo Marcel Álvaro de Amorim, pela convivência ao longo desses seis anos e por fazer acreditar ser possível a realização desta etapa, por ceder seu espaço físico por ricas quarenta e oito horas, quando foi impossível permanecer em meio aos problemas do lar. Pelo apoio constante em meus projetos acadêmicos e por não me deixar desistir nem aceitar minhas desculpas para a não-realização de mais um processo seletivo.

À Ana Paula Silva, pela amizade prestada, pela companhia nas viagens (inesquecíveis!), pelos congressos compartilhados, pelas ajudas burocráticas, por compartilhar também o cartão de crédito nas compras emergenciais e por ter levado à risca o bom mito do anfitrião dos gregos.

Aos amigos Dinamarque Oliveira da Silva e Felipe dos Santos Matias, pelas conversas intermináveis sobre nossas pesquisas, anseios e projetos, ora tornando-os mais suaves, ora compartilhando da angústia ante a impossibilidade de doutrinar o tempo.

À amiga Raiane Cordeiro de Souza Moreira, que soube cultivar a amizade, levando-a para além do mundo acadêmico, por ouvir-me muitas vezes, acalmar-me e auxiliar-me nas resoluções de problemas pessoais. Por ter sido meu mais aconchegante Divã.

Aos amigos de longa data, por compreenderem as distâncias, ausências em datas importantes e, sobretudo, por permanecerem fiéis aos vínculos.

E àqueles que injustamente esqueci-me de mencionar por culpa desta memória traiçoeira.

SUMÁRIO

	Páginas
RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
1. LITERATURA E SOCIEDADE: OS (DES)ENCANTAMENTOS DA ABORDAGEM SOCIOLOGICA.....	8
1.1. Da narrativa como ato socialmente simbólico ou da intervenção ideológica de Kronos.....	19
1.2. O processo de <i>desencantamento do mundo</i> e o surgimento do inconsciente político contemporâneo.....	29
2. A SOCIEDADE <i>DESENCANTADA EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i>....	42
2.1. Isolamento como forma de proteção da pólis: o <i>desencantamento político do mundo</i> em evidência.....	49
3. O OLHAR DOS NOVOS TIRÉSIAS: O RETORNO À MATERIALIDADE EM <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i>.....	69
3.1. De volta à pólis: um vislumbre frustrado de <i>reencantamento</i>.....	81
3.2. O início de outra civilização e a possível volta ao espetáculo: um movimento cíclico.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111
ANEXOS	119

RESUMO

SILVA, Adriana Gonçalves da, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, abril de 2011. **O olhar desencantado em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago.** Orientador: Gerson Luiz Roani. Coorientadoras: Maria Cristina Pimentel Campos e Grácia Regina Gonçalves.

Ensaio sobre a cegueira, de José Saramago, vem suscitando desde sua publicação em 1995, inúmeros interesses de pesquisa. Tomando a obra como uma *narrativa socialmente simbólica*, uma das facetas inegáveis está justamente relacionada ao tempo muito singular no qual se insere: o de fim de milênio. Às vésperas do século XXI, a sociedade ainda não aprendeu a lidar com problemas e circunstâncias muito particulares provindos da modernidade. O cientificismo herdado de séculos anteriores, bem como a utópica esperança de que a razão dotaria o mundo de novo sentido, configura uma das vias do processo de *desencantamento do mundo* em curso há alguns séculos. Mediante a percepção de que o mundo encena uma etapa intensificada deste processo, possivelmente sem volta, percebemos na obra analisada uma profunda crítica saramaguiana ante o agrilhoamento social ao modelo capitalista: fora desse parâmetro não há civilização possível para os personagens e o temor de um barbarismo emerge. Em *Ensaio sobre a cegueira*, os indivíduos, quando assolados pelo *mal-branco*, não atestam os caracteres de humanidade e dignidade correntes nos padrões sociais éticos e morais, mas se entregam às situações mais abjectas. Os objetivos da pesquisa se configuram, portanto, em analisar, a partir da vertente sociológica weberiana, de que forma a denúncia deste mundo desencantado é feita na obra, verificando quais as possibilidades de um *reencantamento* mediante a experiência da cegueira e cogitando respostas ao fato de a *mulher do médico* permanecer como a única visionária restante.

ABSTRACT

SILVA, Adriana Gonçalves da, M. Sc., Universidade Federal de Viçosa, April 2011. **O olhar desencantado em *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago.** Advisor: Gerson Luiz Roani. Co-advisors: Maria Cristina Pimentel Campos e Grácia Regina Gonçalves.

Blindness, written by Jose Saramago, has causing many research interests since its publication in 1995. Considering the novel as a *socially symbolic narrative*, an undeniable characteristic of the book is related to the very unique time in which the story occurs: the end of the millennium. On the eve of the twenty-first century, the society represented by the Portuguese writer has not learned to deal with the remaining problems from the Modern Age. The scientificism inherited from earlier centuries as well as the utopian hope that reason would provide the world with a new meaning, is one of the ways in which the process of *disenchantment of the world* develops itself in the last centuries. Since we notice that the world is in a heightened stage of this process, possibly without return, we see the novel as a deep Saramago criticism to the social model of capitalism: out of this parameter there is not a possible idea of civilization to the characters and the fear of barbarism practices emerges. Individuals present in *Blindness* when beset by the *white evil* do not show humanity and dignity as we see in the current moral social standards. This work aims to analyze, based on the weberian sociology, how the termination of a disenchanted world is constructed in the novel, questioning the possibilities for a re-enchantment through the experience of blindness and inquiring the motivations to the fact that the *doctor's wife* is the only visionary remaining in a world of blind people.

INTRODUÇÃO: BREVE NOTA SOBRE UMA OBRA DESENCANTADA

*Desta vez, a expressão do pessimismo de um escritor de Portugal não vai manifestar-se pelos habituais canais do lirismo melancólico que nos caracteriza. Será cruel, descarnado, nem o estilo lá estará para lhe suavizar as arestas. No **Ensaio** não se lacrimejam as mágoas íntimas de personagens inventadas, o que ali se estará gritando é esta interminável e absurda dor do mundo¹*

O escritor português José Saramago é conhecido pela agudeza das reflexões e das críticas sociais presentes em seus romances. O narrador dessas ficções sempre surge como contestador de instituições sociais, das quais são exemplos o Estado, a Igreja, a Família, a Mídia, a Arte, a Literatura, etc. Essa é uma característica peculiar de Saramago, que se atualiza amplamente em seus títulos. Romances como *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) e *História do cerco de Lisboa* (1989), entre outros, considerados pela crítica como *romances históricos*², por estarem circunscritos no imaginário histórico-cultural português – embora incida sobre eles temáticas também universais –, estão repletos desse olhar crítico. Olhar contestador que também não se ausenta em seus romances concebidos no limiar entre o século XX e o XXI, nos quais constam *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A caverna* (2000), *O homem duplicado* (2002), *Ensaio sobre a lucidez* (2004) e *As Intermitências da morte* (2005)³, considerados *universais*⁴ pela sua maior abrangência ao não focalizarem *locus* definido nem apresentarem datação dos episódios, muito embora os ecos de

¹ SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 58.

² São chamados pela crítica de *romances históricos* em razão da temática abrangida por estes volumes, sendo resguardadas aqui quaisquer vínculos aos *romances históricos* enquanto gênero literário.

³ Cabe a ressalva de que para Ana Paula Arnaut o romance *As intermitências da morte* inaugura um terceiro ciclo na obra de Saramago, chamado *os romances fábula*. Ela propõe que este romance, ao lado de *A viagem do elefante* (2008), é mais cronológico e possui menos direções narrativas; provavelmente *Caim* (2009) seria inserido também nesse terceiro ciclo. Acreditamos, porém, que *As intermitências da morte* se aproxima de *Ensaio sobre a cegueira* na medida em que não possuem ambos uma localidade declarada e tratam de temas de cariz mais universal, por isso optamos em mantê-lo neste segundo ciclo, uma vez que o que nos interessa apontar é a dicotomia histórico/universal. Cf. ARNAUT, Ana Paula. **Novos rumos na ficção de José Saramago: os romances fábula** (*As intermitências da morte* e *A viagem do elefante*). (no prelo).

⁴ Dentre os que estabelecem a dicotomia *histórico* e *universal* podemos citar Carlos Reis, segundo o qual, no primeiro caso, “o destino das personagens é, então, indissociável do devir de uma História que a ficção repensa, tanto em função do passado propriamente histórico, como até em função do futuro”, e no último “Saramago cultivava opções temáticas e de escrita de certa forma condicionadas pela dimensão internacional que sua obra atingiu, o que conduz ao abandono [...] do imaginário cultural português”. Cf. REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2006, p. 308. Cerdeira propõe ainda a primeira fase como aquela “grande fase narrativa, delimitada por certas propostas ideológicas, como a da revisitação da História” e a segunda como momento de atenuação desses elementos. Cf. CERDEIRA, Teresa Cristina. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. **Colóquio/Letras**, nº 151/152, Janeiro/Junho, 1999, p. 251. Cabe salientar também que parece unânime o estabelecimento da obra *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) como um divisor de águas, um romance de transição entre as abordagens salientadas.

uma posição finissecular estejam presentes. Assim, neste segundo ciclo surge de forma mais incisiva aquilo que é passível de ser visto em toda a produção de Saramago, um apreço à matéria primordial de seu fazer literário, isto é, a dimensão humana: o ser humano e sua inserção social, o ser humano e seu labor, o ser humano e suas realizações, o ser humano e suas relações mútuas. Tudo o que compreende a dimensão de estar no mundo e interagir com ele, torna-se temática significativa para a realização de seu ato criativo.

A condição humana – com suas fragilidades, com as suas duplicidades, com os seus egoísmos e com as suas crueldades – é agora um dos grandes sentidos visados por Saramago, em conjunção com a preocupação ética, mais do que ideológica, que o escritor projecta na sua ficção. Junta-se a isto uma visão céptica e mesmo pessimista da relação do homem com o *outro* e da organização do mundo – mundo tentacular, absurdo e desequilibrado – que o escritor enuncia também em inúmeras intervenções públicas⁵.

Como *corpus* desta dissertação, selecionamos a obra *Ensaio sobre a cegueira*, pela expressividade com que trata o confronto homem e sociedade. Lançado em 1995, três anos antes da obtenção pelo autor do Prêmio Nobel de Literatura, o romance 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*⁶ ao lado de *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000), segue uma tendência mais abrangente e inaugura um novo momento na ficção saramaguiana. 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.

Entrelaçado em torno do elemento insólito, como ocorre também, por exemplo, em *A jangada de pedra* (1988), o romance nos remete à constatação de Fredric Jameson em *O inconsciente político*⁷, no qual estabelece a narrativa como ato socialmente simbólico, ou seja, o contexto histórico e político em que surgem essas obras incide de certo modo sobre a

⁵ REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**. Op.cit., p.308.

⁶ “Argumento que a *Trilogia* dá forma estética à crise contemporânea do capitalismo avançado através de um estilo muito elaborado...”. Cf. BUENO, André. “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, nº 7, p.9, 2002.

⁷ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

narrativa, que por sua vez o transmuta de forma emblemática. Assim, se constatarmos que, em *A jangada de pedra*, a crítica existente, ao deslocar geograficamente dois países inteiros do restante da Europa, relaciona-se à posição secundária que Portugal e Espanha ocupam, sendo os últimos a serem agregados à Comunidade Europeia, 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.

No enredo, a temática de uma cegueira branca que surge repentinamente assolando uma população não é apenas insólita como também é alegórica⁸. De acordo com Massaud Moisés⁹, nas obras do escritor “não raro, 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*¹⁰, traz à tona a realidade cortante refletida em seu leitor rendido à agudeza de suas argumentações.

O trato proposto para a obra por esta dissertação é esboçado no título pela assertiva de um olhar duplamente desencantado. A escolha de *O olhar desencantado em Ensaio sobre a cegueira de José Saramago* possui um grau de abertura proposital em que o termo *desencantado* refere-se tanto ao seu uso corriqueiro, no sentido de “desalento”, como também faz menção ao conceito cunhado por Max Weber, pela primeira vez, em seu artigo *Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva*¹¹. Dessa maneira, o título aponta para duas direções ao abrir-se ao desencanto não só como postura latente daquele que narra, mas

⁸ 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”. Cf. COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de literatura**. 1º volume. 4. ed. Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994, p.30.

⁹ MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2008, p.527.

¹⁰ 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. Cf. CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987, p. 768.

¹¹ O surgimento do conceito weberiano foi durante algum tempo vinculado à obra *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, entretanto, isso se deve a uma confusão nas datas da edição. A primeira edição de 1904-05 não constava o significativo, apenas na segunda edição, a de 1920, é que o termo passou a veicular também nesta obra. Dessa forma, permanece o *Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva*, de 1913, como a primeira menção ao conceito. Cf. PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo**: todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 186-188.

também como a denúncia do ápice do processo de perda de encantamento da própria sociedade, representado pela (não)visão dos personagens.

Portanto, a abordagem aqui proposta diferencia-se das demais, justamente por lançar mão da teoria sociológica weberiana ainda não muito explorada no que concerne à análise da ficção de Saramago. A obra que tem sido alvo de inúmeros estudos resultantes em artigos, dissertações e teses de doutoramento engloba uma fortuna crítica com trabalhos orientados sob diversas perspectivas, como: a psicanálise, as relações de gênero, as intertextualidades, as alegorias, o grotesco, as relações com o espaço físico, o estabelecimento da trilogia com *Todos os nomes* e *A caverna*, além da constante comparação com *Ensaio sobre a lucidez*.

Para citar apenas alguns desses trabalhos, em sua maior parte circunscritos ao âmbito do alegórico, lembremos aqui a contribuição de Horácio Costa ao livro *José Saramago: uma homenagem*, organizado por Beatriz Berrini, em que publica “Alegorias da desconstrução urbana: *The Memoirs of a Survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago”, enfatizando as alegorias que são voltadas à construção da pólis, presentes nas duas obras. O estudo da alegoria aqui é tratado de forma a servir ao estabelecimento de vínculos intertextuais que justifiquem a análise comparativa das obras, muito embora devamos ressaltar que a sociedade e o próprio modelo de cidade venha se alterando ao longo dos vinte anos de intervalo entre uma e outra publicação. Outro estudo irá se ocupar com os espaços para além do urbano, perpassando locais como a Igreja, o manicômio, a casa da rapariga, dentre outros, estabelecendo uma análise da tipologia espacial e de sua influência nos personagens. Trata-se da tese de doutorado de Nanci Geroldo Richter, intitulada *Os espaços infernais e labirínticos em Ensaio sobre a cegueira*, defendida em 2007, na Universidade de São Paulo.

Citemos ainda as abordagens intersemióticas como a de Raquel de Sousa Ribeiro, em “Ensaio sobre a cegueira ou de Bruegel a Seurat”, publicado em *Saramago segundo terceiros*, organizado por Lilian Leopoldo, ou a da dissertação defendida na Universidade Federal de Pernambuco em 2006, por Ana Carolina Sampaio Coelho, intitulada *José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar* - nas quais são realizadas análises comparativas a partir de uma seleção de materiais desses dois pintores e do fotógrafo, respectivamente. Esse tipo de análise, pautada na observância das antíteses claro e escuro frente às questões de perspectivas e de ótica, só é possível devido à clareza imagética vislumbrada no romance de Saramago.

Outra análise da alegoria do olhar se desenvolve sob o prisma comparativo, entre Saramago e Calvino, utilizando em paralelo ao *Ensaio sobre a cegueira* a obra *Palomar* do escritor italiano. A abordagem leva em conta o ato de olhar nas instâncias personagem,

narrador e leitor, percebendo que na obra do português por diversas vezes o narrador possibilita o olhar do leitor sob outros prismas a partir dos comentários que tece, ao passo que em *Palomar* aquele que lê se obriga a ver o que o personagem apresenta. A tese que cumpre tal análise se intitula *Por uma arquitetura do olhar: uma estratégia narrativa*, defendida por Lilian Mangerona Corneta Rotta, na Universidade Estadual Paulista, em 2007.

Embora Carlos Reis já tenha elucidado sobre “o recurso à alegoria, como fundamental procedimento de representação de sentidos *ético-sociais*”¹² na obra de Saramago, percebemos, contudo, que poucas são as abordagens sociológicas dirigidas sobre a obra aqui em questão, ressalvando-se duas encontradas: trata-se da dissertação de Iris Selene Conrado, defendida em 2006, na Universidade Estadual de Maringá, sob o título *O ser humano e a sociedade em Saramago: um estudo sociocultural das obras “Ensaio sobre a cegueira” e “Ensaio sobre a lucidez”*, em que a abordagem teórica incidiu sobre George Lukács, Lucien Goldmann e Antonio Candido, sendo focalizadas as noções de herói problemático e os valores socioculturais nas respectivas obras; e da dissertação de Flávia Belo Rodrigues da Silva, defendida em 2006, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o título *Entre a cegueira e a lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “ensaios” de José Saramago*, na qual a análise incidiu especialmente acerca do conceito de alienação.

Justifica-se assim o viés sociológico escolhido nesta dissertação mediante a falta de uma leitura do romance que parta do princípio do olhar não apenas como alegoria, mas como expressão de um intenso *desencantamento do mundo*, tornando-se relevante verificarmos de que forma a sociedade é vista e como o conceito weberiano é esboçado na obra.

Certo é que todas as obras que tenham como nascedouro o século XX trarão expressivamente este *desencantamento*, sobretudo as ocidentais, pois será esta a identidade contemporânea da sociedade na qual se inserem. Entretanto, o diferencial de *Ensaio sobre a cegueira* é justamente proporcionar uma alternativa que coloque em xeque essas questões e este modelo social, mediante a astúcia estética de Saramago ao configurar a epidemia por meio de uma cegueira branca que permite que haja não apenas na temática, mas também na forma, uma remontagem do quadro gerado por este desencantamento, sob o viés de uma abordagem muito crítica. Torna-se, portanto, objetivo do estudo perceber quais são e como se dão estes *desencantamentos* sociais, para posteriormente postular a possibilidade de um *reencantamento* a partir da experiência com a cegueira que os situará em uma nova realidade. Busca-se compreender, ainda, os signos envoltos na cegueira transfigurada ficcionalmente

¹² REIS, Carlos. *História crítica da literatura portuguesa*. Op.cit., p. 308-309.

para averiguar de que maneira ela serve como denúncia deste mundo *desencantado*, além da tentativa de solucionar a questão de o porquê a personagem *mulher do médico* ser a única visionária restante, buscando para tanto respaldo na própria obra e no arcabouço do conceito weberiano.

A interdição do olhar nos possibilitará perceber até que ponto o ideal de civilização ocidental corrente é mantido frente à constatação de situações desfavoráveis, como o caos gerado pelo desmonte da estrutura capitalista e industrial. A alegoria de uma população que se faz cega, repentinamente, revela situações sociais de maior amplitude e nos apresenta determinado contexto histórico.

Dessa maneira, apresentaremos em um primeiro momento um capítulo teórico intitulado *Literatura e sociedade: os (des)encantamentos da abordagem sociológica*, no qual estabeleceremos a princípio um panorama do avanço dos estudos sociológicos. Depois partiremos para a ideia da comunhão estabelecida entre as esferas tempo e obra, justificando a carga ideológica que pode incidir sobre a última e aceitando a sentença de Jameson de que toda narrativa é um *ato socialmente simbólico*. Por fim, estabeleceremos o percurso do conceito de *desencantamento do mundo* de Max Weber, sondando o *inconsciente político* gerado na contemporaneidade, para que a partir daí possamos analisar as expressões de tal *desencantamento* na obra. Dessa forma, o segundo capítulo iniciará com a constatação de uma sociedade que já se encontra *desencantada* antes mesmo da cegueira, mas na qual a amputação da visão favorecerá o adensamento dessas questões. No subtítulo desse capítulo, trataremos daquele primeiro momento de constatação da epidemia e embate que trará o período da quarentena e conseqüentemente o *desencantamento* latente com a esfera política. Nessa abordagem utilizaremos principalmente as contribuições filosóficas de Zygmunt Bauman. A cegueira e o retorno à materialidade que vivenciaram os personagens durante o encerramento no manicômio serão tratados na primeira seção do terceiro capítulo como forma denunciante de outras opressões sofridas pelos indivíduos. Para tanto, as contribuições da fenomenologia de Merleau-Ponty serão essenciais. A seguir virá a constatação da passagem desse espaço restrito para a liberdade na cidade que possibilitará um *reencantamento* por meio da amplitude de espaço e de materialidade a ser experimentada, porém as reações demonstram que esta possibilidade é frustrada pelo racionalismo científico. Por último, serão apresentados todos aqueles símbolos que levam à abertura da possibilidade de construir uma nova sociedade, outra civilização que não se conclui, pois terminará por retornar ao mesmo protótipo conhecido, desencadeando novamente toda a estrutura capitalista.

É, portanto, dessa maneira que a compreensão do conceito do *desencantamento* evidente na obra saramaguiana perpassa por aqueles três eixos temáticos sob os quais se debruçaram os teóricos da Escola de Frankfurt, após a Segunda Guerra Mundial, que são: a dialética da razão iluminista e a crítica da ciência, a dialética da cultura e a indústria cultural e o Estado e sua legitimação¹³. Os capítulos dois e três da dissertação, destinados à análise da obra, trazem essas reflexões diluídas. O primeiro eixo seria o carro chefe para se pensar o conceito weberiano na acepção que mais nos interessa, a da crítica à ciência. Sobre as questões relativas ao Estado, sobretudo sua situação contemporânea, temos esboçado alguma análise no capítulo dois, mais especificamente em sua subseção; em relação à indústria cultural, veremos a questão da sociedade mediada pelas imagens esboçada no terceiro capítulo.

Entretanto, antes de nos atermos às análises, passaremos agora em nosso primeiro capítulo a apresentar as bases teóricas que norteiam a dissertação, estando entre elas as facetas do conceito weberiano de *desencantamento do mundo* e a sua contribuição na formação da identidade da sociedade ocidental. Compreenderemos, por fim, os desdobramentos dessas questões na sociedade contemporânea capitalista e globalizada, na qual se insere a sociedade ficcionalizada em *Ensaio sobre a cegueira*.

¹³ Cf. FREITAG, Barbara. **A teoria crítica**: ontem e hoje. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990, p.32-33.

1. LITERATURA E SOCIEDADE: OS (DES)ENCANTAMENTOS DA ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

*A realidade é intraduzível porque é plástica, dinâmica. E dialética também*¹⁴

Nos fundamentos de todos os insofismáveis laços entre literatura e sociedade está a questão da *mimesis*. A *imitação*, *representação* ou *transfiguração* do real, que já rendeu inúmeras discussões teóricas, desde os gregos até a contemporaneidade, é mote constante de estudos em relação aos bens culturais. Lebrun¹⁵, ao citar Nietzsche, salienta que são duas as eras da arte: a da veneração (ou do sublime) e a da beleza pura (ou da estética). O primeiro momento é passível de ser percebido na Antiguidade Clássica, em que a arte era envolvida por um cunho reverencial e a sua subserviência aos deuses era constante, sendo utilizada como instrumento de culto e homenagem. O próprio surgimento da tragédia e da comédia, além de grandes obras da arquitetura grega, como a Acrópole de Atenas, são exemplos que endossam essa característica. A maioria das manifestações artísticas daquele tempo possuía, portanto, uma coerência com o ambiente de imanência que ocupava. Além disso, a arte tinha um papel social claramente legitimado e identificado, traduzido no caráter educativo, histórico e sacro que exercia. Saltando ao século XVIII, temos o outro pólo do processo, o momento de revalidação de seu lugar na sociedade, passando com Kant à crença na total *inutilidade da arte*. O valor passa então da esfera de sua dimensão social – questionada por Platão em *A República*¹⁶ – para a da experiência estética, verificável pelo sujeito que a contempla como mero consumo estético¹⁷, por meio do efeito de prazer ou desprazer causado nele, ou seja, nesta concepção “é uma relação de *prazer* que mede o valor da obra”¹⁸, uma valorização tal do aparente (*sensível*) que é impensável na ótica platônica. Torna-se dessa maneira um

¹⁴ SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.168.

¹⁵ LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: _____. **Arte e filosofia**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983, p. 21-31.

¹⁶ Platão menciona que a arte só teria espaço na sociedade ideal caso ela, de fato, apresentasse alguma utilidade: “(...) se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa cidade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce [...] se se vir que ela é não só agradável, como também útil.” O filósofo também acreditava que o caráter daquilo que era imitado poderia influenciar aqueles que mantinham contato com ela, sendo assim apenas o que era bom e elevado deveria ser matéria da arte. Cf. PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, livro x, 607 d,e.

¹⁷ Este período que se abre a partir do século XVIII assinala para alguns o declínio da arte, crítica que pode ser percebida na contribuição de Walter Benjamin ao apontar a perda da aura da obra como consequência de sua reprodutibilidade. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

¹⁸ LEBRUN, Gérard. Op. cit., p.22.

conceito que perpassa o subjetivo: “a *experiência estética* [é] fundamentada na intuição ou no sentimento dos objetos que nos satisfazem, independentemente da natureza real que possuem”¹⁹. Essa visão desvincula, assim, a obrigatoriedade de uma correspondência mimética perfeita entre arte e realidade, o que gera a abertura para maior liberdade das atividades imaginativas realizadas pelo seu criador.

Focalizando estritamente a literatura, essas questões, como outras, emergem de tempos em tempos na tentativa de abarcar um objeto tão escorregadio como é o texto literário, no que concerne a definições precisas. A escritura sempre foi uma via de (re)adquirir informações sobre determinado tempo, mas a obra literária, com toda carga imaginativa e simbólica que lhe é essencial, deve possuir deveras uma equivalência com a situação sócio-histórica na qual o autor se situa? Podemos considerá-la enquanto uma transfiguração do meio social no qual nasce e está inserida? Havemos de considerar a individualidade daquele que a executa ou passamos a abordá-la como organismo autônomo? É também portadora de ideologias²⁰? Claro está que essas não são questões herméticas, mas que dialogam com as abordagens literárias suscitadas pelos teóricos e críticos da literatura ao longo dos tempos.

A segunda metade do século XIX e o início do século XX, por exemplo, forneceram diversas tentativas sistêmicas para dar conta do objeto literário. Antonio Candido, no capítulo “Crítica e sociologia”, de seu livro *Literatura e sociedade*, aponta que a principal divergência entre elas se encontrava no plano das “abordagens sociológicas” em contraposição às “abordagens da crítica literária”. Enquanto a primeira se ocupava dos aspectos externos e sociais da obra, tais como os condicionamentos socioeconômicos, a segunda se atinha aos elementos internos dela, à materialidade imanente no texto literário. Uma possibilidade de conciliar os extremos virá com a coadunação desses elementos na obra, pela elaboração de uma “análise crítica de caráter sociológico”, que trará ao cerne a aglutinação das duas análises, transformando o elemento externo (social) ao texto em elemento interno, integrante e estruturante do *modus faciendi* do texto literário, procurando circundar o objeto de maneira a deixar menos arestas.

As “abordagens sociológicas”²¹, a partir da segunda metade do século XIX, surgiram como o método mais utilizado de análise literária, conforme aponta Candido. Nessas

¹⁹ NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1991, p.13.

²⁰ Tomaremos a acepção da palavra ideologia no sentido de “idéias e crenças que ajudam a legitimar os interesses de um grupo ou classe dominante, mediante sobretudo a distorção e a dissimulação”. Cf. EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. São Paulo: UNESP e Boitempo, 1997, p. 39.

²¹ Cabe salientar que o termo *abordagens sociológicas* diferencia-se da disciplina *sociologia da literatura*, “pois esta não propõe a questão do valor da obra, e pode interessar-se, justamente por tudo que é condicionamento [...] É uma disciplina de cunho científico, sem a orientação estética necessariamente assumida pela crítica”. CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, p. 14.

abordagens prevalece a consideração do texto como reflexo do real, em que “o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade”, e “este aspecto constituía o que ela tinha de essencial”²². Em alguns casos, a visão da literatura como retrato social foi tão exacerbada que estabeleceu um reducionismo da atividade artística ao se considerar a faculdade imaginativa do escritor apenas como um eco desses condicionamentos.

O método é facilmente contestado, uma vez que em tal equação de similitude entre as realidades não caberia a abordagem de obras que se valem, por exemplo, do fantástico ou do insólito²³, como surgiram posteriormente com o realismo mágico²⁴. Ou seja, nessa perspectiva, essas obras não se adequariam, pois o observado nelas, não corresponderia de imediato ao mundo objetivo, como era possível, naquele momento, encontrar no Naturalismo/Realismo²⁵. E assim não haveria sentido as obras do próprio autor aqui estudado, José Saramago, que, embora venha muito *a posteriori*, corrobora esse novo realismo, sendo frequentemente apontado o seu traço kafkiano, como ocorre na obra estudada nesta dissertação, *Ensaio sobre a cegueira*. Nesse romance o insólito não é apenas um elemento da economia interna da narrativa, como será ele a dar o tom de toda a realidade que o circunscreve²⁶.

O fracasso do tipo de abordagem sociológica proposta encontra-se justamente no intuito de utilizar a obra literária como *ilustração* do fato social, deixando de lado sua dimensão estética. Para Costa Lima:

²² CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op.cit., p.13.

²³ Todorov elucida que o fantástico nada mais é do que aquele acontecimento que não podemos explicar pelas leis regentes no mundo que habitamos. Dessa forma, “aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (...). O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o *estranho* ou o *maravilhoso*”. Cf. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 30-31.

²⁴ Realismo mágico ou realismo fantástico seriam os filiados a esse gênero vizinho denominado *maravilhoso* apontado por Todorov. Obviamente que com o surgimento dessa nova forma narrativa pressupõe o surgimento de um novo método de abordagem que dê conta desse objeto novo. Não estamos, aqui, defendendo a precedência do método em relação à obra, apenas levantamos a hipótese de que ele não resistiria como ferramenta para abordar a nova faceta do realismo.

²⁵ Para Ian Watt, a premissa narrativa do que chamou *realismo formal*, acabou sendo incorporada ao gênero romance em geral “e a tendência de alguns realistas e naturalistas de esquecerem que a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário sem dúvida é em parte responsável pela aversão generalizada que hoje em dia se vota ao realismo e suas obras”. Cf. WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 31-32.

²⁶ No estudo de Lopes, “o que caracteriza o texto realista mágico é a naturalização do insólito e do sobrenatural”. Saramago sofre grande influência desse elemento característico e identitário da literatura hispano-americana. Cf. LOPES, Tânia Mara Antonietti. O realismo mágico em José Saramago. **Estudos linguísticos**, nº 37, p.6, setembro-dezembro, 2008.

o sociólogo se defronta com a obra literária (ou artística) sem se preocupar com sua valorização estética [...], lança mão do texto para um rendimento não em favor da *discursividade*; ao invés, o texto é tomado como *indicador, documento* do que se passa na sociedade. Por certo o texto sempre aponta para fora de si, seja no momento de sua produção, seja no de sua recepção, mas não é transparente a esta matéria externa, caso em que poderia ser a ela superposta, explicando-se por esta superposição²⁷.

Os aspectos externos aos quais o universo ficcional aponta tornam-se mais importantes do que o próprio texto em sua materialidade. A ilusão de tomá-lo enquanto documento de determinada época faz com que a dimensão criativa seja colocada em segundo plano. Muito desse centramento no aspecto externo surge como maneira de desvincular o elo estrito que existia entre o produto (a obra) e seu autor, quando a análise era focada na figura do escritor e baseava em sua biografia a explicação de aspectos do texto, o que também constituía uma forma reducionista.

Em contrapartida, as “abordagens da crítica literária” no início do século XX irão polarizar a tentativa de desvincular o trato do texto literário em relação à sua inserção temporal. A crítica literária, com os formalistas russos e posteriormente em meados do século com os estruturalistas, passou a considerar o objeto literário em si mesmo, ou seja, as unidades inerentes ao texto passaram a ser a matéria analisada, enquanto todo o extratextual era desconsiderado:

os formalistas passaram ao largo da análise do conteúdo literário (instância em que sempre existe a tendência de se recorrer à psicologia ou à sociologia) e dedicaram-se ao estudo da forma literária. Longe de considerarem a forma como expressão do conteúdo, eles inverteram essa relação: o conteúdo era simplesmente a “motivação” da forma, uma ocasião ou pretexto para um tipo específico de exercício formal²⁸.

O caráter fechado e autônomo do texto implica a supervalorização do significante em relação ao significado, além da não-historicidade²⁹. Idéias como a morte do autor, de Roland Barthes³⁰, nascem dessa metodologia com foco apenas na textualidade intrínseca.

²⁷ LIMA, Luiz Costa. A abordagem sociológica. In: _____ (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v.2. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, p.107.

²⁸ EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.4.

²⁹ Devemos levar em conta, em relação ao trato do signo linguístico, a ressalva de que “eles reconheciam que as normas e os desvios se modificavam de um contexto social ou histórico para outro – que ‘poesia’, nesse sentido, depende de nossa localização num dado momento. A ‘estranheza’ de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte, ‘estranho’: era-o apenas em contraposição a um certo pano de fundo linguístico normativo, e se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser literário. [...] Eles não queriam definir a ‘literatura’, mas a ‘literariedade’ – os usos especiais da linguagem”. Cf. EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Op. cit., p.7.

³⁰ O autor Roland Barthes advoga em sua obra *O rumor da língua* um espaço reservado ao leitor, já que até então o foco é apenas na figura daquele que escreve. Termina seu texto, portanto, preconizando “La mort de l’auteur”: “(...)é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor.” Cf. BARTHES,

Como é perceptível, a tentativa de rompimento com um modelo sempre leva ao pólo oposto do problema. A busca de livrar a obra de seu caráter apenas documental e de servidão a outros campos das humanidades, como a história e a sociologia, levou-a ao encerramento em si mesma, numa perspectiva idealista de autossuficiência. Conforme sublinha Adriana Facina:

toda criação literária é um processo histórico, produzido numa sociedade específica, por um indivíduo inserido nela por meio de múltiplos pertencimentos. É preciso, assim, dessacralizar a criação literária, destacando a sua dimensão histórico-sociológica e rejeitando a perspectiva idealista que vê a literatura, ou mesmo a arte como um todo, como uma esfera da atividade humana completamente autônoma em relação às condições materiais de sua produção. Não se trata de negar a existência do talento individual, ou do gênio criador, mas sim de considerá-la parte da dinâmica social e, portanto, passível de ser analisada racionalmente³¹.

Uma tentativa de mediação surge com o estruturalismo genético ou materialismo histórico, no qual emerge o pensamento de Lucien Goldmann. Fundamentando-se numa postura claramente marxista, ele postulava, sobretudo, que as relações sociais resultam das forças produtivas que atuam no meio e que a obra literária era tida como reflexo do substrato econômico-social. Ao publicar *Sociologia do romance*, em 1967, trouxe a campo a crença na hipótese de que as estruturas do universo narrativo seriam homólogas às estruturas psíquicas de determinados grupos sociais. O próprio surgimento do romance e do herói de um mundo desajustado, nomeado por Georg Lukács em *A teoria do romance* como “problemático”, será explicado como estrutura homóloga à perda de totalidade que também se conferiu nos meios de produção. A explicação se dá nesses termos:

Com efeito, a forma romanesca parece-nos ser a *transposição para o plano literário da vida cotidiana na sociedade individualista nascida da produção para o mercado*. Existe uma homologia rigorosa entre a forma literária do romance [...], e a relação cotidiana dos homens com os bens em geral; e, por extensão, dos homens com os outros homens, numa sociedade produtora para o mercado³².

A homologia, portanto, vai além do plano do conteúdo, estabelecendo-se no que diz respeito à forma ou, especificamente nesse caso acima, ao gênero. A dissolução da épica para ceder lugar ao romance equivale ao processo de passagem de uma comunidade que produz para o consumo e autossustento a uma sociedade capitalista que produz para o mercado e visa ao lucro, centrada cada vez mais no individualismo. Dessa forma, cada grupo constrói e elege

Roland. A morte do autor. In:_____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998, p. 70.

³¹ FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.10.

³² GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Trad. Álvaro Cabral. 3ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p.16.

uma “visão de mundo” que configuraria como resposta consciente e coerente do grupo social às questões vivenciadas. Não se trata de uma consciência coletiva real como ocorre com a crença dos sociólogos pautada na equiparação da obra com o conteúdo da consciência coletiva, mas uma “consciência coletiva possível” ou, seria o caso de dizer, verossímil. A obra de arte, por sua vez, elabora essas mesmas questões e as devolve de maneira significativa, possibilitando a tomada de consciência pelo próprio grupo que a gerou, uma vez que o sujeito que observa essa sociedade está intrinsecamente vinculado a ela.

À visão mencionada está intrínseca a noção de que o comportamento humano é tomado como parte significativa que se realiza e se esclarece apenas quando imerso no todo do qual faz parte. Mesmo que tanto a obra de Goldmann quanto a Psicanálise localizem o indivíduo como ser consagrado ao social e que necessita ser analisado em interação com esse, o sociólogo se afastará da Psicanálise freudiana ao se voltar contra a concepção de indivíduo gerada com o sujeito cartesiano do Iluminismo. Para Goldmann³³, não interessa a investigação da particularidade do sujeito, mas antes a coletividade que ele traduz; esse indivíduo ele denominou “transindividual”.

Embasado na homologia das estruturas e no indivíduo transindividual, Goldmann afirma que os verdadeiros autores são os grupos sociais que se expressam por meio do escritor, gerando uma obra abarcadora do inconsciente coletivo, caso contrário essa seria invalidada.

De certo modo, a homologia das formas traz a mediação entre o caráter interno e externo das obras pelo seu vínculo indissolúvel e ideológico com as classes sociais. De acordo com Candido, Goldmann “tem procurado mostrar como a criação, não obstante singular e autônoma, decorre de uma certa visão do mundo, que é fenômeno coletivo na medida em que foi elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio”³⁴.

Entretanto, a própria concepção de classes sociais se constitui um dos pontos de crítica ao marxismo. O problema se situa no caráter palpável dado à categoria como se a ela fosse conferida existência real, além da espera de que os indivíduos tenham total consciência de pertencimento às respectivas classes, manifestando de bom grado um engajamento voluntário, como se na prática não fosse preciso nenhum trabalho de mobilização desses indivíduos. Para

³³ Goldmann estabelece o grupo social como o verdadeiro sujeito da criação e não as consciências individuais. Cf. GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Op.cit., p. 206-207. Neste sentido, menciona em *A sociologia do romance* “complexas rês de relações interindividuais” (idem, ibidem, p. 206), ao passo que o termo “transindividual” aparecerá posteriormente em *A criação cultural na sociedade moderna*. Cf. GOLDMANN, Lucien. **A criação cultural na sociedade moderna**. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972, p.68.

³⁴ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op. cit., p.23.

Bourdieu, “as classes sociais não existem (...) o que existe é um espaço social, um espaço de diferenças, no qual as classes existem de qualquer modo no estado virtual, destacadas, não como um dado, mas como qualquer coisa a fazer”³⁵. Essa percepção de Bourdieu traz uma contribuição bastante válida à questão proposta.

Embora Lukács tenha se recusado “a estabelecer uma relação direta, transparente entre a base econômica de uma sociedade e sua produção literária”³⁶, seu discípulo Goldmann lança mão da focalização do mestre húngaro na questão da forma, para desenvolvê-la enquanto conjunto de relações homólogas entre o texto literário e a base econômica social. Todavia, ao elaborar a homologia das estruturas e considerar o escritor enquanto indivíduo transindividual, que possui o papel de transmitir a visão de mundo do grupo social no qual se insere, não estaria Goldmann, de certo modo, afirmando que a escrita de uma classe é voltada a essa mesma classe, retirando um pouco da aura de universalidade da obra?

Esclarecendo o caráter de classes para o marxismo, Fredric Jameson, em *Marxismo e forma*, salienta que “o que distingue a noção marxista de classe da noção sociológica é que, para a primeira, a classe é precisamente um conceito *diferencial*, que cada classe é, ao mesmo tempo, um modo de se relacionar com as outras e de recusá-las”³⁷. Ou seja, cada classe se constrói numa rede de inter-relações e oposições às demais, não sendo, portanto, unidade autônoma: “o próprio conteúdo de uma ideologia de classe é relacional, no sentido de que seus ‘valores’ sempre se posicionam em relação à classe oponente, e se definem em oposição a ela”³⁸.

Esse movimento não é observado por Goldmann, que, ao tomar a noção de classe social como categoria fixa, imutável, torna o artefato artístico, juntamente com seu produtor, refletores imediatos da classe social, acabando por endossar aquele tipo de método de abordagem sociológica que tinha o intuito de revogar.

Além disso, ainda que diga em seu Prefácio que “o criador individual faz parte do grupo, muitas vezes por sua origem ou posição social, sempre pela significação objetiva de sua obra, e nele ocupa um lugar que, sem dúvida, não sendo decisivo é, não obstante, privilegiado”³⁹ e tente destacar a sua faculdade criativa, ainda assim a mantém prisioneira de um espaço que lhe é reservado enquanto tradutora de uma classe. Mas seria o mesmo que não considerar ou não acreditar na capacidade de distanciamento do escritor, ou seja, o mesmo

³⁵ BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**. Sobre a teoria da acção. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papyrus, 1996, p.26-27.

³⁶ LIMA, Luiz Costa. Op.cit., p.122.

³⁷ JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma**. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 289.

³⁸ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op.cit., p.76-77.

³⁹ GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Op.cit., p.4.

que impedir o escritor de visitar outros mundos, outros condicionamentos, sejam eles culturais, sociais ou outros. Ele é dotado de imobilidade diante das outras classes, pelas quais não seria possível ele transitar. Ora, se o escritor só pode traduzir a visão do grupo no qual se encontra, ele encontrará limitação em como abordar ou o que representar acerca de tais e tais temas, pois todos estariam de antemão subjugados e condicionados às ideologias com as quais ele comunga. Dessa forma, não conceberíamos como um escritor do século XX escreveu sobre a Inquisição portuguesa do século XVIII, revelando um substrato de classes diverso e polifônico. Ou de forma a exemplificar, como Saramago, nascido nos primórdios da República portuguesa, lança em 1982 um romance cuja trama remete ao reinado de D. João V e à Inquisição que ali tiranizava e oprimia, no qual se tematizava a construção do convento de Mafra, não tendo sua geração participado da eventual construção e não sendo capaz de reproduzir a mesma visão sobre o acontecimento dos que ali à época estavam senão apenas por meio de sua ficcionalização?⁴⁰ Podemos inferir que Goldmann tenha almejado destacar que a visão do sujeito escritor sobre os demais grupos, mesmo que travestida de uma nova identidade, adentrando um universo diverso do seu, seja sempre uma visão em algum aspecto afetada pela posição que ele ocupa. Porém, devemos estabelecer essa ressalva dialeticamente, para não incorrerem em determinismo.

Evitando esse impasse com relação às classes, a “análise crítica de caráter sociológico” surgiu em meio às contribuições do pós-estruturalismo, no qual a tensão existente entre significado e significante foi desfeita ao se passar a considerar a dialética entre esses dois elementos na obtenção de sentido, o que aumenta o âmbito interpretativo. Isso se deve a idéias como o desconstrutivismo de Jacques Derrida⁴¹, no qual a realidade, assim como o conceito de verdade, passam a ser subjetivados pela mediação dos discursos. Em outras palavras, a linguagem não é mais dogmática e não se permite um único sentido, mas se abre às subjetividades e interpretações. Outra importante contribuição para a análise literária é a relação entre os textos, sistematizada por Kristeva⁴² como uma produtividade discursiva

⁴⁰ O romance em questão é *Memorial do convento* no Brasil com publicação pela Bertrand Brasil.

⁴¹ Pode-se acessar dois textos basilares do autor em que o conceito é desenvolvido. O primeiro é composto por uma reunião de artigos, denominado *A escritura e a diferença*, e o segundo, de caráter mais sistemático, intitulado *Gramatologia*.

⁴² Utilizo aqui a palavra “sistematizada” levando em conta que as principais contribuições ao nascimento desse conceito surgem anteriormente com Bakhtin, especificamente com os conceitos de polifonia e dialogismo. Cf. KRISTEVA, Julia. **Introdução à semântica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

denominada “intertextualidade”. Em suma: significante e significado serão agora inseparáveis na obtenção de sentidos⁴³.

O que a análise crítica pressupõe é a busca de elementos de interpretação que juntos formem “um todo indissolúvel”⁴⁴. Essa síntese almejada faz do elemento social não apenas fator ilustrativo, imagético, mas explicativo, que se torna ao lado de outros elementos essencial à interpretação. A falha da abordagem estruturalista foi não contar com esse elemento. Dessa maneira, a abordagem da obra considerando apenas seus elementos internos, configurando a ela autonomia, tornou as abordagens mecanizadas e reduzidas no nível interpretativo. Para Candido:

o perigo é que a preocupação do estudioso com a integridade e a autonomia da obra exacerbe, além dos limites cabíveis, o senso da função interna dos elementos, em detrimento dos aspectos históricos, - dimensão essencial para apreender o sentido do objeto estudado⁴⁵.

Candido salienta a necessidade de se compreender a dicotomia *externo e interno*, verificando de que maneira esses fatores incidem sobre a obra literária. O que ele ressalta a princípio é que a interpretação do texto literário perpassa os elementos estruturais do próprio texto e também o contexto. Dessa forma, a tensão *interno x externo* é resolvida na medida em que não se trata da abordagem de cada uma dessas esferas em separado, mas da síntese de ambas:

para que assim se escape quer da tendência de ver a obra como “ilustração” de certa força social, quer da tendência estetizante oposta, na qual vigora um hiato hierarquizante entre o contexto, elemento da ambiência da obra, e o texto, a ser imanentemente indagado⁴⁶.

Essa interpretação dialética depende da forma como é focalizado o estudo da esfera social, podendo-se focar apenas a matéria fornecida por este, reduzindo as obras a meros romances de costumes, ou dar um passo adiante, constatando que para além de traços de

⁴³ É importante ressaltar que o termo desconstrução foi esboçado primeiramente na introdução de *A origem da geometria de Husserl*, de 1962, redigida por Derrida, tomando corpo mais tarde, em 1967, na sua obra posterior *A voz e o fenômeno* (Cf. BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. **Natureza Humana**, São Paulo, v. 10, n. 1, jun. 2008, p. 111). Já o termo intertextualidade, apesar de basear-se no conceito de dialogismo promovido pelo chamado Círculo Bakhtiniano (Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 63) só foi cunhado por Julia Kristeva no artigo "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman" publicado na revista *Critique: Revue Générale de publications*, no ano de 1967. Cf. KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. **Critique: Revue Générale de publications**, 239, 1967, p.438-465.

⁴⁴ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op. cit, p.15.

⁴⁵ Idem, ibidem, p.18.

⁴⁶ LIMA, Luiz Costa. Op.cit., p.106.

época há traços de estilo, ou seja, há uma contribuição do social à economia interna da narrativa. Nesse sentido, “sabemos ainda que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na estrutura, tornando-se, portanto, interno”⁴⁷.

Um exemplo mencionado por Costa Lima é aquele em que Benjamin situa:

a obra de Baudelaire, não como reflexo mas parte na produção daquele “espírito”, do qual recebe a experiência da *vivência de choque* e passa a elaborar uma poesia distinta da lírica habitual mesmo produtora de vivência de choque. Habitar tal fronteira significa reconhecer que a especificidade do discurso literário tem como *indicador visível a forma*, i.e, não o que se diz mas como se diz o que se diz⁴⁸.

Assim, o que poderia ser visto como mero reflexo da sociedade em que se inseria passa a unificar os elementos externos, tornando-os internos. Do mesmo modo, arriscaríamos postular que o *modus operandi* da escrita saramaguiana como processo integrador sempre soube trazer para a economia interna da sua narrativa as questões de nosso tempo, travestidas em forma e conteúdo. A pouca pontuação que permite maior fluidez e dá ritmo ao texto, assim como os longos parágrafos que se estendem, por vezes, a mais de uma página assemelham-se à oralidade ao mesmo tempo em que trazem à tona o dinamismo do contemporâneo. Em outras palavras, o estilo que se consolidou a partir de *Levantado do chão*, romance de 1980, final do século XX, vem demasiadamente marcado por um ritmo peculiar de seu tempo e conseqüentemente por um novo projeto estético. Saramago inova com uma narrativa formalmente ousada, mas que não se afasta do diálogo com a tradição, ao qual incorpora um tom contemporâneo, muitas vezes como uma releitura questionadora, capaz de dotar de olhar crítico a relação do indivíduo com seu tempo. Desse modo, seu texto assume a carga de um apurado tom combativo e interventivo no que concerne ao social.

Logo, a dificuldade no empreendimento de um estudo que discorra sobre a relação entre literatura e sociedade consiste no estabelecimento do método. A sociologia deve ser uma disciplina auxiliar e não sobrepor-se ao estudo do fenômeno literário/artístico, “mas apenas esclarecer alguns dos seus aspectos”⁴⁹.

A atividade imaginativa do autor se tornaria muito restrita se o seu papel fosse apenas o de refletir determinada realidade. Obras feitas sob esse prisma foram consideradas “menores”, por não permitirem total liberdade criacional. Além disso, o próprio êxito desse ato é questionável, pois a partir do momento em que empreendemos uma escrita da realidade que

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op.cit., p.14.

⁴⁸ LIMA, Luiz Costa. Op.cit., p.111.

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op. cit., p.28.

perpassa por nossas percepções já a ficcionalizamos: “não se pode julgar um discurso ficcional verdadeiro/falso porque não contenha referências fidedignas do real, mas porque neutraliza nosso modo habitual de tematizar a realidade”⁵⁰. Como diria Saramago, invertendo a célebre frase de Eça de Queirós: “sobre a nudez forte da fantasia o manto diáfano da verdade”⁵¹; o que mostra a compreensão do escritor sobre o processo que a transfiguração do real permite alcançar, apontando assim o viés de seu olhar sobre a concepção do representar e da verdade na obra literária⁵².

O escritor, portanto, justapõe o material herdado de sua experiência no mundo com o material estético, o que traz à luz a obra de arte. O que ocorre, portanto, na literatura é a construção ficcional da realidade, em que o artefato artístico encontra a matéria de sua realização na sociedade, mas a ela não se detém, sendo ele mesmo construtor e desconstrutor dessa mesma matéria sobre a qual se debruça, selecionando-a, abandonando-a, renegando-a ou transpassando-a, alargando-a, (re)significando-a amplamente:

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 gratuidade⁵³.

Tal estilização foi apontada por Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*⁵⁴, em que o escritor e crítico italiano recomenda para o trato dos textos literários contemporâneos a categoria da leveza. Ao dedicar uma de suas conferências a esse aspecto, Calvino compara a missão do escritor ao mito de Perseu, em que o driblar do pesadume da existência humana só seria possível por meio de uma transfiguração da realidade. No mito, a Medusa petrifica aqueles que a olham diretamente. Por isso, Perseu só consegue vencê-la ao valer-se do escudo polido – presente de Atena – como espelho, com o que controlava as ações do monstro, mediante o reflexo. Da mesma forma, o processo lúdico da escrita pôde favorecer o enfrentamento da Medusa de forma menos agonizante ao utilizar o seu reflexo, seja por meio de alegorias ou por imagens metafóricas desse mesmo real.

⁵⁰ LIMA, Luiz Costa. Op.cit., p.110.

⁵¹ A frase em Eça de Queirós é: “sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”, constante em *A Relíquia*. Em Saramago, a frase invertida está presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, p. 62.

⁵² Lembramos aqui do questionamento de Derrida: “Como funcionará então a palavra e a escritura? [...]desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar”. Cf. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.161.

⁵³ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Op.cit., p. 63.

⁵⁴ CALVINO, Ítalo. *Leveza*. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.13-41.

1.1. DA NARRATIVA COMO ATO SOCIALMENTE SIMBÓLICO OU DA INTERVENÇÃO IDEOLÓGICA DE KRONOS

*O paradoxo do romance é o de qualquer obra de arte: ela é irredutível a uma realidade que contudo traduz*⁵⁵

A escolha de Jameson de “A narrativa como ato socialmente simbólico” para compor o subtítulo de *O inconsciente político* instaura a dimensão emblemática do ato narrativo. Tomando a narrativa como expressão alegórica, ele corrobora o desvio do olhar da Medusa, lidando com a dimensão real através desse jogo de espelhos, estratégia utilizada por Perseu e tomada como modelo por Calvino⁵⁶ para a escrita literária. Ao tomar a realidade social não meramente como conjunto de fatos ou registro documental, mas como matéria que pode ser moldada e sofrer interferências do imaginário criativo do escritor, a relação entre literatura e sociedade passa por essa esfera apontada pela epígrafe de Zéaffa em que o social é significativo e surge expresso na narrativa, ao passo que esta ao mesmo tempo o transmuta, o transfigura, o transforma, revelando assim muito mais do que a apurada descrição de uma objetiva. A narrativa possui aquela particularidade de produzir e contribuir para existência da realidade que narra:

essa é uma das estranhezas, ou melhor, das pretensões da narrativa. Ela só “narra” a si mesma, e essa relação, ao mesmo tempo que se faz, produz o que conta, só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece, pois ela detém então o ponto ou o plano em que a realidade que a narrativa “descreve” pode continuamente unir-se à sua realidade como narrativa, garanti-la e aí encontrar sua fiança⁵⁷.

Uma expressão de tal transfiguração pode ser observada no *realismo mágico*, ao utilizar o fantástico em suas narrativas. Esse elemento causa o efeito do estranhamento e nos remete a um mundo imaginário, conseguindo fortuitamente revelar condições ofuscadas pelas aparências sociais. É o que verificamos, por exemplo, em Kafka com *A metamorfose* ou nos contos *Coisas e Embargo* pertencentes à obra *Objeto Quase* de José Saramago, em que a reificação da sociedade capitalista é denunciada por meio dos mais insólitos recursos. O método utilizado nesse processo é o alegórico, no qual planos são sobrepostos de modo a dizer algo para manifestar efetivamente outro ponto encoberto, ou seja, “alegoria significa,

⁵⁵ Michel Zéaffa citado por: LIMA, Luiz Costa. Op.cit., p. 108.

⁵⁶ CALVINO, Ítalo. Op.cit., p. 13-41.

⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: _____. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.9.

literalmente, ‘dizer o outro’”⁵⁸. Nesse sentido, é o mesmo que transmitir ao leitor um convite a olhar por outra via, pelo avesso do bordado:

a obra de arte procura dizer o real (ainda que subjetivo), como o real procura se dizer através da obra: cada uma diz o seu outro e se diz *no* outro (como faz todo elemento alegórico). [...] Por mais ficcional e fantasiosa que pareça e seja uma obra, ela é uma parte da realidade, da qual não escapa. Fora da realidade, a fantasia não tem sentido. Não dá para, simplesmente, contrapor a ficção à realidade; mas também não se pode confundir “realidade” com aquela aparência primeira que nos salta aos olhos⁵⁹.

O processo alegórico, portanto, permite uma interação interpretativa em que o leitor necessitará efetuar analogias, estabelecer novos vínculos na compreensão dessa dialética estabelecida no jogo do mostrar e do ocultar, para que assim se chegue a conteúdos válidos. Um guia de como realizar esses esconderijos é dado por Walter Benjamin, que nos lembra que “esconder significa: deixar rastros”⁶⁰, e com eles vamos preenchendo as fendas e fissuras de modo a atingirmos maior profundidade significativa. Do mesmo modo que o método alegórico, todo e qualquer processo de interpretação, em um sentido mais amplo, “não é um ato isolado, mas ocorre dentro de um campo de batalha homérico, em que uma legião de opções interpretativas entram em conflito de maneira explícita ou implícita”⁶¹.

O perigo encontrado nessa batalha é justamente a seleção prévia do método interpretativo. Fredric Jameson 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. Ou seja, não é o novo material que nos fornece o método e o modo de abordar o texto, mas é nossa tradição interpretativa, a velha ferramenta, que se impõe sobre ele:

nunca realmente abordamos um texto de imediato, em todo o seu frescor como coisa-em-si mesma. Em vez disso, os textos se nos apresentam como o “sempre-já-lido”; nós os apreendemos por meio de camadas sedimentadas de interpretações prévias, ou – se o texto é absolutamente novo – por meio de hábitos de leitura sedimentados e categorias desenvolvidas pelas tradições interpretativas de que somos herdeiros [...] nosso objeto de estudo é menos o próprio texto do que as interpretações através das quais tentamos abordá-lo e dele nos apropriar. Aqui, a interpretação é estabelecida como um ato socialmente alegórico, que consiste em se reescrever um determinado texto em termos de um código interpretativo específico⁶².

⁵⁸ KOTHE, Flávio R. **A alegoria**. São Paulo: Editora Ática, 1986, p.7.

⁵⁹ Idem, *ibidem*, p.14.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. O coelho da Páscoa descoberto ou pequeno guia dos esconderijos. In: _____. **Obras escolhidas. Vol. II**: Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 237.

⁶¹ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op.cit., p.13-14.

⁶² Idem, *ibidem*, p. 9-10.

O que Jameson postulou como *metacommentário* limita as possibilidades interpretativas de um texto a um horizonte já conhecido, utilizando de outra narrativa pré-existente e profícua em análises, como é o caso do complexo edipiano, das narrativas bíblicas ou mitológicas. Todo ato interpretativo, por essa via, torna-se alegórico, pois é elaborado pela sombra de outra narrativa, como se fosse necessária a existência de um *espelho mágico* que transmitisse ao novo os contornos do antigo e assim pudesse se realizar a façanha. O sistema cumpre a prática de uma “reescritura segundo o paradigma de outra narrativa, que é visto como código orientador ou narrativa primeva da primeira e proposto como seu *significado* último ou inconsciente”⁶³.

Aqui surge o ponto para compreensão dessa narrativa subjacente: o inconsciente. A crença de que há um inconsciente político que atua sobre as obras estabelece uma intersecção profunda dessas com o tempo em que são produzidas. Se é verdade que “nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, ‘em última análise’, político”⁶⁴, na feitura do texto literário incide uma carga de sua temporalidade – como também eco de outras já passadas – em que mesmo que inconscientemente por parte do autor é derramado toda uma gama de conteúdos ideológicos. O filósofo Jacques Rancière⁶⁵ compartilha da mesma visada ao enunciar que circunscrita em um tempo e em um espaço toda atividade exercida irá *partilhar de um sensível* que na verdade é *comum* tanto ao que produz quanto ao que vê, recebe ou, no caso do autor literário, ao que lê. O que o filósofo advoga é que em toda atividade social e, portanto, política, há uma base estética que diz respeito à partilha de uma experiência comum: “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”⁶⁶.

As práticas artísticas realizam uma re-partilha do sensível, pois podem ser entendidas como formas de se fazer que interferem em outras formas de se fazer, ou seja, em outras atividades públicas, por conta de possuírem visibilidade social. Sobre esse aspecto da visibilidade, Rancière recorda o incômodo sofrido por Platão ao pensar o local das artes em sua sociedade ideal. O mal-estar com essa atividade humana provinha justamente desse fato, da duplicidade de espaços daquele que produzia arte, por ocupar tanto o privado quanto o público, dando ao mesmo tempo certo *ar* de inadequação, de um *locus* específico inoperante

⁶³ Idem, *ibidem*, p.19.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p.18.

⁶⁵ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org., Ed. 34, 2009.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p.16.

para esse indivíduo. Como trabalhador, o artesão não ocupava apenas um local fixo e destinado ao trabalho, mas era alvo da audiência pública: “o fazedor de *mimesis* confere ao princípio “privado” do trabalho uma cena pública”⁶⁷.

Sendo a arte privilegiada por ocupar essa duplicidade de espaços, por coabitar as esferas pública e privada, ela influencia e é influenciada, traduz e produz utopias. Por isso, torna-se importante veículo de transporte e de criação de ideologias.

Sobre o nível semântico no qual são suscitadas essas ideologias – processo inconsciente do qual não há como se livrar, é bem verdade –, Jameson salienta que o ideológico se configura como dialético, selecionando o que se tornará manifesto e o que apenas se configurará como latente. Em outras palavras, há uma “poderosa reestruturação de uma relação de tensão entre a presença e a ausência”⁶⁸. Isso ocorre de forma semelhante a uma censura, pois há “pontos nodais implícitos no sistema ideológico, que, contudo, permaneceram irrealizados na superfície do texto, que não conseguiram se manifestar na lógica da narrativa e que, portanto, podemos ler como aquilo que o texto reprime”⁶⁹. Dentro desse prisma, uma interpretação deve realizar o feito de libertar o *inconsciente político* dos textos, a partir de uma percepção da presença e da ausência que se configuram ideologicamente; assim, “a grandeza das obras de arte consiste unicamente em revelar o que a ideologia oculta”⁷⁰.

A eleição desses elementos não é conferida gratuitamente, mas a própria escolha sobre o que mostrar e o que ocultar já carrega em si uma ideologia. Ao definir a expressão *partilha do sensível*, Rancière elabora também um processo dialético. De acordo com as notas da tradutora Mônica Costa Netto, Rancière, em livro anterior intitulado *Políticas da escrita*, abre campo para comentar a duplicidade da palavra *partilha*, que se refere tanto à participação em conjunto quanto ao ato de divisão. O mesmo é verificável, contudo, na palavra *exclusiva* que ora nos remete ao caráter único, diferenciador, e ora nos remete à segregação, exclusão. Assim, se tomarmos o sentido de exclusivo como exclusão, o processo dúbio da partilha se define neste fragmento:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina

⁶⁷ Idem, ibidem, p.64.

⁶⁸ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op.cit., p.44.

⁶⁹ Idem, ibidem, p.44.

⁷⁰ ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v.2. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, p.344.

propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha⁷¹.

A ideia do comum partilhado traz em contrapeso essas partes exclusivas ou excluídas, nas quais percebemos que todo ato de seleção de uma realidade sensível compartilhada envolve englobar esses ou outros fatos, ao passo que separamos e segregamos toda uma gama de experiências também vivenciadas, mas que talvez por sua inexpressividade no coletivo não entram no rol do que deve ser colocado como um comum público. Nessas arestas, encontra-se o processo ideológico que atua como delimitador do material circulante em nossas produções culturais. Assim, a incisão temporal é percebida tanto na concepção de *inconsciente político* como na *de partilha de um sensível* que se faz comum.

Por meio desse espírito que povoa determinado tempo e espaço, podemos compreender o porquê da prevalência de certas atividades interpretativas, ou melhor, de certas narrativas tomadas como frequentemente ressonantes e passíveis de colaborar para uma significação do novo texto analisado. Essa tendência a sobrepor o método à própria obra está vinculada à seleção pré-estabelecida afetada por um meio de pensar a realidade que circunda o próprio objeto:

[...] a idéia é que, se a interpretação em termos da causalidade expressiva ou das narrativas mestras alegóricas continua a ser uma constante tentação, tal fato ocorre porque essas narrativas inscreveram-se tanto nos textos quanto em nossa maneira de pensá-los; as narrativas alegóricas constituem uma persistente dimensão dos textos literários e culturais exatamente porque refletem uma dimensão fundamental de nosso pensamento coletivo e de nossas fantasias coletivas referentes à História e à realidade⁷².

O inconsciente político reflete o pensamento coletivo e imprime sua marca em nossos próprios discursos. Diante de tal constatação, emergem algumas perguntas: Se esse inconsciente paira sobre nosso tempo e sobre nosso intelecto, ele se torna marca pungente no exercício daquele que escreve? Não seria então o autor o sujeito que repercute essas ideologias? E, nesse sentido, aquele que comunga do mesmo espaço temporal não poderia obter uma leitura e uma interpretação mais adequada de sua obra? Por outro lado, de que forma um escritor lida com a ficcionalização de um tempo que não é o seu?

De fato, o escritor possui aquela faculdade enaltecida por Fernando Pessoa de ser um fingidor e conseguir, com isso, certo distanciamento, o que não significa afirmar a neutralidade do sujeito. O que ocorre é que todo discurso já vem impregnado de ideologias e dessa constatação o escritor não escapa. Ele está imerso nesse âmbito, pois “o discurso escrito

⁷¹ RANCIÈRE, Jacques. Op.cit., p.15, grifo nosso.

⁷² JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op. cit, p.30-31.

é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.”⁷³.

Essas questões são passíveis de serem percebidas no tocante à obra *Ensaio sobre a cegueira* que será analisada nos próximos capítulos. Seu autor inaugura uma perspectiva importante a partir desse romance, pois essa ficção assinala um momento de remodelagem do discurso saramaguiano no que tange ao tempo discursivo e ao tempo histórico vivenciado. A passagem dos romances de temática histórica – como *Memorial do convento* (1982) e *História do cerco de Lisboa* (1989) – aos romances universais – como *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) – ao longo de sua produção, carrega uma mudança de posição, do passado ao presente, e esse é um aspecto consolidado na narrativa objeto de análise dessa dissertação, sintomática do novo discurso:

O passado, outrora convocado e reconstituído para ser visto, apreendido e interpretado à luz de um presente, dá lugar à contemporaneidade. O tempo da história dilui-se no tempo do discurso, os olhares do narrador e das personagens pertencem a uma mesma época, as vivências são coincidentes, as visões do Homem e do Mundo estão balizadas pela mesma concepção genérica da sociedade⁷⁴.

O que Vieira atesta é o fato de aquelas obras saramaguianas, rotuladas de romances de temática histórica, tratem o passado pelo viés do presente, pautado seja no discurso oficial, seja na desconstrução deste, já que estariam impossibilitadas de atingirem totalmente o inconsciente partilhado naquela época distinta – o que neste caso nos responde à última questão levantada sobre a forma como o autor lida com esse tempo que lhe é distante. Em contrapartida, em obras como *Ensaio sobre a cegueira*, a atenuação da diferença dos tempos com os quais o escritor lida possibilita a partilha de um sensível e de uma política comuns que se tornam cada vez mais evidentes.

Deixando de lado o caso específico da escrita saramaguiana e partindo para a compreensão mais ampla da recepção de obras por aquele que comunga ou não de um mesmo momento histórico que o do autor, ou sobre a possibilidade de acesso a um tempo não vivenciado, estamos diante do outro lado da moeda, de outro aspecto referente à natureza do objeto, pois embora a História não seja efetivamente um texto, ela só nos é acessível por intermédio de tal textualização, assim a abordagem da realidade social só é possível através de

⁷³ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Op. cit., p.128.

⁷⁴ VIEIRA, Agripina Carriço. Da História ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: Do Evangelho segundo Jesus Cristo a Todos os nomes. **Colóquio/Letras**, n. 151/152, Janeiro/Junho, 1999, p. 388.

“sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político”⁷⁵. Então, de certo modo, a própria história também atua como uma narrativa mestra que delinea os limites interpretativos do texto pelo *inconsciente político* que a contém, conforme já salientou Eagleton:

O "nosso" Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o "nosso" Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare "diferentes", de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma "reescritura"⁷⁶.

Entretanto, Eagleton, ao sublinhar que toda obra é lida como uma reescritura pela sociedade presente, esquece de ressaltar que a novidade estética, instaurada em cada período histórico, não significa um rompimento com a tradição: “uma coisa é a historicidade própria a um regime das artes em geral. Outra, são as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime”⁷⁷. Ele se atém à ilusão do sincrônico como momento autônomo sem levar em conta que há movimento diacrônico presente nesses recortes: “as formulações de um período isolado sempre implicam ou projetam secretamente narrativas ou ‘histórias’ – representações narrativas – da sequência histórica em que esses períodos isolados ocupam seu lugar, e da qual derivam seu significado”⁷⁸. O regime estético não se faz sem a tradição, mas antes sobrevive com ela: “a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas”⁷⁹. Não são, portanto, regimes excludentes, pois uma nova época, um novo *inconsciente político* obriga o desenvolvimento de um novo método interpretativo que possa encontrar seu espaço ao lado da tradição literária.

Esse aspecto é percebido por Rancière quando menciona, a título de exemplificação, as modificações na pintura que sempre foram associadas às mudanças em outras artes e tão próximas ao romance, principalmente nas contribuições do final do século XIX e, sobretudo, o início do século XX. A alteração realizada antes na passagem da pintura clássica, de uma superfície plana a uma tridimensional – que na tela se configuraria como profunda –, com o discurso modernista se volta ao bidimensional ao apresentar o abstracionismo. Retomando

⁷⁵ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op.cit., p.32.

⁷⁶ EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Op.cit., p.17.

⁷⁷ RANCIÈRE, Jacques. Op.cit., p.27.

⁷⁸ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op. cit., p.25.

⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques. Op.cit., p.37.

Platão, entra em cena a noção de distância entre dizível e visível, na qual escrita e pintura ocupam o mesmo patamar de “signos mudos” e sem vida:

O plano, nessa lógica, não se opõe ao profundo no sentido do tridimensional. Ele se opõe ao “vivo”, conduzido pelo locutor ao seu destinatário adequado, que se opõe à superfície muda dos signos pintados. E a adoção da terceira dimensão pela pintura foi também uma resposta a essa partilha⁸⁰.

Tanto a arte abstrata quanto a tridimensional são formas, *mediuns* específicos, de ver o mundo que, ao se alterarem, renovam a representação. Diz-se da pintura abstrata que ela foge àquele ideal representativo realista provocando uma “revolução [sic] antirrepresentativa”⁸¹, tão bem colocada pelo próprio autor entre aspas, pois gerou na verdade um afastamento do que era concebido como arte mimética na época, ou seja, uma apreensão fidedigna do real em prol de uma nova forma de representar, forma que, no romance, Anatol Rosenfeld⁸² chamou de “desrealização”.

Quando a pintura perde seu posto “mimético” para a fotografia⁸³, passando a buscar outras formas de expressão desse real que valorizem a subjetividade de quem cria para uma imersão no abstracionismo, não é por acaso que as tendências surgidas a partir de então recaem justamente no contraponto da transfiguração, distorção ou deturpação dessa realidade, criando um mundo paralelo nas formas geométricas do Cubismo ou na vertigem do Surrealismo. Os pontos que surgem em uma mesma tela são muitos e esse descentramento torna-se eco de um mundo não ordenado, o que, por sua vez, não deixará de apontar a retomada de um caráter mimético. Chegamos ao ponto que realmente nos interessa: “só podemos estudar o mundo de forma abstraída até o ponto em que o próprio mundo já se tornou abstrato”⁸⁴.

No encaicho de um mundo que se modifica, o tratamento dado à arte pelas velhas ferramentas teóricas precisa ser revisto e alterado. É o que tem ocorrido com o método marxista, fortuitamente utilizado ao longo de nossa tradição interpretativa e que apresenta algumas nuances de abordagens pelos teóricos que beiram a disparidade no trato do objeto. O

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p.21.

⁸¹ Idem, *ibidem*, p.22.

⁸² ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e contexto**, 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 76.

⁸³ Conforme salienta Barthes, o referente fotográfico difere-se dos demais pela sua existência, já que tanto no discurso quanto na pintura, o referente pode ou não corresponder “a coisa *necessariamente* real, [...] esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Cf. BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984, p.114-115.

⁸⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Op.cit.*, p.60.

teórico marxista Fredric Jameson, cuja contribuição é valorizada neste nosso estudo, considera a abordagem marxista a mais válida para dar conta de uma interpretação literária, sobretudo no que concerne ao desvelamento das ideologias. Essa postura de Jameson ecoa na declaração do escritor José Saramago em entrevista a Carlos Reis, na qual o escritor estabelece:

No meu caso, o meu modo de entender a sociedade e o mundo está ligado à análise e ao entendimento marxista. Até onde eu pude chegar e compreender, como leitor e como estudioso [...], o marxismo serve-me para compreender o mundo de um modo que faz todo o sentido. O que quero dizer com isto é que o marxismo, pelo menos para mim, não morreu e continua a ser útil: estou nele e nem sequer posso conceber outro modo de tentar entender o funcionamento das sociedades humanas⁸⁵.

A propagada morte do marxismo, que viria atrelada à ideia de morte das ideologias, levantada em questão proposta por Carlos Reis a Saramago, traz uma noção imperfeita do lugar do marxismo na sociedade hodierna. Para Saramago, “O que se passa é que vivemos na época do liberalismo económico, do consumismo, da perda de valores éticos e o marxismo aí parece ter pouca voz e pouco lugar”⁸⁶. A esse respeito, Jameson nos alerta para o fato de que, com “o surgimento de um novo “sistema mundial” político e económico, [...] os paradigmas marxistas mais antigos só se aplicam de maneira imperfeita”⁸⁷. Todavia, a tradição marxista não é por Jameson abandonada e sim reavaliada para ainda ser uma ferramenta possível à abordagem literária. O que Jameson afirma é que a divisão de classe proposta anteriormente pelo marxismo tradicional não será mais determinante, mas atuará como mais uma das esferas da totalidade social, ao lado da ideológica, da política, das forças dos meios de produção, do mercado, dentre outras. O foco nas classes sociais dotava de certa imobilidade ilusória, agora a análise não será mais radical ao ponto de vislumbrar classes que não se comunicam. Todo aparelho passa a ser contemplado.

O novo sistema mencionado por ele refere-se ao capitalismo tardio, à globalização em curso, ao processo de passagem de uma vida sólida a uma líquida, conforme a lição de Bauman⁸⁸, em que as relações se tornam cada vez mais rarefeitas e transitórias, não sendo diferente nos meios de produção com a instabilidade constante produzida pelo progresso. Os

⁸⁵ REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Lisboa: Editora Caminho, 1998, p.56.

⁸⁶ REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Op. cit., p.56.

⁸⁷ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op. cit., p.11.

⁸⁸ A metáfora da passagem do sólido ao líquido aponta para a travessia do estável e duradouro para o instável e transitório, com todas as consequências e inseguranças advindas deste processo. Cf. BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

novos focos de poderes econômicos, a nova face dos *bem-sucedidos*⁸⁹ transmite uma atmosfera de incerteza e insegurança à sociedade.

O inconsciente político gerado então, do qual a obra *Ensaio sobre a cegueira* comunga, é calcado na insegurança, no individualismo, na descrença em ideais coletivos e em uma harmônica vida em comum. Essas questões são frutos de um permanente processo pelo qual passou e vem passando o Ocidente, de forma mais incisiva que no Oriente, ao longo dos séculos: o *desencantamento do mundo*⁹⁰. Desencantamento que se intensificou a partir do século XVIII, tornando-se mais agressivo e avassalador. Seguindo a diretriz de Jameson, que nos alerta sobre a importância de historicizar sempre, buscamos compreender os diversos estágios dessa transformação sofrida pelo mundo ocidental, para a compreensão da natureza da sociedade relatada em *Ensaio sobre a cegueira*. Sobre esse processo e as questões nele imbricadas, é o que veremos na seção subsequente.

⁸⁹ Para Bauman, os indivíduos *bem-sucedidos* são aqueles que não se prendem à localidade, abstendo-se, por conseguinte, de compromissos. Essa nova elite global configura um modelo que não pode ser seguido pela massa, pois o cosmopolitismo que exercem é seletivo, inviável para o cidadão comum: “A nova elite não é definida por qualquer localidade: é em verdade e plenamente *extraterritorial*.” (Cf. BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 53).

⁹⁰ Max Weber, ao estabelecer uma sociedade como desencantada, visualiza como sintoma principalmente “o grau em que uma religião se despojou da magia” (apud PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p. 116), o que o fez se referir à China como “jardim encantado”, uma vez que a metafísica religiosa surgida com o Taoísmo não foi capaz de racionalizar de vez o magismo, mas em contrapartida o alimentou. Desse modo, “enquanto no judaísmo antigo e no moderno cristianismo [formadores da identidade ocidental, tal qual a conhecemos] Weber identifica um processo de ‘desmagificação’ da relação religiosa, na Índia, na China e na Europa medieval e até mesmo no Islã, ele identifica o processo inverso, de *Magisierung* [magificação] da religiosidade” (Idem, ibidem, p.124). Embora atualmente o processo de Globalização possa nos devolver a imagem desses países como cada vez mais “afetados” pelo racionalismo científico – segunda etapa do desencantamento no Ocidente –, essa mudança não significa rompimento com a tradição cultural ainda muito arraigada na crença do animismo: “Desencantar o mundo é destruir o animismo”, diziam Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento* (Cf. ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1985, p.20). Portanto, o processo global teria que contribuir também para a crença em um monoteísmo unificador e dilacerante da magia, invertendo a lógica do ocorrido no Ocidente – partindo do cientificismo e levando à desmagificação –, o que não nos parece ser evidente no momento.

1.2. O PROCESSO DE *DESENCANTAMENTO DO MUNDO* E O SURGIMENTO DO INCONSCIENTE POLÍTICO CONTEMPORÂNEO

*Enfim, tudo se andará, o progresso, tal como virá a reconhecer-se mais tarde, é inevitável, fatal como a morte*⁹¹

A expressão “desencantamento” nos remete a um campo semântico de nostalgia, melancolia, um certo ressentimento ou desapontamento sobre algo. De outro lado, em sentido literal, poderíamos obter, a partir da compreensão da formação do sintagma, a negação pelo acréscimo do sufixo (-des) ao vocábulo *encantamento*, gerando o sentido de reversão do feitiço. Embora a primeira conotação também possa ecoar como consequência vivenciada após o término do processo, a menção ao vocábulo feita no título acima se aproxima com mais propriedade à segunda acepção apresentada, à que se vincula à raiz da palavra, conotação da qual se deriva o conceito sociológico de *desencantamento do mundo* cunhado por Max Weber. Assim, é necessário afastar imediatamente as ideias corriqueiras provenientes do termo *desencanto* e seu uso, para uma compreensão que ultrapassa um estado de espírito⁹². A escolha do sintagma “desencantamento” coloca o conceito em movimento ao se escolher a forma do verbo no infinitivo, desencantar, mais o sufixo *-mento*, que transforma o verbo em substantivo denotador de uma ação contínua, relacionada ao devir, ao caminho realizado para tal constatação, ao processo que será seguido até a sua plenitude. Em alguns momentos, o termo aparecerá no particípio passado (*desencantado*), referindo-se ao processo já findo, ao feito realizado, o que justificará também a nossa utilização.

Feitas as ressalvas semânticas, interessa-nos de antemão detectar o *locus* do conceito no pensamento weberiano. O conceito *desencantamento do mundo* surgiu na obra de Max Weber pela primeira vez, conforme elucida Pierucci⁹³, com a publicação do artigo *Sobre algumas categorias da sociologia compreensiva*, na *Logos*, revista de filosofia, em 1913. Esse artigo foi incluído anos depois no projeto de publicação de um livro que viria a ser intitulado: *Economia e sociedade*. O fato de o sintagma surgir nesse artigo é significativo, pois nele estão presentes outros conceitos essenciais da sociologia weberiana. Ressalvamos assim que, por

⁹¹ SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.47.

⁹² Todavia, Pierucci, ao fazer ressalvas similares, irá se contradizer com a menção acerca do segundo desencantamento que o leva a refletir: “Quando usado nessa dimensão ampliada, o *conceito* de desencantamento se torna definitivamente um item básico do diagnóstico do tempo, e o *tema* do desencantamento ganha notas de melancolia e pessimismo. Se em sentido estrito ele era um conceito “produtivo”, agora ele se transmuta num conceito “crítico”, ainda que, para o gosto de muitos, insatisfatoriamente crítico”. Cf. PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p. 161.

⁹³ Cf. PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p. 62-64.

maior que seja a expressividade semântica do enunciado, ele não se configura apenas como valor expressivo ou metafórico, mas como conceito, devido ao caráter metodológico do texto no qual se insere, bem como à vinculação ao *corpus* da reflexão weberiana sobre a sociedade. Além disso, o conceito surgiu no momento em que se discutia a noção de *juízo de valor* na Alemanha, sobretudo nas acepções culturais.

O fato é que está implícito, no conjunto da obra de Weber, não apenas um *desencantamento do mundo*, mas dois. Ou, se quisermos, duas conotações do termo. O primeiro está relacionado à passagem do mundo natural ao mundo racional por meio da esfera do sagrado que se dogmatiza; esse momento foi caracterizado por Weber como o da *desmagificação*. O segundo momento refere-se ao desencantamento efetuado pela ciência e associado à *racionalização* que dota o mundo de um processo causal, em que a ânsia de tudo explicar leva à perda de sentido na Modernidade, estendendo-se e agravando-se na contemporaneidade; um desencantamento que se faz em sobreposição ao primeiro⁹⁴. A causalidade expressiva alimenta um raciocínio matemático e objetivado sobre o mundo natural que nem sempre se aplica, gerando um desencantamento da própria ciência, imbuída no progressismo técnico: “Fatal, para não dizer fatídico, é com efeito o *desencantamento científico do mundo* enquanto processo civilizacional, fado inexorável, curso irrefreável”⁹⁵.

O desencantamento que se efetua por meio da *desmagificação* é o solo, a base do conceito. É por ela que se configurará o racionalismo do Ocidente e sua singularidade frente ao Oriente que continua sendo na expressão weberiana um *jardim encantado*⁹⁶. O racionalismo ocidental não só se configura enquanto identidade, mas é utilizado para formar o *ethos* do outro em contraposição. Entender o *desencantamento do mundo* é compreender a formação de um modo de ser e de pensar ocidental, tal qual o temos hoje. Isso se deve ao “fato de na Civilização Ocidental, e somente na civilização ocidental, haverem aparecidos fenômenos culturais dotados [...] de um desenvolvimento *universal* em seu valor e

⁹⁴ Na obra de Pierucci falta clareza sobre o desencantamento enquanto vinculado à uma transformação sofrida pelo conceito no próprio decorrer histórico. Embora mencione que esse possa ocorrer com maior ou menor intensidade em épocas diferentes (Cf. PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.59), em alguns pontos o autor estabelece que são processos simultâneos, concomitantes, o que causa certo engodo no leitor. Isso ocorre pelo fato de o conceito aparecer em algumas obras de Weber coadunando os dois sentidos, o que precisa ser compreendido como uma constatação de alguém que já em momento adiante se volta tanto à situação atual quanto à sua historicidade. Sobre esse e outros aspectos, conferir a resenha crítica de: NOBRE, Renarde Freire. Entre passos firmes e tropeços. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, n. 54, fev.2004, p. 161-164.

⁹⁵ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p. 165.

⁹⁶ O que não deixa de ser um olhar exógeno sobre o Oriente, um certo orientalismo que se configura pela visão criada pelos ocidentais sobre ele: “O Oriente era praticamente uma invenção européia e fora desde a Antiguidade um lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias”. Cf. SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27.

significado”⁹⁷. A forma de organização social, até mesmo de organização de aparelhos como o Estatal, possui um caráter peculiar no mundo ocidental, muito imbricado ao seu modo de ler o capitalismo, que termina por ser exportado. Um dos pontos evidentes para o apontamento de que determinada sociedade sofreu seu desencantamento, refere-se justamente a um modo peculiar de ler o mundo, que se relaciona à sua concepção de História. Para os indivíduos das sociedades antigas, compreender as origens os situa enquanto resultado de uma série de acontecimentos míticos; para os da sociedade ocidental moderna, em contrapartida, essa totalidade não é essencial. Para o mundo mítico, recordar os mitos, de alguma forma, é atualizá-los e recriá-los, mais do que isso, repetí-los e vivenciá-los como outrora, o que serve à explicação das origens. O indivíduo moderno e ocidental, por sua vez, se vê como integrante de uma História Universal em curso, importando-lhe apenas o período no qual se insere e o caráter imediato de suas implicações⁹⁸.

Esse corte sincrônico no modo de ver a História está diretamente relacionado ao curso da *desmagificação*, que, como sugere o próprio termo, é a retirada do mundo mágico para o mundo da religião enquanto instituição dogmatizada, ou seja, há uma racionalização da forma de se lidar com o sagrado. O mundo mágico corresponde a um mundo encantado, a um estado inicial da humanidade e anterior ao surgimento da religião. Esse mundo corresponde a uma sociedade em que se prestigiam as origens, explicáveis pelo sobrenatural do mitológico, acreditado como fato substancial e verdadeiro, à “sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – ‘vivo’, no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”⁹⁹. Tal mundo é imanente, no qual espíritos coabitam a terra junto aos homens e são capazes de interferir nas ações humanas, mudando-lhes os destinos. É o mundo das grandes épicas, da *Odisséia* e da *Ilíada* de Homero. O mundo mágico possui sentido em si mesmo, diferente do religioso, ele é “um universo concebido de forma não dual”¹⁰⁰, não existe outro mundo, outra realidade que não seja a palpável. Existe, de fato, um mundo povoado por seres que são humanos e por aqueles que não o são. Assim é que o mundo mágico se configura enquanto uma cultura fechada, “um mundo perfeito e acabado”¹⁰¹, o qual Lukács ilustra no início de sua *Teoria do romance* como um mundo que se autoexplica e no qual ainda não estão presentes os grandes conflitos do indivíduo moderno:

⁹⁷ WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Trad. M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tomás J, MK Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira, 1996, p.1.

⁹⁸ ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 18.

⁹⁹ Idem, ibidem, p. 8.

¹⁰⁰ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.69.

¹⁰¹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007, p. 30.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se de fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato despende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada¹⁰².

Uma realidade imanente que será corrompida com a chegada da transcendência que empurrará o sentido para fora do mundo, causando-lhe uma fenda por onde se esvai a totalidade e de onde se acessa esse outro mundo pautado na metafísica-religiosa, no qual será abrigado o sentido. A abertura para a transcendência efetuará um despovoamento dos deuses, promovido pela religião monoteísta, segregando a realidade espiritual da realidade humana: “Com efeito, na idéia de desencantamento há efetivamente essa faceta de despovoamento dos panteões, de esvaziamento e deslegitimação do politeísmo pelo monoteísmo”¹⁰³.

Agora o sentido unificado encontra-se fora do alcance do indivíduo, o sentido é relegado a outro plano que é inacessível, habitante de outro mundo separado do nosso. Pierucci, ao seguir a trilha dessa tomada pelo monoteísmo, ilustra “o descentramento operado pela religião de Israel entre o divino e o natural, entre o Criador e as criaturas”¹⁰⁴, utilizando o *Livro dos Reis* (I Reis 19, 11-13), em que Elias ouve a voz de *Javé*, mas não o vê, cobrindo o próprio rosto com um manto. Ocorrem vários fenômenos naturais, como: furacão, terremoto, fogo, brisa; mas *Javé* não está presente em nenhum deles, o que denota o distanciamento entre um mundo e outro. O episódio nos lembra inúmeras outras passagens bíblicas, como a do livro do *Êxodo* (Ex:19, 9; 24, 15), em que Moisés sobe ao Sinai para se comunicar com Deus na montanha encoberta por uma nuvem, simbolizando o distanciamento visual do povo em relação àquela aparição epifânica e reveladora¹⁰⁵. E tendo Moisés se demorado, a população decide criar sua própria divindade visível com a ajuda de Aarão, a partir do ouro recolhido entre eles (Ex: 32, 1-6). O bezerro de ouro criado, pelo qual serão posteriormente advertidos, é a busca por contato com uma divindade que se mantinha ausente. Outras tentativas de

¹⁰² Idem, *ibidem*, p.25.

¹⁰³ PIERUCCI, Antônio Flávio. *Op.cit.*, p.138.

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p.73.

¹⁰⁵ O próprio Moisés enquanto mensageiro também não pode visualizar o rosto divino: “Você não poderá ver o meu rosto, porque ninguém pode vê-lo e continuar com vida” (Ex: 33, 20). No Novo Testamento há uma passagem similar ao Monte Sinai no relato evangélico da Transfiguração, no qual Jesus leva ao monte três de seus discípulos, estreitando a distância entre o divino e o humano ao se transfigurar diante deles. Neste Evangelho também é mencionado os nomes de Elias e de Moisés que surgem para conversar com o messias à vista de seus apóstolos que a tudo contemplam (Mc: 9, 2-10).

materialização similares são passíveis de serem encontradas nos livros bíblicos, como é o caso da *Arca da Aliança*.

Nesses textos bíblicos, existem embriões de uma dogmatização religiosa que só atingirá o seu grau máximo de racionalização com o protestantismo ascético, mais especificamente a partir da repulsa aos sacramentos¹⁰⁶. Assim, como surge o bezerro de ouro para o preenchimento de um espaço que estava sendo deveras esvaziado, de modo análogo a literatura também possui os seus *bezerros de ouro*, para servirem ao cumprimento de um modelo (ou gênero) que, embora não condissesse com a realidade circundante, ainda não contava com o surgimento de seu sucessor.

O fato é que a dissolução do gênero épico para ceder lugar ao romance equivale e é concomitante ao processo de passagem de um mundo que se autoexplica, para outro onde a imanência não possui mais sentido, não está, pois, completa ou não é total. Do mesmo modo como a passagem para a religião dogmatizada é custosa e denota tempo, pois muito do magismo ainda povoa o imaginário coletivo, assim também ela ecoará na literatura, fruto dessa – retomando Rancièr¹⁰⁷ – partilha de um sensível comum. Um exemplo é visto na epopeia portuguesa *Os Lusíadas*, de Camões, datada do século XVI, em que, apesar de ainda serem avistados os deuses do Olimpo, eles atuam quase como figurantes ou responsáveis – na épica das grandes navegações e descobertas do povo português – por povoar, habitar e explicar todo um passado mítico de regiões desconhecidas e misteriosas. Além disso, o retorno ou a manutenção desses modelos atua ainda como um profícuo diálogo com toda a tradição literária que o antecede. Esse feito os versos camonianos cumprem com maestria.

Decerto, os deuses aqui recapitulados não passam de ornato literário, artifício para a execução de uma epopeia moderna. A crença no Deus que é uno instaura resistência para se tomar esses elementos enquanto Verdade e eles passam então a serem apenas pictóricos a serviço de uma liberdade poética: “todavia, como isto he Poesia e fingimento, e o Author, como poeta, não pretende mais que ornar o estilo poetico, não tivemos por inconveninete ir esta fábula dos Deoses na obra, conhecendo-a por tal”¹⁰⁸.

Até mesmo o parecer do Santo Ofício, emitido pelo Frei Bartolomeu Ferreira, vale lembrar em tempos de Contra-Reforma, é favorável à publicação d’*Os Lusíadas* e à sua leitura pelos fiéis cristãos, advertindo apenas aos “lectores que o Author, pera encarecer a dificuldade

¹⁰⁶ “Só o protestantismo ascético, dois mil anos depois dos profetas bíblicos, compartilhará com o judaísmo ético-profético a mesma repulsa à sacralização de toda e qualquer mediação entre Deus e o homem, de toda graça mágico-sacramental” (PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p. 108).

¹⁰⁷ Cf. RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p.15.

¹⁰⁸ FERREIRA, Bartolomeu. Parecer do censor do Santo Ofício. In: CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973, p.9.

da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção dos Deuses dos gentios”¹⁰⁹, não deixando de destacar que todos esses deuses para os cristãos eram demônios¹¹⁰. Portanto, embora sobrevivam no imaginário coletivo, essas divindades assumem um *status quo* de mito e não de crença no magismo.

Em contrapartida, o natural é que, deixando de coabitar a terra com os deuses, o homem passe a sentir-se isolado. Esse sentimento contribuirá para que ele tome consciência de sua singularidade no mundo e passe a abandonar a coletividade em prol de uma compreensão de sua especificidade nele. Esse ambiente é propício ao surgimento do romance e de seu herói problemático. É desse modo que, explicando a passagem ao Ocidente moderno, compreende-se também o surgimento do gênero: “O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”¹¹¹.

Com o distanciamento promovido pela ascese intramundana, o homem é colocado em condição de solitário neste mundo. A doutrinação religiosa, além de racionalização do culto, promove uma moralização ou uma *eticização* e o indivíduo que tomou ciência de si, agora será seu próprio senhor. Então, entra em cena a noção de pecado, que aliada à concepção de onipresença divina fará com que os indivíduos ajam sempre sob permanente tensão:

Hoje, no mundo que o monoteísmo triunfante no Ocidente desencantou, porque lhe “unificou” e “despovoou” a imagem de mundo religiosa, destituindo os deuses de seu panteão e moralizando radicalmente a religiosidade na base do pecado e da internalização do senso de culpa, precipitou-se em consequência a instalação de um estado de tensão “permanente” e “insolúvel”¹¹².

Com efeito, depois da total retirada do elemento mágico era necessário deslocar o sentido do mundo a outra esfera que não apenas aquela transcendental, ou melhor, era necessário propiciar um sentido do/no mundo. Dessa forma, o desencantamento religioso do mundo passa ao segundo estágio, promovendo outro campo de sentido com o surgimento do protestantismo ascético: o trabalho. O protestantismo ascético retirou o resto de magia que ainda existia na religião dogmatizada, como a crença nos sacramentos do catolicismo. Para esse tipo de protestantismo, a salvação não pode se dar por meio de nenhuma graça ou elemento mágico. Ela é dada em uma relação direta do indivíduo com Deus:

¹⁰⁹ Idem, ibidem, p.9.

¹¹⁰ Sobre a astúcia utilizada pelo censor do Santo Ofício, confira: BERARDINELLI, Cleonice. **De censores e de censura, estudos camonianos**. Nova edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, 2000, p. 109-122.

¹¹¹ LUKÁCS, Georg. Op.cit., p.55.

¹¹² PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p.139.

Aquele grande progresso histórico-religioso da eliminação da magia do mundo, que começara com os velhos profetas hebreus e conjuntamente com o pensamento científico helenístico, repudiou todos os meios mágicos de salvação como superstição e pecado, chega aqui à sua conclusão lógica¹¹³.

Paradoxalmente, apenas a ação mágica possuía uma dimensão prática, em que os interesses eram todos *intramundanos*. Na magia, os cultos e rituais possuem essa dimensão: “Os interesses mágicos são totalmente *deste mundo*”¹¹⁴. De certo modo, a valorização do trabalho criada pelo asceta religioso visa preencher um vazio que ele próprio contribuiu para que emergisse. A salvação passa a não ser mediada pelo magismo, mas dependente exclusivamente da retidão do indivíduo e das virtudes por ele cultivadas. O trabalho surge como via de acesso a uma vida ética, como atividade exercida *in majorem gloriam Dei*. A moralização do cotidiano evita que o indivíduo religioso se desprenda do mundo e o trabalho passa a “ser executado como um fim absoluto por si mesmo – como uma ‘vocação’”¹¹⁵. Uma vez que o sentido do mundo não está no mundo, o trabalho passa a ser o instrumento de sentido e de servidão em relação a Deus. O trabalho configura-se como virtuoso exercício de vida digna e correta, além de dotar de sentido o que é transitório, por meio de interesses econômicos. Em contraposição, o lazer e a arte são vistos como viciosos, como tempo de ócio e de não contribuição para a produção, como é perceptível no conteúdo moralizante da fábula de Esopo recontada por La Fontaine:

Na fábula da cigarra e a formiga, a conclusão no sentido de que “quem cantou por todo o verão, que dance agora no inverno” é de um moralismo puritano por sua ênfase ao trabalho, ao processo de acumulação e por sua rejeição do prazer e da arte. É, portanto, uma conclusão moral típica da ética protestante e da face do capitalismo ascendente¹¹⁶.

A alteração da visão de mundo gerada pela moralização judaico-cristã¹¹⁷ – e como vimos, exacerbada pela eticização do ordinário com o protestantismo ascético –, torna-se causa e consequência do desencantamento. Causa em seu projeto de desmagnificação e consequência com o incentivo ao acúmulo de capital que gerará o capitalismo e daí por diante todas as resultantes do mundo moderno.

É como consequência dessa alteração de visão que surge o segundo momento do desencantamento: o *desencantamento do mundo* gerado pela ciência, pela *racionalização*.

¹¹³ WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Op. cit., p.72.

¹¹⁴ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.80.

¹¹⁵ WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Op.cit., p.39.

¹¹⁶ KOTHE, Flávio R. Op. cit., p.12-13.

¹¹⁷ Caberia, talvez, lembrar a própria configuração dos substratos sociais que passam de uma sociedade de castas, na qual não é possível uma mudança de sorte, sendo determinada hereditariamente sua condição social ao nascer, a uma sociedade de classes em que a possibilidade de ascensão existe.

Esse é um desencantamento que se faz sob as égides do primeiro, com novas facetas, porém não autônomo historicamente. O que significa dizer que o momento vivenciado se constrói sobre os rastros do caminho traçado pelo primeiro, produzindo outros efeitos:

O judaísmo profético, quando desencanta o mundo, confere-lhe um sentido homogêneo [...]; em compensação a ciência empírica moderna, quando desencanta o mundo, retira-lhe o sentido, transformando este mundo num mero mecanismo causal, em cosmos da causalidade natural. [...] Pode-se desencantar o mundo ordenando-o sob um sentido que unifica, como fez a profecia ético-metafísica, e pode-se desencantá-lo estilizando este sentido unitário, como tem feito a ciência empírico-matemática¹¹⁸.

A tentativa de racionalizar todos os eixos da vida social termina por gerar o seu avesso, a total perda de sentido na modernidade: “A cultura moderna se torna *ainda mais sem sentido* ‘sob as condições técnicas e sociais da cultura racional-intelectualista’, e ‘a cada passo à frente parece condenada a redundar numa ausência de sentido sempre mais aniquiladora’”¹¹⁹. O sentido unificador mencionado é o que se encontra na vocação ascética. Com o cientificismo, a religião é relegada ao plano do irracional, assim como acontecera com a magia. Sendo, pois, desalojada da prática ordinária, a religião perde influência sobre o cotidiano dos indivíduos e volta-se ao extraordinário:

Agora, a religião afunda no irracional, “à medida que avança o desencantamento do mundo”. Ei-nos assistindo à religião abrir mão de suas pretensões racionalistas, inclusive da pretensão ético-prática de regulamentar racionalmente a vida cotidiana dos fiéis e de implantar o religiosamente válido nas ações do dia-a-dia. Ei-la que se vê [...] “obrigada a aceitar referências de sentido cada vez mais subjetivamente irracionais com relação a fins”[...]. Referências de sentido cada vez mais “fora do comum”, extracotidianas, extraordinárias, místicas, deslocando-se da ascese intramundana para o misticismo extático extramundano, paradoxalmente fazendo, “à medida que avança o desencantamento do mundo”, o caminho inverso ao percorrido pelo desencantamento ético-religioso do mundo¹²⁰.

Podemos observar que, sendo a religião relegada ao plano do irracional, o trabalho irá perder a sua aura de contribuição à glória divina, ficando restrito apenas ao âmbito terrestre (poderíamos afirmar que há um desencantamento do trabalho?), liberando assim a esfera do lazer, do ócio, do consumismo. Ou seja, com a decadência do protestantismo ascético, o trabalho é lançado de vez no sistema econômico. Na sociedade moderna, “a busca da felicidade e a esperança de sucesso tornaram-se ‘a motivação principal da participação do indivíduo na sociedade’. Tendo recebido tal papel, a busca da felicidade se transformou, da

¹¹⁸ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p.185.

¹¹⁹ Idem, ibidem, p.156.

¹²⁰ Idem, ibidem, p.79.

mera oportunidade que era, num dever e no supremo princípio ético”¹²¹. Outro ponto mencionado por Pierucci insistentemente é a expressão weberiana “à medida que avança o desencantamento do mundo”, o que denota esse caráter agravante e intensificador do processo. Segundo Pierucci,

O desencantamento do mundo, na medida em que vem definido tecnicamente como desmagificação da atitude ou mentalidade religiosa, é para Weber um resultado, porquanto produto da profecia, e é também fator explicativo do desenvolvimento *sui generis* do racionalismo ocidental, ao mesmo tempo que é, ele mesmo, um processo histórico de desenvolvimento. Nesse sentido e na medida em que pode aumentar e crescer, o desencantamento pode se concretizar historicamente com solidez variável e diferentes intensidades¹²².

O *desencantamento do mundo*, que vem, historicamente, ocorrendo em um crescente, encontra talvez seu maior expoente no projeto do Iluminismo, que via na razão a libertação do homem. De acordo com Bárbara Freitag, o filósofo Kant

[...] tinha visto na razão o instrumento de liberação do homem para que alcançasse através dela sua autonomia [...]. Defendia a necessidade de os homens assumirem com coragem e competência o seu próprio destino: reconhecendo que este não era ditado por forças externas (deuses, mitos, leis da natureza) nem por um *karma* interior. Ao contrário, os homens deveriam fazer uso da razão para tomarem em mãos sua própria história¹²³.

Os teóricos da Escola de Frankfurt equivocadamente aludem ao conceito reduzindo-o apenas a esse momento, deixando de lado o caráter de contraposição entre magia e religião, que é seu *leitmotiv*, para se pautarem na oposição mito e cultura, tabu e conhecimento, o que não deixa de ser *a posteriori* uma consequência do desencantamento. Mencionam os teóricos de Frankfurt: “O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”¹²⁴. Ademais, essa mesma razão que serviria ao projeto de emancipação do homem é apresentada na *Dialética do esclarecimento* como a responsável por ter-se instrumentalizado como meio de domínio e repressão tanto da natureza quanto dos próprios homens: “a ciência moderna é uma sabença auto-refletiva que desencanta o mundo ao mesmo tempo que se desencanta a si mesmo”¹²⁵. A racionalização de tudo, inclusive dos processos naturais, dotou a sociedade de um caráter mecanicista, automatizando também as relações humanas. A superstição é vencida, mas o saber senhoriza o mundo.

¹²¹ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op. cit., 2003, p.76.

¹²² PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.59, grifo nosso.

¹²³ FREITAG, Bárbara. Op.cit., p. 34.

¹²⁴ ADORNO & HORKHEIMER, Theodor; Max. Op.cit., p.19.

¹²⁵ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p.164.

Os ideais iluministas e a Revolução Industrial iniciada em meados do século XVIII, que se expandiu pelo Ocidente no século XIX, tem grande carga de responsabilidade nesse processo de afirmação do sistema capitalista e do progresso. Os hábitos e as condições de vida foram modificados pela industrialização, sobretudo afetados pelo êxodo rural em direção aos grandes centros que não estavam preparados para o excedente populacional.

Os meios de produção foram também alterados e o indivíduo, ao lidar com as máquinas, se diferencia do antigo artesão manufactureiro, pois o método industrial afasta o produtor de seu produto, uma vez que o artesão possuía a totalidade do que era desenvolvido e o operário só exerce uma parcela da produção. Agora a mão de obra passa a ser repartida em setores e a contribuição com o artefacto, bem como a compreensão dele, também são parcelares. Além disso, Weber aponta outra importante transformação no sistema econômico, a separação da esfera pública e privada:

A moderna organização racional da empresa capitalista não teria sido viável sem a presença de dois importantes fatores de seu desenvolvimento: a separação da empresa da economia doméstica, que hodiernamente domina por completo a vida econômica, e, associado de perto a este, a criação de uma contabilidade racional¹²⁶.

Obviamente que, pela dimensão concisa de uma dissertação, não nos cabe aqui desdobrar o quadro das transformações ocorridas nos meios de produção na passagem de todos esses séculos até nossa situação atual, já que esse não é o foco da pesquisa. Apesar disso, é imprescindível salientar a constatação de que, ao longo do processo, as estruturas econômicas tanto influenciam mudanças sociais como foram também influenciadas pela mudança de mentalidade. O capitalismo racional moderno contou com “o papel ‘histórico-econômico’ do judaísmo, um papel indireto mas decisivo [...] , a saber, o da remoção de obstáculos culturais e históricos ao pleno desenvolvimento da racionalidade econômica”¹²⁷. Por sua vez, a partir do século XX, outras mudanças são efetuadas no modo de produção capitalista, como a terceirização da mão de obra, o que faz com que ao afastamento entre produtor e produto final se acrescente a distância entre subordinado e patrão, conforme elucidada Bauman¹²⁸.

Quando, a exemplo dos meios de produção, o Estado terceiriza suas atividades, ocorre a cisão entre Estado e Poder, conforme Bauman¹²⁹, que fará emergir inúmeros focos de força,

¹²⁶ WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Op.cit., p.8.

¹²⁷ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.175.

¹²⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op. cit., p. 44.

¹²⁹ BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

como a mídia ou o mercado, todos vinculados à esfera econômica. Dessa forma, aquele que devia primar pela civilização não passa mais a ser o único foco de dominação. O poder passa da esfera política para a financeira. Esses poderes múltiplos deslocam a visão do indivíduo, que perde o ideal de comunidade e de totalidade, voltando-se definitivamente para si próprio. As forças de mercado atuantes enquanto terceirizações do próprio Estado, agora já sem voz, bem como as forças individuais sobrepostas, retiram a aura de totalidade da sociedade e lançam o indivíduo em uma “independência involuntária”.

Esse momento poderia ser pensado como um terceiro estágio do desencantamento, um *desencantamento político do mundo*, tendo em vista que a partir dele haverá novamente mudanças na ordem social e na maneira de o homem se relacionar com o mundo.

O foco no indivíduo que se iniciou com a constatação do esvaziamento do mundo e do sentimento de solidão gerado provocou o adensamento das questões interiores, as quais se tornaram forma e pauta do gênero romanesco. Agora, exacerbada essa individualização, o romance se configura como o gênero por excelência da contemporaneidade. Adorno, ao propor a posição do narrador contemporâneo, observa que:

(...) a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo¹³⁰.

O gênero romance, que em seu nascedouro se vinculava ao realismo objetivo, às ações externas, agora efetua a travessia para a margem interior do indivíduo, sobretudo porque muito desse seu comprometimento mimético passou a ser efetivado pelos gêneros midiáticos, como o cinema e a reportagem. Com o apogeu da informação, o romance encontrou certo desconcerto em uma sociedade na qual não se privilegiava mais a narração, mas apenas o relato. Uma válvula de escape a essas questões foi a interiorização, buscando-se o que antes se procurava corrigir: a tomada de uma perspectiva. O elemento que se altera com uma sociedade que cada vez mais promove o afastamento entre os indivíduos é justamente a distância estética. Enquanto, no romance tradicional, a narração se mantinha fixa, agora ela irá

¹³⁰ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 58.

permitir aproximar-se e afastar-se quando necessário, sendo ora invasiva, ora indiferente, de acordo com a expectativa almejada.

Dessa forma, como uma resposta weberiana às questões importantes levantadas aqui nas duas seções anteriores, sobre a homologia goldmaniana ou a equivalência entre as obras e o sistema econômico social estabelecido, sobretudo pelo marxismo tradicional, torna-se notório que:

Não é possível explicar nem mesmo a economia e seus diversificados desenvolvimentos sem levar a sério os aspectos essenciais da história cultural, sobretudo da vida religiosa; é necessário torná-los parte imprescindível da análise, encadeando-os e imbricando-os aos outros fatores, econômicos, políticos e sociais¹³¹.

Assim, “qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades”¹³².

É desse modo que o surgimento da forma narrativa romance se explica pela sua inserção temporal, pela sua historicidade. O gênero tanto irá se explicar como resultante de um processo de transformação de uma visão de mundo partilhada pela coletividade como irá ecoar em si essas mesmas visões. Especificando: a formação da identidade ocidental moderna provinda de um *desencantamento do mundo* por meio de uma racionalização extremada, que destituiu o império do mito e do tabu, se configura como o pano de fundo para o rompimento com a epopeia, ao passo que esses mesmos fatores estão inclusos no novo gênero em uma temática desencantada sobre a sociedade e o indivíduo.

O segundo momento do *desencantamento do mundo* torna-se muito mais decisivo pelos entornos que recebe. Esse é um processo sem volta, crescente e avassalador. Agora estamos diante de deuses desencantados, uma série de valores que surgem e evaporam, gerando aquilo que a metáfora weberiana cunhou de “politeísmo de valores”. “Os melhores valores mundanos vêm se apresentar a nós como deuses sempre-já guerreiros”¹³³ que guerreiam contra si próprios e contra a unidade do mundo, dissipando a magia hodierna “de cada acontecimento da vida”¹³⁴.

Aos efeitos desse segundo momento do desencantamento, vinculado pelos teóricos de Frankfurt principalmente ao Iluminismo, a esse momento posterior ao ápice da racionalização, industrialização e automatização da vida humana é que se liga o romance *Ensaio sobre a*

¹³¹ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p. 179.

¹³² RANCIÈRE, Jacques. Op. cit., p. 69.

¹³³ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.140.

¹³⁴ Idem, ibidem, p.140.

cegueira, de José Saramago, situado como *corpus* de análise desta dissertação, tendo em vista que a sociedade ali transfigurada está arraigada na identidade capitalista ocidental contemporânea.

De certo modo, a inserção da sociedade de *Ensaio sobre a Cegueira*, como pertencente ao momento posterior ao segundo *desencantamento do mundo* apontado por Pierucci, significa a princípio uma discordância de algumas considerações elaboradas por esse autor ao final de seu estudo *O desencantamento do mundo: todos os passos de um conceito*. Isso porque, embora de forma um tanto quanto confusa, o autor insiste em seu capítulo final em afirmar que os dois sentidos do desencantamento do mundo não foram dados na forma de um progresso, mas antes são simultâneos ou concomitantes¹³⁵. Questão que não se comprova em seu próprio estudo, já que uma das primeiras ressalvas feitas é justamente o caráter de intensificação do processo. A preocupação de Pierucci esbarra na possibilidade de equívoco de compreensão ao tomar o desencantamento pela ciência como um segundo estágio, que anularia o primeiro: o desencantamento pela religião. Sendo assim, pensamos esse segundo momento como consequência do primeiro, tendo em vista que a *desmagificação* promovida pelo protestantismo ascético e seu foco no trabalho como vocação serão as vias do nascedouro do capitalismo. A ciência nos chega enquanto progresso, enquanto atividade que preencheu um pouco do vazio ocasionado pelo despovoamento dos panteões, ao passo que gerou outros vazios. De fato, todo esse caminho do desencantamento durou mais de um milênio, desde os profetas de Israel até se culminar com o protestantismo. A partir de então, podemos dizer que o mundo realmente se desencantou, bem como gerou outros desencantamentos que não são os que romperam com a magia, mas são os desencantamentos-consequências da modernidade: a avalanche que não para e não cessa, contaminada pelo progressismo científico.

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p.216.

2. A SOCIEDADE *DESENCANTADA* EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

*Todas as sociedades são fábricas de significados compartilhados. Até mais do que isso: são as sementeiras da vida com sentido*¹³⁶

O romance de José Saramago, publicado na última década do século XX, em 1995, transfigura uma sociedade ocidental já em grande parte e há bastante tempo *desencantada* e automatizada. Como agravante, temos duplamente aquele cansaço e desalento *finissecular* que aponta para a inaptidão de lidar com o utópico. A despeito da tendência em sua temática à universalização e atemporalidade, a obra não foge a um recorte temporal específico, atuando a História como uma *metanarrativa* do *mythos* a ser desenvolvido. É evidente e quase impossível não localizar no romance os ecos de uma sociedade inserida nos moldes capitalistas em estágio bastante avançado, como o que diz respeito à nossa contemporaneidade. Os sinais avançados de progresso e civilização – semáforos, letreiros luminosos, elevadores, grandes mercados etc. – surgem na obra como ícones de modernidade que o próprio autor irá reconhecer *a posteriore* como tais, quando o narrador¹³⁷ de *Caim*, seu último livro, ao se deparar com um universo oposto do retratado na obra em questão, menciona:

Em verdade, ter chamado a isto uma cidade foi um exagero. [...] Qualquer cidade que se preze desse nome nunca se reconhecerá na cena primitiva que temos diante dos olhos, faltam aqui os automóveis e os autocarros, os sinais de tráfego, os semáforos, as passagens subterrâneas, os anúncios nas frontarias ou nos telhados das casas, numa palavra, a modernidade, a vida moderna¹³⁸.

O mesmo ocorre quanto ao *locus*, pois a configuração presente é claramente ocidental, tendo em vista que a própria noção de civilização se refere a uma consciência formada a partir do século XVIII no Ocidente, pela qual se julga superior às demais culturas, pressupondo por contraponto o primitivismo das outras vistas como mais antigas ou retrógradas, menos

¹³⁶ BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Trad.: José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009a, p.8.

¹³⁷ Justificamos utilizar da declaração do narrador de *Caim* como expressão do autor mediante o próprio modo como Saramago encara a produção literária sem estabelecer tal distinção: “Os professores de Literatura, em geral, e os de Teoria da Literatura, em particular, têm acolhido com simpática condescendência – mas sem que se deixem abalar nas suas convicções científicas – a minha ousada declaração de que a figura do narrador não existe, e de que só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção”. Cf. SARAMAGO, José. O autor como narrador. *Cult*. Revista Brasileira de Literatura. Ano II, n. 17, dez. 98, p.26.

¹³⁸ SARAMAGO, José. **Caim**. Op. cit., p.47.

afetadas pela maquinaria que se instaurava. Para Nobert Elias (1994), o conceito de civilização,

resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas". Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão do mundo, e muito mais¹³⁹.

As sociedades tidas como primitivas são aquelas que, em geral, ainda possuem algum grau de encantamento e por isso não são referências no que diz respeito à ciência, reafirmando a percepção de Weber de que o mundo animado não coabita com o científico, pois seria necessário

desdivinizá-lo para dominá-lo. Naturalizá-lo para poder melhor objetivá-lo, mais que isto, objetificá-lo. Quebrar-lhe o encanto era indispensável para poder transformá-lo. Não à toa, o desencantamento não havido explica para Weber o atraso do mundo asiático¹⁴⁰.

Assim, uma vez representada na obra uma sociedade contemporânea e ocidental, claramente se vê que é uma sociedade desencantada, que já sofreu sua desmagificação e, portanto, desdivinizou-se. Na narrativa de Saramago, os panteões estão vazios – não restam ao menos os bezerras de ouro – e a temática envolve as condições puramente humanas e as relações inter-humanas. Na ordem do dia estão questões intramundanas e quando se trata de mencionar o outro (possível) mundo, esse surge como alvo de contestação ou serve apenas às reflexões críticas e filosóficas. As questões apresentadas dizem respeito àquilo que Weber chamou tão apropriadamente de *politeísmo de valores*, em que os valores surgem como deuses desencantados que brigam entre si em busca de espaço, o que denota o caráter instável, marcado não pela duração e unidade, mas pela quantidade e mutabilidade desses valores¹⁴¹, os quais são facilmente trocados por outros, constituídos e convencionados pela sociedade que os contém, numa busca incessante daqueles que, ao menos momentaneamente, confirmem mais sentido ao mundo, conforme aponta a epígrafe de Bauman.

Além de a trama não ser datada nem ambientada em um *locus* específico, seus personagens não possuem nomes, apenas alcunhas que os designam por alguma característica,

¹³⁹ ELIAS, Nobert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungman. v.1, 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.23.

¹⁴⁰ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit., p.207.

¹⁴¹ A esfera de valor se altera daquilo que era duradouro na “modernidade pesada” ou “sólida” em direção àquilo que é transitório na “modernidade líquida”, em que a capacidade de ser “flexível” e de se adequar facilmente a novas realidades passa a ser o elemento essencial; “é a nova mentalidade de “curto prazo” que veio substituir a de “longo prazo”.” Cf. BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**. Op. cit., p. 35.

sendo exemplo: a *mulher do médico*, a *rapariga dos óculos escuros*, o *velho da venda preta*, dentre outros. A forma distanciada perceptível no soar dessas alcunhas traz uma impessoalidade que insere os personagens no anonimato, prática corrente em uma sociedade pós-industrial que identifica seus indivíduos apenas enquanto consumidores de bens e serviços, inseridos na grande massa; fator que corrobora o apontamento de temas concernentes à contemporaneidade na obra. Por outro lado, Horácio Costa afirma que existe uma tendência na obra Saramaguiana de aqueles personagens dotados de nomes possuírem menor densidade psicológica, ao passo que os anônimos são intensificados nesse prisma, gerando maior individualização¹⁴². Estes personagens anônimos de Saramago são facilmente encontrados no cotidiano, complexos como qualquer indivíduo que se constrói dialeticamente. As alcunhas utilizadas também proporcionam certo grau de particularização dos personagens no que tange à sua participação na sociedade: seja pelo status social, seja pela profissão, seja pela aparência de que dispõem.

Em relação ao enredo, são abordadas questões humanitárias, englobando temas mundiais concernentes à nossa atualidade. O caráter desalentado e melancólico apresentado em *Ensaio sobre a cegueira* acerca de nossa realidade hodierna é visto como tendência menos ou mais intensificada nas obras, sendo sempre possível encontrar uma nota de esperança presente na globalidade da produção literária de Saramago¹⁴³.

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 de repente e constatam 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 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*

¹⁴² Como temos também em *Manuel de pintura e caligrafia* com a escolha de uma letra para nomear. Entretanto, Horácio Costa faz a ressalva de *O ano de 1993* e *Objeto Quase* nos quais o coletivo é focado, descrevendo personagens anônimos a partir de sua exterioridade. Cf. COSTA, Horácio. A construção da personagem de ficção em Saramago. Da Terra do Pecado ao Memorial do convento. **Colóquio/Letras**, nº 151/152, Janeiro/Junho, 1999, p. 210.

¹⁴³ Cf. ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70, 2008, p. 48-49.

vermelha, obra publicada em 1842 por Edgar Allan Poe, ou *A Peste* de Albert Camus, datada de 1947.

O panorama apresentado no início da narrativa revela uma sociedade aparentemente “harmônica” ou “funcional”, em que o curso da vida é seguido em seu automatismo e de acordo com certa normalidade que se convencionou para os grandes centros, até o surgimento de um elemento desestabilizador: a cegueira. O semáforo, responsável por controlar o fluxo e a passagem dos carros, abre também o curso narrativo da obra “O disco amarelo iluminou-se”¹⁴⁴, que ao mesmo tempo funciona como um divisor de águas, inaugurando um novo ciclo para os indivíduos envolvidos. O primeiro indivíduo a cegar-se está em seu carro e não consegue conduzi-lo, gerando irritação naqueles que esperam que lhes abra a passagem, bem como a curiosidade daqueles que observam a cena. O medo e o desespero de descobrir-se cego, somado à impossibilidade causada pela deficiência, o paralisa e é preciso que outros indivíduos se mobilizem e se direcionem ao *primeiro cego*. O fluxo dos carros é alterado e uma pequena desordem é causada até o momento em que alguém se prontifica solidariamente a retirar o indivíduo e o veículo do caminho daquelas pessoas. O desenrolar da ação em torno da constatação da cegueira pelo *primeiro cego* até o fato de ele conseguir efetivamente voltar ao seu lar resume, de certa maneira, todas as aflições, dificuldades, medos e violências que serão sofridas pelos personagens ao longo da trama. A prévia estabelecida pela cegueira desse homem ainda seria uma pequena parcela do que ocorreria com a contaminação de todos. Assim, ao longo dos três primeiros capítulos, será apresentado o quadro social que se instaurou, uma passagem da ordem para a desordem urbana, à medida que um a um os personagens apresentam-se cegos, gerando o medo constante do contágio.

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, 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 desgraça¹⁴⁵.

¹⁴⁴ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.11.

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p.13.

No momento em que o personagem se percebe cego, não há nenhuma menção às intervenções diretas de ordem divina, como cogitar um castigo por ter suscitado a ira de alguma entidade, mas a tentativa imediata de proferir um diagnóstico. Existe uma tentativa de encontrar explicações científicas para o fenômeno. Isso se dá, porque já não somos capazes de lidar com o fenômeno em sua natureza, mas apenas com a racionalização dele.

O passo seguinte para a compreensão do fenômeno é a procura de um médico oftalmologista. A busca do especialista é feita na expectativa de descobrir alguma irregularidade no globo ocular que justifique uma enfermidade. Na sala de espera do consultório médico serão apresentados os demais personagens que irão compor o núcleo principal da trama, são eles: a *rapariga dos olhos escuros*, o *menino estrábico* e sua mãe¹⁴⁶ e o *velho da venda preta*. Entretanto, tendo se dirigido ao consultório com ajuda da sua esposa, o cego não recebeu respostas suficientes para a explicação de tal fato, já que o próprio *médico* não conseguiu diagnosticá-lo. Este, por sua vez, irá procurar noite adentro explicações plausíveis para o episódio, ligando para um colega de profissão ao final do expediente ou conversando com sua mulher, lendo e pesquisando em casa. Cientificamente não foram encontrados relatos de uma cegueira branca e a causa do fenômeno continuou desconhecida:

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 viu¹⁴⁷.

Não sendo suficientes as respostas encontradas e tendo também cegado inexplicavelmente, o *médico* teme ser o caso contagioso. Como forma de prevenir uma epidemia, resolve denunciar o caso ao Ministério da Saúde, esbarrando na burocracia e no atendimento de funcionários que inicialmente não lhe dão crédito. Foi preciso que outros casos surgissem para que a direção de um hospital entrasse em contato com o Ministério e tomasse enfim providências:

Perante o alarme social, já a ponto de tomar o freio nos dentes, as autoridades promoveram à pressa reuniões médicas, sobretudo de oftalmologistas e neurologistas. Por causa do tempo que fatalmente levaria a organizar, não se chegou a convocar o congresso que alguns preconizavam, mas em compensação não

¹⁴⁶ Embora a mãe do *menino estrábico* não reapareça na narrativa, ela está sempre presente no discurso do menino que a evoca a todo instante, principalmente nos primeiros dias de quarentena.

¹⁴⁷ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 28.

faltaram os colóquios, os seminários, as mesas-redondas, uns abertos ao público, outros celebrados à porta fechada¹⁴⁸.

Entretanto, a medida imediata tomada antes que os especialistas conseguissem alguma resposta ao episódio é dada ao final do terceiro capítulo, quando o *médico* e sua mulher, que finge estar cega para o acompanhar, são levados por uma ambulância a pedido do Ministério. Eles ainda não sabem para onde serão levados, nem que medidas serão tomadas, mas apenas que algo está sendo feito sobre o caso. Assim, no quarto capítulo, temos a informação da medida de quarentena e a seguir a escolha do local para tal empreitada, um manicômio abandonado. Grande parte da narrativa irá se concentrar no período vivenciado pelos cegos na quarentena; dos dezessete capítulos do livro, nove se pautam por essa experiência, estando localizados do quarto ao décimo segundo.

A quarentena é uma forma de isolamento dos indivíduos por determinado período, de forma a evitar contágios. Colocados em um manicômio já arruinado pelo tempo, eles sobreviverão em situações por vezes subumanas e vexatórias. Em uma profunda crítica à sociedade, o romancista desvenda as máscaras das relações humanas, ideias como o egocentrismo, o jogo entre essência e aparência, além do caráter dialético da alma, são abordadas por meio da metáfora da cegueira.

A partir de então, a narrativa desenrola-se com as medidas governamentais exercidas para controle da epidemia. Dentre as críticas apresentadas em *Ensaio sobre a cegueira*, encontram-se as referentes às instituições sociais, como a Igreja, a Família e o Estado, órgãos que, juntamente com toda e qualquer forma de mobilização ou agrupamento social em nossa contemporaneidade, são desacreditados e criticados. Isso porque as atividades que envolvem algum cunho ideológico e político foram deixadas de lado, de forma a evitar a criação de vínculos que exigissem dos indivíduos responsabilidades e obrigações, como o ato de se dispensar tempo e energia nesses projetos. Vivemos um tempo de desengajamento em que a palavra comprometimento não favorece a rima.

A “comunidade”, como uma forma de se referir à totalidade da população que habita um território soberano do Estado, parece cada vez mais destituída de substância. Os laços inter-humanos, que antes teciam uma rede de segurança digna de um amplo e contínuo investimento de tempo e esforço, e valiam os sacrifícios de interesses individuais imediatos (ou do que poderia ser visto como sendo do interesse de um indivíduo), se tornam cada vez mais frágeis e reconhecidamente temporários¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Idem, ibidem, p. 124.

¹⁴⁹ BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Op.cit., p.8-9.

O desencantamento vinculado à esfera política se configura como um espaço fortuito da constatação dos demais desencantamentos. Conforme vimos no capítulo anterior, Pierucci¹⁵⁰ salienta que o processo de *desencantamento do mundo* para Weber se deu em duas vias: em um primeiro momento, a religião racionalizou e dogmatizou as relações com o sagrado, para, em um segundo momento, surgir como vítima do caminho que traçou, sendo destronada pela própria racionalização que a criou, com a chegada do cientificismo. O primeiro desencantamento tirou a totalidade de sentido do mundo, dividindo-o entre imanente e transcendente e o segundo tentou dotar a tudo de razão, numa causalidade expressiva que também retirou o sentido, por consequência. Agora, ao advogar um terceiro estágio, percebemos que nova quebra da totalidade é efetuada com a perda de sentido nas relações políticas, fazendo com que mais uma vez o individualismo surja como proteção. A nova quebra de totalidade diz respeito ao papel social do indivíduo, seu lugar e sua posição de cidadão legitimados, pois ele se subordina a uma ordem estatal que se encontra fraturada com a cisão ocorrida entre o Estado e o poder¹⁵¹, fazendo com que os governantes terceirizem essas forças que já não serão unas, mas múltiplas, geralmente subordinadas à esfera econômica. O desencantamento pelo cientificismo retirou o trabalho como vocação e o devolveu ao âmbito econômico, o desencantamento político retira o indivíduo enquanto ser social e o devolve a si mesmo. Isso porque o que vem sendo colocado em xeque é a própria noção weberiana de Estado¹⁵² como modelo de monopólio de forças em que a violência concentrava-se apenas nesse aparato, noção que agora vem sendo destituída ao se difundirem essas forças. Utilizamos, portanto, o conceito weberiano de *desencantamento* para atestar a quebra com outro paradigma de Weber que é a compreensão do Estado enquanto centralizador e civilizador¹⁵³. Se Max Weber estivesse vivenciando os embates ocorridos na comunidade mundial desde a segunda metade do século XX, sobretudo com a Globalização, apontaria com maior desenvoltura e profundidade os aspectos ainda muito inaugurais da proposta teórica aqui esboçada.

¹⁵⁰ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op.cit, p.185.

¹⁵¹ Sobre demais questões relativas à cisão ocorrida no âmbito político entre Estado e poder, consultar: BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Op.cit., p. 8.

¹⁵² Sobre o modelo Weberiano de Estado consultar: WEBER, Max. **Economia e sociedade**: fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

¹⁵³ Como vimos com Nibert Elias, a noção de civilização é antes de mais nada Ocidental. Nesse sentido “O próprio “Estado”, tomado como entidade política, com uma “Constituição” racionalmente redigida, um Direito racionalmente ordenado, e uma administração orientada por regras racionais, as leis, administrado por funcionários especializados, é conhecido, nessa combinação de características, somente no Ocidente, apesar de todas as outras que dêle se aproximaram”. Cf. WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Op.cit., p.4.

O que nos interessa, portanto, são as possibilidades interpretativas da obra *Ensaio sobre a cegueira*, em que muitas das questões apontadas no romance se pautam em uma prática corrente da sociedade contemporânea de busca de isolamento do indivíduo mediante a constatação da quebra da força estatal. Não por acaso, encontra-se imerso nessas questões o grande núcleo da narrativa, a quarentena, que, aliás, ocupa cento e sessenta e seis das trezentos e dez páginas da obra, sendo precedido por uma apresentação de três capítulos e um desenlace costurado no montante de cinco capítulos, o que localiza a centralidade e a importância desse período e das questões ali enfocadas.

2.1 ISOLAMENTO COMO FORMA DE PROTEÇÃO DA PÓLIS: O DESENCANTAMENTO POLÍTICO DO MUNDO EM EVIDÊNCIA

*A democracia em que vivemos é uma democracia seqüestrada, condicionada, amputada*¹⁵⁴

Já afirmava Freud em *O mal-estar da civilização* que “o homem civilizado trocou uma parcela de possibilidade de felicidade por uma parcela de segurança”¹⁵⁵. E nessa quota requerida pela segurança esvai-se em grande parte a liberdade de ação do indivíduo, que precisa constantemente podar seus impulsos. Em *Ensaio sobre a cegueira*, a liberdade requerida dos indivíduos ultrapassa o limite do controle de suas agressividades ou de molde comportamental de acordo com as convenções sociais pré-estabelecidas; a liberdade requerida atinge bruscamente o ato de ir e vir, a mobilidade dos indivíduos, em prol da segurança dos demais. Com a medida drástica da quarentena, o Governo repete uma prática historicamente já efetuada, “herdada dos tempos da cólera e da febre amarela”¹⁵⁶, em que impõe sua força sobre determinado grupo de indivíduos em favor de salvaguardar os outros. A liberdade do indivíduo é sacrificada em prol da segurança do coletivo, uma equação constantemente não resolvida, conforme atesta Freud, e sobre a qual trata o sociólogo Zygmunt Bauman em seu livro *Comunidade*, resumindo bem a questão:

¹⁵⁴ SARAMAGO, José. Por utopias mais próximas. **Revista Espaço Acadêmico** [on-line], nº 69, fev. 2007. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/069/69saramago.htm>. Acessado em 09/10/2010.

¹⁵⁵ Tradução nossa: “El hombre civilizado há trocado una parte de posible felicidad por una parte de seguridad”. Cf. FREUD, Sigmund. El Malestar em la cultura. In: _____. **Obras completas**. Tomo III. Ensayos XCVIII AL CCIII. Madrid: Editorial Biblioteca Nova, 1996, p. 3048.

¹⁵⁶ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.45.

Segurança sem liberdade equivale a escravidão [...] liberdade sem segurança equivale a estar perdido e abandonado [...] a segurança sacrificada em nome da liberdade tende a ser a segurança dos *outros*; e a liberdade sacrificada em nome da segurança tende a ser a liberdade dos *outros*¹⁵⁷.

Na obra, tanto a segurança quanto a liberdade se configuram enquanto dos *outros* ou apenas dos externos, ao passo que os internos, ou entregues a esse novo modelo de campo de concentração, não possuem nem a segurança provinda do aparato estatal, muito menos a liberdade, pois são encarcerados pelo próprio.

A cegueira representava para as autoridades, por meio do medo do risco de contágio, uma passagem da ordem para a desordem pública. Escolhendo um antigo manicômio como sítio, as autoridades passam então a recolher aqueles que já estão contaminados, bem como os que estão na iminência do risco de contágio pelo contato ou convívio com o infectado. A coerção exercida pelo Estado em direção aos cegos instaura uma política de exceção, um estado de sítio em que o alarde precisa, mesmo que aparentemente, surgir controlado. Nesses casos, medidas provisórias assumem estatuto de lei e são tomadas como práticas legitimadas, embora não possuam legalidade jurídica: “o estado de exceção apresenta-se como a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”¹⁵⁸. Desse modo, as situações vivenciadas na quarentena são justificadas pela tentativa de manter a ordem local. No entanto, o que ocorre dentro daquele espaço é a total entrega dos indivíduos à sua própria sorte, já que depois desse isolamento não haverá nenhuma interferência externa na ordenação daquele espaço.

Como na descrição das alcunhas dadas àqueles personagens, é possível perceber que os indivíduos são levados em conta de acordo com certa posição social que ocupam. Nesse caso, estando agora cegos, fica comprometida a capacidade de esses indivíduos exercerem seus papéis: “tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes”¹⁵⁹. Além disso, muitas dessas alcunhas apontam um caráter marginalizador propício ao posicionamento na periferia e não no centro. É o caso do *menino estrábico*, do velho sem uma órbita, que utiliza a venda preta, ou da *rapariga dos óculos escuros*, que utiliza o artifício por ser prostituta. Em contrapartida, o *médico* e sua esposa estão do outro lado do processo, inseridos e reconhecidos socialmente até mesmo como uma classe privilegiada, mas que agora já não importa, pois deixam de somar para se tornarem um peso na malha social. Independentemente dessa condição, todos são separados e isolados

¹⁵⁷ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op.cit., p.24.

¹⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 12.

¹⁵⁹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.64.

como o joio no meio do trigo ou como excedentes de produção, prontos a serem descartados. A lógica excludente se impõe como aparência democrática a fim de proteger o coletivo.

O fato é que a preocupação do Governo, ao tomar a medida da quarentena, não se refere a uma preocupação com esses que estão na situação de cegos, mas com os demais, que ainda servem à engrenagem social e os quais ainda precisam ser encontrados saudáveis para que a ordem permaneça. Esse tipo de preocupação nos recorda tantas outras típicas da modernidade racional e burocrata. A busca de resolução emerge com a centralização da violência e produção da indiferença social, como é exemplo o extermínio dos judeus promovido por Adolf Hitler, que, em 1942, se pronunciava numa carta à Himmler da seguinte forma: “A batalha na qual nós estamos engajados hoje é do mesmo tipo que a batalha liderada, no século passado, por Pasteur e Koch. Quantas doenças não tiveram sua origem no vírus judeu... Nós não encontraremos nossa saúde sem eliminar os judeus”¹⁶⁰. É evidente que na obra ocorre o mesmo processo: o corpo doente é lançado fora do meio social para proteger os demais da contaminação. Tal fato pode ser corroborado pelo discurso gravado para ser repetido todos os dias com a chegada de um novo grupo de cegos. O discurso surge no alto-falante fixado acima da porta de entrada do manicômio após um firme pedido de atenção que se repete por três vezes, até que uma voz começa a proferi-lo, do qual transcrevemos um trecho:

O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar, quando parece verificar-se algo de semelhante a um surto epidêmico de cegueira, provisoriamente designado por mal-branco, e desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio [...] O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional¹⁶¹.

A seguir, é anunciada uma série de instruções relativas à ordem, alimentação, doença, morte, higiene, casos de desrespeito às regras e a ressalva de não haver sob nenhuma hipótese intervenção externa, terminando com o dizer: “O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites”¹⁶².

Acerca desse discurso, algumas considerações irrompem de imediato sobre sua organização: primeiro há uma justificativa para tal medida, depois uma série de

¹⁶⁰ Citado por: BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e holocausto**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1998, p.93.

¹⁶¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.50.

¹⁶² Idem, ibidem, p.51.

recomendações que aparentam mais imposições, (num total de quinze) e por último o esclarecimento da repetição da comunicação todos os dias no mesmo horário e os cumprimentos que carregam consigo uma transmissão das responsabilidades aos sujeitos que os estão ouvindo.

Os primeiros a serem levados ao local foram a *mulher do médico* e o próprio. A seguir, um novo grupo chega para dividir o espaço, entre eles alguns dos pacientes do *médico*; serão esses os primeiros a escutar a recomendação. A estrutura montada ao redor daquela instituição contava com soldados de guarda como forma de coibir as tentativas de fuga. Entretanto, esses soldados não interagem diretamente com os doentes, apenas os guiavam com comandos de voz, o que denota o distanciamento arraigado na indiferença à condição do *outro*. Na descrição da entrada da *mulher do médico* e seu esposo no recinto, é configurada a rigidez militar com que serão tratados a partir de então e o caráter diferencial, quase não-humano como são vistos: “O portão foi aberto à justa para eles passarem, e logo fechado”¹⁶³. A ideia do cerco em torno desses indivíduos lança um olhar marginalizador e animalizador; antes mesmo que os instintos se sobreponham à civilização e à humanidade de cada um, são de antemão vistos e tratados como não humanos. Fatores como o racionamento da comida entregue, o desprezo e a falta de disposição ao diálogo com os internos, além do ambiente em que são colocados, denunciam o olhar dispensado a esses indivíduos. Essa constatação é facilmente percebida a partir da fala do segundo sargento a ocupar o cargo de vigilância: “o melhor era deixá-los morrer à fome, morrendo o bicho acabava-se a peçonha”¹⁶⁴. Outro ponto seria a descrição do ambiente pelo narrador quando a *mulher do médico* faz o reconhecimento do espaço físico, aliás, a única capaz de fazê-lo, por ser a única dotada de visão, em que denuncia o descaso público com as condições de saúde e higiene daqueles que seriam enviados para o local: “Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a ideia de terem sido esfolados. Por toda a parte se via lixo”¹⁶⁵.

O aspecto que surge na obra, embora pareça de antemão um quadro bastante exacerbado, não se configura como uma prática apenas na ficção. Michel Foucault, em *Microfísica do poder*¹⁶⁶, afirma que, no século XVII, a criação da instituição hospitalar serviu para o afastamento de pobres, doentes, prostitutas etc, das vistas da burguesia. O local era mantido precariamente por religiosos, que se ocupavam da salvação da alma, mas não do

¹⁶³ Idem, ibidem, p.47.

¹⁶⁴ Idem, ibidem, p.89.

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p.47.

¹⁶⁶ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p.100.

corpo. Outro aspecto é o salientado em *Vigiar e punir*¹⁶⁷ sobre o registro histórico da criação desse tipo de instituição, como a prisão, por exemplo, a qual sempre possuía em seus edifícios um modelo físico que evidenciava formas de domínio e coerção. A estrutura do manicômio utilizado para a quarentena desses personagens retoma essa estrutura com a configuração de um posto elevado (panóptico) de onde os policiais controlam o fluxo dos cegos sem ao mesmo tempo precisar ter contato imediato com eles. A presença do panóptico configura um exercício de poder autoritário sobre esses cidadãos.

Esse poder inicialmente aparece prefigurado pela presença do sargento, que está implementando a ordem. Depois, com a cegueira dele, outro irá ocupar o posto, o mesmo se sucede com os soldados, que são de tempos em tempos substituídos. A frequência com que são trocados e o fato de não serem eles os mandantes das ações, mas apenas estarem subjugados ao Governo, denuncia uma característica da sociedade na qual se inserem, imersa no constante movimento e instabilidade dos cargos: “Sargento era, mas não o de antes”¹⁶⁸. O antigo modelo panóptico de poder utilizado largamente como doutrinador na época da industrialização “prendia os subordinados ao lugar, aquele lugar onde podiam ser vigiados e punidos por qualquer quebra de rotina. Mas também prendia os supervisores ao lugar, aquele de onde deviam vigiar e administrar a punição”¹⁶⁹, porém, a sociedade que aparece de antemão configurada em *Ensaio sobre a cegueira* é uma sociedade imersa no terceiro estágio dessa industrialização, vivendo um novo momento, que é o da Globalização de bens e serviços¹⁷⁰. Nesse novo tempo vivenciado, a estrutura do panóptico não se torna mais prática relevante ou recorrente no meio industrial, mas ela é substituída por uma espécie de superego coletivo, em que a doutrinação desses operários dispensa o desgaste do patrão, que, aliás, não mais se expõe como antes, livrando-se paulatinamente dos encargos que o incomodam, passando a terceirizar essas ações. Os encarregados são agora os responsáveis por transferir as ordens aos demais, expondo a face pelo patrão e recebendo também os insultos por ele:

O serviço e o policiamento da ordem viraram uma batata quente alegremente descartada pelos que são suficientemente fortes para livrar-se da incômoda sucata, entregando-a de pronto aos que estão mais abaixo na hierarquia e são fracos demais para recusar o presente venenoso¹⁷¹.

¹⁶⁷ FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 2003, p. 165.

¹⁶⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.84.

¹⁶⁹ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op.cit., p. 35.

¹⁷⁰ O terceiro estágio seria aquele vivenciado após meados do século XX, no qual surge “O conceito de “sociedade pós-industrial” [que] pretende reunir as mudanças ocorridas dentro do capitalismo no período pós-Guerra [...]”. Neste período, “a economia, portanto, muda de uma produção de bens e matérias-primas para a produção de serviços”. Cf. EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo**. Trad. Marcelo Rolemberg. São Paulo: Contexto, 2003, p.314.

¹⁷¹ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op. cit., p.42.

Na obra, os responsáveis por ocupar o posto de vigilância em favor do Governo são os militares que passarão a prestar contas ao mesmo tempo de suas ações e das dos cegos. Um exemplo dessa característica do poder terceirizado é observado em determinado momento, quando os personagens *médico* e sua esposa tentam contactar as autoridades ali presentes no intuito de ajudar o *ladrão de automóveis* que se encontra ferido na perna e com febre¹⁷². Em busca de remédios para curar a infecção que ali se desenvolvia, os personagens se aproximam do átrio da porta principal. Nesse momento, o sargento ameaça usar seu armamento contra eles caso não retornem para dentro do manicômio, salientando que cumpre ordens de não deixar que ninguém saia e de enviar-lhes somente comida. Diante das ameaças, a *mulher do médico* profere: “não há nada a fazer, eles nem têm culpa, estão cheios de medo e obedecem a ordens”¹⁷³. A terceirização do poder aparece claramente, pois não são eles que respondem pelas reivindicações, não são eles os responsáveis e o indivíduo não localiza a face da força impositora. Apesar de terem afirmado que um dos papéis que desempenham, além de manter a ordem, é a entrega da comida, há desde o início uma inadequação entre a quantidade de cegos e a quantidade de porções. Assim, torna-se crítica a situação com a constante chegada de novos cegos. A resposta aos apelos dos confinados em outro momento da obra mostra a limitação das ações dos soldados, responsáveis apenas por entregar aquilo que recebem: “Isso de comida não é com o exército”¹⁷⁴.

Na tentativa de articulação, o pedido feito pelo *médico* a fim de que o sargento entrasse em contato com seu superior para o provimento dos remédios foi recebido como um insulto à autoridade destes, o que os fez reagir com ameaças. Tal atitude justifica-se como um reconhecimento da debilidade da força que os soldados exercem condicionada a uma força de maior grandeza que, por sua vez, não é a executante das ações. Embora as ameaças não se cumpram e o casal retorne ileso à sua camarata, outros não terão a mesma sorte, como o próprio *ladrão*, que busca auxílio com suas forças, arrastando a perna com o ferimento até que, ao atingir o portão, acaba morto pelo disparo de um policial que se assusta com a cena. Em outro exemplo, um grupo de cegos que, à espera de comida e sabendo ser ela insuficiente para todos, posiciona-se de modo a ouvir o barulho do ranger do portão para apanhá-la,

¹⁷² O personagem se feriu logo ao início da quarentena, no episódio em que buscavam o reconhecimento do caminho em direção ao banheiro, liderado pela *mulher do médico*. Durante tal empreitada tentou realizar a façanha de apalpar a *rapariga dos olhos escuros* que estava a sua frente e que o atingiu, por sua vez, com seu salto alto.

¹⁷³ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.69.

¹⁷⁴ Idem, ibidem, p.85.

assustando aqueles que a estavam depositando no átrio e provocando o disparo dos soldados de guarda:

Soltando berros de medo, largaram as caixas no chão e saíram como loucos pela porta afora. Os dois soldados da escolta, que esperavam no patamar, reagiram exemplarmente perante o perigo. Dominando, só Deus sabe como e porquê, um legítimo medo, avançaram até ao limiar da porta e despejaram os carregadores. Os cegos começaram a cair uns sobre os outros [...] ¹⁷⁵.

Nesse momento, o estado de exceção encontra-se configurado por inteiro mediante à violência justificada. É a legalização daquilo que não pode encontrar aparato legal: “O estado de exceção apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo”¹⁷⁶. A reivindicação do *médico* é como se introduzisse o “dedo na ferida” de um sistema fragilizado, revelando o calcanhar de Aquiles que as autoridades se esforçam por esconder. O sistema democrático apresentado na obra é o mesmo apontado pelo autor na discussão do Fórum Social Mundial realizado em janeiro de 2005, dez anos após a publicação do romance, no qual Saramago enfatiza que a democracia existente com o poder globalizado é uma “democracia seqüestrada, condicionada, amputada” a servir aos interesses daqueles que ocupam as esferas maiores, que não estão ao alcance do indivíduo comum. Assim, aqueles que verdadeiramente determinam o rumo da economia e dos direitos dos cidadãos não são eleitos por esses mesmos cidadãos, pois

as grandes decisões são tomadas em uma outra grande esfera e todos sabemos qual é. As grandes organizações financeiras internacionais, os FMI, a Organização Mundial do Comércio, os bancos mundiais. Nenhum desses organismos é democrático¹⁷⁷.

E aqueles que são os elegíveis localmente (como governador ou presidente da República) são políticos que estão em um patamar direta ou indiretamente dependente das resoluções dadas nessa outra esfera dos verdadeiros donos do mundo: “grande parte do poder de agir efetivamente, antes disponível ao Estado moderno, agora se afasta na direção de um espaço global”¹⁷⁸. Assim é que “todos os principais problemas – os metaproblemas que condicionam o enfrentamento de todos os outros – são *globais* e, sendo assim não admitem

¹⁷⁵ Idem, *ibidem*, p.88.

¹⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p.13.

¹⁷⁷ SARAMAGO, José. Por utopias mais próximas. **Revista Espaço Acadêmico** [on-line], nº 69, fev. 2007. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/069/69saramago.htm>. Acessado em 09/10/2010.

¹⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Op.cit., p.8.

soluções locais”¹⁷⁹, instaurando um poder público que perdeu uma parcela de seu poder para essas outras esferas das quais é agora refém¹⁸⁰.

Quando a cegueira epidêmica se espalha na sociedade de *Ensaio sobre a cegueira*, estamos diante de um problema que, embora a princípio seja localizado, passa a englobar os metaproblemas universais, como a fome, o controle da violência e o excedente populacional – que pode ser tomado como metáfora dos novos leprosos do século XX, os desempregados, os deportados ou os sem lugar social passível de ser habitado –, que serão, na obra, os contaminados pela cegueira. O desespero das ações tomadas pelas autoridades em favor da ordem termina por criar a desordem em contrapelo, que é explicada em favor da comunidade que protegem ou como forma de alegar legítima defesa, numa política em que os fins justificam os meios:

O exército lamenta ter sido obrigado a reprimir pelas armas um movimento sedicioso responsável pela criação duma situação de risco iminente, da qual não teve culpa directa ou indirecta, e avisa que a partir de hoje os internados passarão a recolher a comida fora do edifício, ficando desde já prevenidos de que sofrerão as conseqüências no caso de se manifestar qualquer tentativa de alteração da ordem, como aconteceu agora e a noite passada tinha acontecido. 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 culpa¹⁸¹.

A situação perde ainda mais o controle quando os cegos deixam de ser um grupo reduzido e passam a ser expressão da massa urbana, tanto em relação à quantidade quanto ao fato de abordar toda sorte de indivíduos. Com a chegada no manicômio do primeiro grande número de cegos, que o narrador descreveu como “traídos em rebanho”¹⁸², a desordem que irá se instaurar já é alardeada na confusão que se principia na entrada, durante a qual entravam empurrando, gritando, espremendo-se, ocasião em que alguns são, até mesmo, pisoteados. Nesse momento, “a mulher do médico, sentada na cama, ao lado do marido, disse em voz baixa. Tinha de ser, o inferno prometido vai principiar”¹⁸³. O alarde permanece até que todos

¹⁷⁹ BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Op. cit., p.31.

¹⁸⁰ Agambem chama atenção ainda para o fato de o estado de exceção ser tomado como prática rotineira desses governos, num caráter não apenas provisório mas substitutivo, o que tem propiciado a amputação mencionada por Saramago: “Exatamente no momento em que gostaria de dar lições de democracia a culturas e a tradições diferentes, a cultura política do Ocidente não se dá conta de haver perdido por inteiro os princípios que a fundam”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p.32 e 33. É característico do Estado de Exceção restringir os direitos dos cidadãos, mas também é característico a restrição do aparato de ação do governo local, sendo os assuntos tratados em amparo federal. Se a Globalização (Cf. BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Op. cit., p.8) também restringe as ações locais instituindo um novo patamar de ação ainda maior que aquele de âmbito nacional, nesse prisma não estaríamos, portanto, imersos em um estado de exceção permanente?

¹⁸¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 89.

¹⁸² Idem, ibidem, p.72.

¹⁸³ Idem, ibidem, p.72.

consigam encontrar o seu leito. Por fim, quando o silêncio começa novamente a se restabelecer, surge o alto-falante com as recomendações. Agora elas não serão recebidas por esse novo grupo apenas com ar de estupefação, a passividade é deixada seja por conta das informações negativas que os novos cegos receberam enquanto ainda estavam fora da quarentena, seja pelos que mandaram para lá e que jamais voltaram ou pelas declarações do poder público, cujas medidas anunciadas demonstravam total despreparo para lidar com a epidemia e encontrar a cura dela. O clima de tensão, vivenciado por esses indivíduos, mesmo quando ainda viam, não lhes possibilitava qualquer sentimento esperançoso ou positivo. De tal modo eram embebidos de medo e de frustração que, “quando a voz se calou, levantou-se um coro indignado de protestos. Estamos fechados. Vamos morrer aqui todos, Não há direitos, Onde estão os *médicos* que nos tinham prometido”¹⁸⁴, diziam.

A certeza do permanente isolamento e de que não receberiam qualquer tipo de auxílio necessário se torna latente em todos, o sentimento de desamparo e o instinto de sobrevivência surgem concomitantemente. Por mais que estejam encerrados em grande número, cada vez mais eles se afastam do modelo corrente de civilização do qual faziam parte. Isso porque os interesses pessoais começam a emergir com a constatação da ausência de ordem, sobrepondo-se aos interesses comunitários. Na ausência de um Estado protetor, os indivíduos, cada vez mais sem foco em todas as suas esferas, sentem-se angustiados pela falta de um ponto de apoio, de uma totalidade que os represente, e dessa profunda angústia surge o isolamento como forma de proteção. Freud, em *O mal-estar da civilização*, antecipa essas questões ao perceber que a civilização precisa de um eixo centralizador que faça com que as particularidades abram mão de suas parcelas em prol do social. Quando isso não ocorre, o que há é a individualização: “O isolamento voluntário, o distanciamento dos demais, é o método de proteção mais imediato contra o sofrimento capaz de ser suscitado nas relações humanas. É claro que a felicidade alcançada por tal caminho não pode ser senão a da quietude”¹⁸⁵.

Outro símbolo surge como denotador desse afastamento: o relógio da *mulher do médico*, único que ainda funcionava, repentinamente para por falta de corda, não sendo mais possível que ela, única visionária, ainda possa utilizá-lo e saber o horário, se dia, tarde ou noite, dado ao completo alheamento vivenciado dentro do manicômio:

Tinha-se esquecido de dar corda ao maldito relógio, ou maldita ela, maldita eu, que nem sequer esse dever tão simples tinha sabido cumprir, ao cabo de apenas três dias

¹⁸⁴ Idem, ibidem, p. 73.

¹⁸⁵ Tradução nossa: “El aislamiento voluntario, el alejamiento de los demás, es el método de protección más inmediato contra el sufrimiento susceptible de originarse en las relaciones humanas. Es claro que la felicidad alcanzable por tal camino no puede ser sino la de la quietud”. Cf. FREUD, Sigmund. Op.cit., p.3025-3026.

de isolamento. Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças¹⁸⁶.

Ao cabo dos três dias, o descrédito com o poder público está claramente instaurado: “O que eu gostava de saber é se eles também cegam, Eles, quem, Os soldados, Na minha opinião, até deviam de ser os primeiros”¹⁸⁷. Os internos percebiam na atitude dos militares total indiferença à situação sub-humana da quarentena. Aquela indiferença que um comandante tivera a coragem de não apenas pensar como manifestar, ao dizer que:

o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenando para salvar a vida do corpo¹⁸⁸.

Esse pronunciamento o levou ao suicídio no momento em que cegou, como no mito edipiano, em que a justiça é feita mesmo que contra si próprio: “Quer ver a novidade, aquele coronel de quem lhe falei cegou, A ver agora que pensará ele da ideia que tinha, Já pensou, deu um tiro na cabeça”¹⁸⁹.

A princípio, existia no manicômio uma divisão em duas alas, uma para os efetivamente cegos e outra para aqueles apenas contaminados. Com a chegada de mais duzentos cegos foi impossível manter tal divisão, o que provocou indignação na ala dos contagiados. A princípio relutaram contra, com socos e pontapés, mas depois eles se cegaram de imediato, tornando a luta em vão. Existia efetivamente um documento elaborado pelo Ministério da Saúde que garantia a divisão entre a ala dos cegos e a dos potencialmente contaminados pelo contato, pois se “podia prever, com altíssimo grau de probabilidade, que todos eles acabariam por cegar”¹⁹⁰, no entanto, tal documento não foi cumprido. Nessas alturas, o estado de exceção fazia valer de recursos em detrimento da lei e o único valor de legalidade estava relacionado à força e à imposição.

Com todos esses pormenores, a constatação de que eles estão entregues à própria sorte promove uma organização primitiva e bárbara¹⁹¹ entre os cegos. Um momento de elo com o

¹⁸⁶ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 100.

¹⁸⁷ Idem, ibidem, p. 102.

¹⁸⁸ Idem, ibidem, p.105.

¹⁸⁹ Idem, ibidem, p.111.

¹⁹⁰ Idem, ibidem, p.113.

¹⁹¹ A concepção de uma cultura como bárbara sempre advém de uma comparação com uma civilização dita mais elevada. A ideia de que eles regrediram na civilização pressupõe um modelo ideal aliado ao progresso, do qual os que fogem são tomados como não-civilizados. Na obra, tanto os civis e os externos são bárbaros para os cegos quanto os cegos são bárbaros para os civis. Isso porque se delineiam mundos distintos e com necessidades distintas. Ao nomear a prática como barbárie, estamos assumindo a postura da lógica dos “de fora” em relação aos “de dentro”, ou seja, os de fora da cegueira em relação àqueles que estão imersos nela, entretanto, para esses,

mundo externo ocorre na primeira camarata com a chegada do último cego a ocupar um leito, o *velho da venda preta*. Curiosamente, todos os pacientes do *médico* se encontraram agora na primeira camarata. O *velho da venda preta* carregava consigo um rádio a pilhas que serviu para ouvir algumas notícias e atender ao apelo da *rapariga dos olhos escuros* de escutar um pouco de música. Quanto às notícias dos últimos dias, o próprio dono do rádio fez questão de resumi-las. Uma série de acidentes envolvendo automóveis como também desastres aéreos foram relatados. Por procedimento-padrão de um mundo especializado, as empresas salientaram que não havia em seus produtos qualquer mecanismo que causasse tais desastres, que tudo se encontrava testado e seguramente analisado. Claro está que as intervenções científicas de nada valiam se a falha era humana. A música pedida, por sua vez, devolve um pouco de paz e harmonia e traz a ilusão da normalidade, serve como um bálsamo aos cegos que se deixam ficar naquelas ondas, em um minuto de reconforto, de contato direto com uma sensibilidade que se ia perdendo naquele ambiente.

Uma vez que os cegos foram educados em uma cultura ocidental que pressupõe um ideal de civilização¹⁹², pautado em valores correntes e convencionados, a constatação é que, se retirados do sistema e da ordenação conhecida, eles retornam a um modo de vida muito próximo ao primitivo, sobretudo pela forma como são tratados, como se fossem deveras de “outra espécie”, como se junto com a cegueira perdessem muito mais do que a capacidade de ver e de comungar de um mundo visível, como se perdessem de fato uma parcela de humanidade e dignidade. Sob esse prisma, a *mulher do médico* desenvolve um importante papel pedagógico na primeira camarata que ocupa, lembrando aos cegos suas naturezas, mesmo que restringidas, ainda humanas:

Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais, tantas vezes o repetiu, que o resto da

as práticas são validadas para a sobrevivência. Feita essa ressalva, tomamos a acepção da palavra bárbaro no sentido do comportamento obtido com a retirada dos elementos civilizadores ocidentais nos quais já vivenciaram e que estão atrelados à ideia do progresso. Outra acepção que surge na obra seria a levantada por Cohn, na qual estipula que, se Adorno, em *Mínima Moralía*, expõe que a atenção ao *Outro* é o núcleo da civilidade, a indiferença seria “a forma contemporânea de barbárie”. Cf. COHN, Gabriel. Indiferença, nova forma de barbárie. In: NOVAES, Aduino (org.). **Civilização e Barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.84.

¹⁹² Cabe salientar o diferencial entre cultura e civilização. Tomamos a palavra civilização como esse conjunto que faz referência ao comportamento dos indivíduos e à forma como uma cultura se impõe sobre outra. Nesse sentido, os conceitos de cultura e civilização são diferentes, já que o primeiro se refere aos bens intelectuais e culturais realizados pelo homem e não às suas maneiras de fazer. “O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a realizações, mas também a atitudes ou “comportamento” de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa. No conceito alemão de *Kultur*, em contraste, a referência a “comportamento”, o valor que a pessoa tem em virtude de sua mera existência e conduta, sem absolutamente qualquer realização, é muito secundário”. Cf. ELIAS, Norbert. Op. cit., p. 23.

camarata acabou por transformar em máxima, em sentença em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras, no fundo simples e elementares¹⁹³.

A ordenação motivada pela *mulher do médico* não é impositiva e não ultrapassa princípios éticos. Talvez a forma que encontraria de se impor sobre os demais seria com a revelação de que via, mas o temor de que lhe fizessem escrava demonstra o caráter fragilizado da personagem: “Sou covarde, murmurou exasperada, para isto mais valia estar cega”¹⁹⁴. Em contrapartida, aproveitando-se da fragilidade daquele ambiente desordenado, os cegos ocupantes da *terceira camarata*, ao lado esquerdo, assumem uma postura e uma ordem tanto ou mais coercitiva do que aquela que era imposta a todos na quarentena. O fato de um deles possuir uma arma de fogo favorece para que se imponham sobre os demais. É instituída então uma nova ótica capitalista, e eles apropriam-se da alimentação, já insuficiente, fornecida pelos governantes, para em troca atender aos seus interesses de comercializá-la. O sistema democrático de divisão das caixas de alimentos, de acordo com o número de ocupantes das camaratas, foi substituído por um sistema autoritário, em que se determinava a quantidade distribuída para cada camarata, de acordo com a quantidade de objetos de valor apresentada. Contraditoriamente, essas pessoas, mesmo pagando pelo alimento, tiveram a quantidade de alimentos reduzida em relação à fração anterior, já insuficiente. A nova ordem imposta por esses é conseguida pela força, de acordo com a lei dos mais fortes, exercendo a forma mais cruel do capitalismo, sem quaisquer princípios éticos: “Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um, pudemos ver como cruelmente tiraram os fortes o pão da boca aos débeis”¹⁹⁵.

Os cegos da *terceira camarata* repetem o mesmo modelo de civilização conhecido, o que atesta que o modelo de sociedade criado pelo capitalismo aboliu definitivamente a possibilidade da manutenção do estatuto de comunidade, pautado na distribuição e igualdade de renda, estatuto que já não nos é mais reconhecível. Citando Dench, Bauman afirma que:

o traço da comunidade que leva todos os que podem a fugirem dela: uma parte integrante da idéia de comunidade é a “obrigação fraterna” “de partilhar as vantagens entre seus membros, independente do talento ou importância deles”. Esse traço por si só faz do “comunitarismo” “uma filosofia dos fracos”¹⁹⁶.

Além da arma de fogo, eles possuíam outra ferramenta essencial ao mundo do *mal-branco*: a presença de um cego legítimo, um cego acometido pela cegueira negra e que há

¹⁹³ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 119.

¹⁹⁴ Idem, *ibidem*, p. 136.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 205.

¹⁹⁶ BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op. cit., p. 56.

muito se encontrava habituado ao mundo desprovido das imagens. Pelo recurso e domínio do método braille, ele se tornou responsável pela contabilidade do que arrecadavam. Mesmo sabendo das dificuldades em que seus semelhantes se encontravam, não foi possível nascer nesse cego nenhum espírito de compaixão, pois sob o teto e a proteção dos *cegos malvados* ele sabia que a alimentação estava garantida.

Dessa forma, a busca de sua própria sobrevivência está acima dos interesses comunitários. Torna-se muito mais cômodo a esse cego não se importar com questões humanitárias ou éticas, mas trabalhar para os cegos da terceira camarata em troca de sua parcela de naco de pão que lhe garanta a vida, do mesmo modo que muitas relações são mantidas na sociedade hodierna. É notório que, mesmo apartados da sociedade, a cegueira e a quarentena como nova condição não foi o suficiente para que os personagens se solidarizassem, pois eles continuaram a viver em torno de seus próprios interesses: “não creias que a cegueira nos tornou melhores, Também não nos tornou piores”¹⁹⁷.

O retrato pretendido na obra é o de uma sociedade que possui indivíduos que se julgam autossuficientes na defesa de seus próprios interesses, e esse isolamento e preocupação apenas com seus anseios farão com que se desintegre o que chamamos de comunidade e, por conseguinte, de civilização:

A vida humana em comum só se torna possível quando se consegue reunir uma maioria mais forte do que cada um dos indivíduos e que permaneça unida contra qualquer um deles. O poder dessa comunidade é estabelecido então, como “direito”, com o poder do indivíduo, denominado como “força bruta”. Esta substituição do poder individual pelo da comunidade representa o passo decisivo para a civilização¹⁹⁸.

O mesmo sentimento individualista surgiu nas camaratas exploradas em razão da desconfiança entre os seus ocupantes, pois “suspeitavam alguns que certos egoístas e mal-intencionados haviam escondido parte dos seus valores na altura da recolha, e portanto tinham andado a comer à custa de quem honestamente se tinha despojado de tudo em benefício da comunidade”¹⁹⁹.

É esse desalento que surge na constatação da personagem *mulher do médico* diante do caos que levam os confinados a agirem sem quaisquer princípios humanos, como bárbaros,

¹⁹⁷ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 135.

¹⁹⁸ Tradução nossa: “La vida humana en común solo se torna posible cuando llega a reunirse una mayoría más poderosa que cada uno de los individuos y que se mantenga unida frente a cualquiera de éstos. El poderio de tal comunidad se enfrenta entonces, como ‘Derecho’, com el poderio del individuo, que se tacha de ‘fuerza bruta’. Esta substitución del poderio individual por el de la comunidad representa el paso decisivo hacia la cultura”. Cf. FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 3036.

¹⁹⁹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 163-164.

em um verdadeiro retorno às condições primitivas, não apenas pela escassez de recursos, mas pela forma como agem nessa situação: “Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser [...]”²⁰⁰.

Outra discussão a respeito é colocada em pauta quando os cegos da terceira camarata passam a exigir mulheres em troca de comida. A situação das mulheres como mercadoria de troca fez emergir uma discussão ética e moral acerca da conduta a ser tomada. O *primeiro cego* é o mais irresoluto quanto à nova condição, ele permanece preocupado com as aparências sociais por trazer muito arraigado em si um comportamento que se torne aceitável aos outros, assim ele é o que difunde discursos tradicionalistas, com fortes indícios do patriarcado²⁰¹. Por exemplo, neste trecho:

O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse [...] Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de idéias, retorquiu agressivo o primeiro cego.[...] A questão não é essa, começou o primeiro cego a responder, a questão é, mas ficou com a 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 este²⁰².

Em vários outros momentos precedentes, os personagens tiveram embates com a postura moral, mostrando a dualidade da alma humana. O *ladrão de automóveis*, por exemplo, antes de morrer vai pensando e justificando a si mesmo o ato que cometeu em relação ao *primeiro cego*, como um exame de consciência que o preparasse para aquele fim. A *rapariga dos olhos escuros*, por sua vez, sente-se culpada pelo fim que levou o homem, devido à ferida que ela lhe causou. Esse sentimento é repreendido pela *mulher do médico*, que decreta: “Não se acuse, foram as circunstâncias, aqui todos somos culpados e inocentes, muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até esses poderão alegar a maior de todas as desculpas, o medo”²⁰³, como se ela própria antecipasse e justificasse seus atos posteriores.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*, p. 244.

²⁰¹ O termo patriarcalismo utilizado em sociedades antigas que possuíam uma figura central, um chefe de família, foi apropriado pelas feministas para aplicar-se a toda forma de opressão à mulher. “A busca de uma teoria da opressão da mulher deu origem ao conceito de ‘patriarcado’ e sua origem foi remetida seja às necessidades de controle da sexualidade feminina, seja à ‘lei do pai’ de inspiração psicanalítica. Estes esforços acabaram por produzir, na verdade, um discurso metaessencialista sobre os sexos e suas relações” (SORJ, 1992, p. 17). O termo patriarcado “foi adotado pela maioria das teóricas feministas para se referir à forma como as sociedades são estruturadas valendo-se da dominação masculina sobre a, e da opressão da, mulher”. Cf. EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. Op. cit., p. 243.

²⁰² SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 167-168.

²⁰³ Idem, *ibidem*, p. 101.

A lógica que se instaura dentro do manicômio é nova, como salienta o narrador, pois os valores e princípios dos cegos pertenciam a outro mundo, o mundo externo, não a este no qual estavam inseridos. O estabelecimento dessa nova organização explica a menção em alguns momentos a esses cegos como loucos, não só pela configuração do espaço físico que é um manicômio; mas também por esse novo modo de *ver* o mundo que não é o admissível socialmente: “O portão está aberto de par em par, os loucos saem”²⁰⁴.

A sanidade é relativizada de acordo com a ordem do mundo. Ver a essência, falar a linguagem que adentra a origem das coisas é estar como louco perante a ótica social. Michael Foucault, em *A ordem do discurso*, salienta que a sociedade impôs um regime de verdade em que aqueles que não o seguem são excluídos como loucos, pois se “expressam absurdamente”:

Penso na oposição razão e loucura. Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato (...) pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber²⁰⁵.

A ordem de sobrevivência que se impõe pela precariedade em que se encontram faz com que os valores, o certo e o errado, o bem e o mal, sejam remodelados dentro daquela nova realidade. A lógica da quarentena não é a mesma regra válida anteriormente, ao mesmo tempo em que, se olharmos atentamente, refere-se aos mesmos interesses, porém agora não há mais uma estratégia de salvar a face mediante os rótulos sociais. O que os internos enxergam é que as máscaras sociais só são válidas em um mundo de visionários, pois, em um mundo de cegos, o culto exacerbado à aparência é deixado, porém se mergulha em seu oposto, que é a emergência do que há de pior no indivíduo.

Dentro do novo ambiente, outras convenções serão elaboradas, sendo desnecessário alimentar uma postura de hipocrisia social, pois essa lógica não faz sentido. Eles já não possuem mais dignidade a ser zelada, no sentido amplo da palavra. As condições mínimas reservadas à natureza humana não lhes são dadas. Assim:

A estagnação física e moral em que vivem as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* tem um nome: abjeção. E esta abjeção é-lhes antes de mais conferida pela posição de isolamento marginalizado em que se encontram, partindo portanto de uma determinação social, e reparte-se depois, durante a vida no manicômio, em dois tipos de motivação: objectiva e subjectiva. De facto, o meio em que vivem, e que

²⁰⁴ Idem, ibidem, p.210.

²⁰⁵ FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008, p.10 – 11.

ocupa todo o “meio” do romance (...), é um meio de imundície física e de miséria moral²⁰⁶.

O momento posterior à noite em que as mulheres da primeira camarata se submetem aos *cegos malvados* é marcado pela morte da *cega das insônias*. O incidente é seguido do ato simbólico de purificação do corpo, da retirada das marcas que remetiam ao insulto sofrido. O desejo de purificar o corpo da morta partiu da *mulher do médico*:

queria lavar a *cega das insônias*, limpá-la do sangue próprio e do ranho alheio, entregá-la purificada à terra, se tem ainda algum sentido falar de pureza do corpo nesse manicômio em que vivemos, que às da alma, já se sabe, não há quem lhes possa chegar²⁰⁷.

Depois de acomodar o corpo no leito que a cega ocupava na camarata, a *mulher do médico* buscou alguns sacos de água para que as mulheres lavassem o corpo da morta e a purificassem, a seguir lavaram-se também umas as outras.

A ideia de purificação do corpo está atrelada à preocupação que passa a existir naquele ambiente do estabelecimento de uma organização, isso porque, na ausência de iniciativa daqueles que já ali estavam, se sobrepôs o poderio dos cegos malvados, pois estes estavam organizados: “Percebeu que era uma cama atravessada, ali posta a fazer as vezes de um balcão de negócio, Estão organizados, pensou, isso não nasceu de um imprevisto”²⁰⁸.

A aproximação ordem e purificação é discutida pelo sociólogo Zygmunt Bauman, nos seguintes termos:

Não há nenhum meio de pensar sobre a pureza sem ter uma imagem da “ordem”, sem atribuir às coisas seus lugares “justos” e “convenientes” – que ocorre serem aqueles lugares que elas não preenchiam “naturalmente”, por sua livre vontade. O oposto da “pureza” – o sujo, o imundo, os “agentes poluidores” – são coisas “fora do lugar”²⁰⁹.

O autor salienta ainda, citando Foucault, que os loucos, nos primeiros anos da Idade Moderna, eram lançados fora da cidade, como maneira de reorganizá-la. Eles eram colocados numa nau e lançados ao mar, que também era sinal de purificação.²¹⁰ Do mesmo modo, foi necessário que a *cega das insônias* deixasse a nau da quarentena para uma reordenação do espaço. A própria ausência de explicação de sua morte remete à linguagem dos loucos como

²⁰⁶ SEIXO, Maria Alzira. **Lugares da ficção em José Saramago**: O essencial e outros ensaios. Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1999, p.112.

²⁰⁷ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.180.

²⁰⁸ Idem, ibidem, p.145.

²⁰⁹ BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Trad. Mauro Gama/Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p.14.

²¹⁰ Idem, ibidem, p.13.

não-circulante apontada por Foucault em *A ordem do discurso*, a palavra nula, esvaziada, ou, nas palavras de Saramago: “o inominável existe, é esse seu nome, nada mais”²¹¹.

Nos momentos seguintes à morte da cega, começa de fato a ser delineada outra ordem. O número de mulheres que ali se purificam, sete, indica a ideia de perfeição e de completude²¹². No entanto, ao mesmo tempo, esse número será quebrado com o enterro da morta. A *mulher do médico*, imbuída pelo sentimento de revolta contra a impunidade, dá indícios de que vai se mover contra aquela opressão. O primeiro indício se dá quando os *cegos malvados*, comentando sobre a noite com as mulheres da *primeira camarata*, referem-se de forma desrespeitosa à *cega das insônias*, dizendo que essa “não era grande coisa”²¹³. A personagem, ao avisar sobre a morte da cega, se apropria do discurso agressivo desses cegos e o devolve a eles, fazendo-os sentir o primeiro embate com a violência. Depois será o momento em que a esposa do *médico* resolve que é a hora de agir, e, seguindo o grupo de mulheres da *segunda camarata*, ela acaba matando o líder dos malvados com a tesoura que havia sido guardada desde o tempo da recolha dos pertences, com um sentimento de que a justiça deveria ser feita com as suas próprias mãos que, simbolicamente, representavam o coletivo: “a mão que o foi degolar era a mão de todos nós”²¹⁴.

Após o assassinato do líder dos malvados, o *cego da contabilidade* toma a arma e o poder, tornando-se o novo líder da ala esquerda. Porém, o medo ao qual todos os cegos da ala direita estavam submetidos agora passa a se estabelecer também dentro da *terceira camarata* da ala esquerda, sobretudo pela desconfiança do cego contabilista de que aquela mulher via. O novo poderio é instaurado pela estratégia discursiva da ameaça, o que possibilita a ela se impor e amedrontar aquele que está armado e teoricamente em vantagem:

Da minha cegueira não sabes nada, Tu não és cegas, a mim não me enganas, Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei, e tornarei a matar se for preciso, Antes disso morrerás de fome, a partir de hoje acabou-se a comida, nem que venham cá todas oferecer numa bandeja os três buracos com que nasceram, Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora dessa porta, Não conseguirás, Conseguiremos, sim, a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá tem. Filha da puta²¹⁵.

A mudança de posição favorecerá aos demais internos. Por isso, a *camarata dos malvados* resolve acercar-se de barricadas feitas com camas e assegurar o pouco de comida

²¹¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.179.

²¹² CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Sete. In: **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997, p. 826-831.

²¹³ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.183.

²¹⁴ Idem, ibidem, p.193.

²¹⁵ Idem, ibidem, p.188.

que ainda lhes resta da comercialização. Todavia, a partir desse momento, as caixas de comida não serão mais entregues pelo poder público, entretanto “a responsabilidade não era do Exército, ali não se tirava o pão da boca a ninguém, que a honra militar nunca o permitiria, se não havia comida é porque não havia comida”²¹⁶.

É notório que a escassez de recursos, até mesmo para os exteriores à quarentena, ocorreu, pois grande parcela da população já está neste momento cega, não há mais mão de obra para manter toda a engrenagem funcionando:

O Governo, neste momento as luzes apagaram-se e o altifalante calou-se [...] A mulher do médico disse ao marido, Apagaram-se as luzes, Alguma lâmpada que se fundiu, não admira, depois de permanecerem acesas há tantos dias, Apagaram-se todas, o problema foi lá fora, Agora também tu ficastes cega, Esperarei que nasça o sol²¹⁷.

Com a fome, muitos, procurando um bode expiatório, culpavam quem os tinha livrado do *cego malvado* e por isso queriam entregar a *mulher do médico* à *camarata esquerda* em troca da comida. Mas além dos malvados, existia uma única pessoa que sabia quem era essa mulher, a cega que estava sob domínio do *chefe dos malvados* no momento do assassinato. Mais do que não denunciá-la, a *mulher do isqueiro* redime a *mulher do médico*, em uma atitude de solidariedade, e decide fazer uma incursão solitária, para procurar a camarata dos malvados e atear fogo às camas: “Um pequeno punhal de lume, vibrando como a ponta duma tesoura”²¹⁸. Porém, ao exercer tal feito, a cega deita-se por debaixo da cama na esperança de alcançar maiores extensões daquele colchão. Sem sair a tempo, ela passa a alimentar o fogo com seu próprio corpo, como um cordeiro imolado para salvação do rebanho, e é queimada naquela pira. Não é, entretanto, colocada acima, como nos rituais de cremação dos gregos, mas atua como combustível do apagamento daquela opressão. Quando o fogo se alastra e os cegos deixam o manicômio, tudo o que antes era sinal de opressão é desfeito, o teto da ala esquerda cai e descobre-se que os policiais não estão mais por lá para temerem-lhe as balas. O fogo, símbolo recorrente na literatura²¹⁹, é sinal de purificação e de renovação. Serve também para “apagamento da memória”²²⁰ traumatizante, ou seja: barbárie destruída, bárbaros mortos, repressão desfeita.

²¹⁶ Idem, ibidem, p.190.

²¹⁷ Idem, ibidem, p. 195.

²¹⁸ Idem, ibidem, p. 206.

²¹⁹ Como em *O Ateneu* de Raul Pompeia, em que o internato é incendiado e destruído junto com a vaidade ostentatória de Aristarco, seu diretor, ou em *O cortiço*, de Aluisio Azevedo, em que o fogo que destrói e purifica o local de suas mazelas, serve para o ideal de João Romão do surgimento de um espaço mais nobre e aburguesado em contraponto à ambientação de antes.

²²⁰ A exemplo do que ocorre após governos opressores em que terminam por alterar nomes de ruas, destruir edifícios, realizar outras construções, para que a população esqueça com mais rapidez as práticas exercidas

Nesses momentos finais no manicômio, o fato de os cegos não receberem mais alimentação deixa constatar que a cegueira vence os portões da quarentena, atingindo toda a população – a exceção da *mulher do médico* –, estagnando a maquinaria do capitalismo. Isso ocorre porque sem o homem tal engrenagem demonstra-se falha. Com a cegueira, bens e serviços não são mais produzidos, pois não resta mão de obra. Todos os mecanismos são paralisados e instaura-se o caos, pois não há Estado regulamentador das ações de um bem comum. Os indivíduos são, pois, lançados à própria sorte.

É o defeito da civilização, habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicílio, e esquecemo-nos de que para que tal suceda tem de haver pessoas que abram e fechem válvulas de distribuição, estações de elevação que necessitam de energia elétrica, computadores para regular os débitos e administrar as reservas, e para tudo faltam os olhos²²¹.

Na obra saramaguiana, chega-se à total precariedade: não há apenas um racionamento de luz, a energia é cortada e não há efetivamente água sendo tratada, assim como falta uma série de componentes básicos para a higiene e sobrevivência. Isso ocorre, pois, em razão de não haver mais um Estado de Direito regulador de todos esses meios, uma vez que a cegueira não poupou os poderosos. O poder passa a centrar-se nas mãos dos indivíduos e os benefícios trazidos pela civilização são retirados; volta-se então a viver primitivamente, porém esses indivíduos não possuem mais os anticorpos para esse modo de vida.

A crítica saramaguiana resvala justamente aí: será que, privado de todas as condições de conforto e segurança, o indivíduo contemporâneo conseguiria sobreviver por si só? O ápice desta individualização que vivemos é mostrado como forma de alerta. Haveria vida se não houvesse um mínimo de um princípio em comum? Os amigos de jornada da *mulher do médico*, os da *primeira camarata*, sobrevivem por estarem em grupo, estratégia para combaterem os demais. Mas não seria também essa forma de proteção um isolamento?

É desse modo que percebemos, em *Ensaio sobre a cegueira*, que o constante isolamento dos indivíduos impossibilita-os de manter uma civilização. O olhar crítico aqui é lançado a uma tendência corrente em nossa contemporaneidade. Assim, o fato de o mal da cegueira ser escolhido na obra para assolar essa população é significativo, pois essa não só lhes retira a parcela da percepção do mundo que lhes era habitual como os paralisa; a imobilidade contribuirá para esse afastamento que agora não será mais voluntário: “(...) este romance é

naquele espaço. Sobre processos de amnésia social e relações de memória verificar: HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política e amnésia. In: **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000 e BURKE, Peter. História como memória social. In: **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.67-89.

²²¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 225.

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”²²².

Numa sociedade em que “poucas pessoas continuam a acreditar que mudar a vida dos outros tenha alguma relevância para a sua”²²³, numa sociedade, evocando novamente Bauman, individualizada, em que os indivíduos se tornam cada vez mais solitários e não-solidários, o encerramento e o isolamento é a parcela de segurança pretendida.

²²² SEIXO, Maria Alzira. Op. cit., p.110.

²²³ BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Op. cit., p.30.

3. O OLHAR DOS NOVOS TIRÉSIAS: O RETORNO À MATERIALIDADE EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA

*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*²²⁴

“É tão válido representar um modo de aprisionamento por outro, quanto representar qualquer coisa que de fato existe por alguma coisa que não existe”, dizia a célebre frase de Daniel Defoe²²⁵. No enalço desse jogo metafórico, o aprisionamento como medida para conter a epidemia, que fora esboçado no capítulo anterior, denuncia o regime de opressão vivenciado pelos personagens que sofrem a cegueira. Vimos como se deu esse aprisionamento em relação à dependência da força estatal, que, enquanto ordenadora da sociedade, reprime violentamente em troca da falsa sensação de segurança e ordem. Agora, no limiar entre esse ambiente de opressão e a liberdade das ruas, é necessário apontarmos outros aprisionamentos denunciados na obra a partir da metáfora da interdição do olhar.

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, retomamos a citação de Candido utilizada em nosso primeiro capítulo,

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 gratuidade²²⁶.

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

²²⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 4-5.

²²⁵ 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 tradução de Valerie Rumjanek.

²²⁶ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op. cit., p. 63.

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 óptica, 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 total²²⁷.

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 informações²²⁸ geradas na contemporaneidade, com os *outdoors* e letreiros luminosos que (des)informam o indivíduo a todo instante e lhe 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

²²⁷ CALBUCCI, Eduardo. **Saramago**: um roteiro para os romances. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p.85

²²⁸ Para Benjamin o bombardeio de informações põe a contemporaneidade da capacidade de narrar. A informação rápida substitui as grandes narrativas. Cf. BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 203.

ser compreendida como alusão ao programa do Iluminismo, àquela “luminosidade gelada”²²⁹ 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, que automatiza e *desencanta* o sentido do olhar, influenciando na forma como percebemos e inferimos o universo ao nosso redor.

Conforme vimos em nosso segundo capítulo, quando no romance a cegueira atinge a população, a primeira reação é a tentativa de compreender a nova patologia, porém todas as respostas científicas são invalidadas. Isto porque o que ocorre com os personagens da obra é que possuem a visão inalterada, perfeita e são, 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”²³⁰.

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 Benjamin²³¹ – 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”²³². 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

²²⁹ ADORNO, T.W. e HORKHEIMER, Max. Op.cit., p.48.

²³⁰ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.310.

²³¹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115.

²³² BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas I**. Op. cit., p.198.

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*²³³ de Platão e, conseqüentemente, à sua interpretação consolidada no pensamento ocidental²³⁴. O mito consiste numa espécie de alegoria para ilustrar a *Teoria das Ideias*, na qual Platão 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 cabeça²³⁵, que o faz perceber a abertura da caverna e a nova realidade figurada no exterior dela.

²³³ O mito está presente no livro *A República*, do qual utilizamos a seguinte edição: PLATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

²³⁴ 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, conforme nos alerta Jameson (*vide* capítulo 1.1). A aparência que advogamos ser deixada pelos personagens da obra, portanto, será aquela produzida pela sociedade espetacular de Debord, como uma nova camada de sensível sobreposta ao sensível já existente. Em relação à essência, essa será vista adiante como o contato ingênuo com a materialidade do mundo, a partir da concepção fenomenológica de Merleau-Ponty. Nesse sentido, não nos deparamos com o texto com uma abordagem teórica pronta e definitiva, capaz de engessar a análise, mas buscamos analisá-lo de acordo com aquilo que o próprio texto nos devolve, e a dicotomia essência e aparência é uma dessas reflexões demasiadamente utilizadas textualmente pelo autor. Justifica-se, portanto, a utilização dessa esfera da tradição interpretativa ocidental, caso contrário estaríamos estabelecendo uma contradição.

²³⁵ 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. Cf. MARCONDES, Danilo. **Iniciação à História da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 48.

O procedimento realizado na *Teoria das ideias* pode ser considerado basilar de outro conceito grego, este dado por Aristóteles em *Poética*²³⁶, 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 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:

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 ideias²³⁷.

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

²³⁶ 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, pode ser devida ao fato de ter sido Aristóteles aluno de Platão, sendo normal que a transmissão das ideias interfira no processo intelectual. A edição utilizada é: ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1986.

²³⁷ CHAUI, Marilena. O mito da caverna. In:_____. **Cortijo filosófico**. Disponível em: <http://www.geocities.com/amarilla11/principa11.html>. Acessado em 12 de agosto de 2009 às 22:00h.

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, ei-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 invisíveis²³⁸.

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.

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*²³⁹, o que implica a desconstrução do *logos*²⁴⁰ ou do aparente, constatada a partir da descontinuidade e da interrupção discursivas argumentativas passíveis de serem encontradas em alguns trechos do romance. Citemos novamente, portanto, o episódio da justificativa dos oficiais pelas atitudes de repreensão dadas por intermédio da violência (*vide* p.65) 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”²⁴¹. 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 (*vide* p.71), nesta

²³⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.16.

²³⁹ 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”. Cf. MARCONDES, Danilo. Op.cit., p. 24.

²⁴⁰ “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”. Cf. MARCONDES, Danilo. Op. cit., p. 26.

²⁴¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 89.

ocasião seu discurso é denunciante da perda de valores ou de referenciais neste ambiente: “(...) a questão é, mas ficou com a 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”²⁴².

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*. Um exemplo prático seria a própria moeda de troca, que, em vez do dinheiro, passa a ser objetos e mulheres, ou o enterro dos mortos sem nenhum culto religioso, lápide ou cruz.

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, “afinal temos a estranha sensação de ver também através de quem não vê, de perceber a dimensão do espaço através de outra sensação que não mais a do olhar que institui a descrição do romance tradicional”²⁴³. 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”²⁴⁴. O jogo estabelecido entre o personagem *médico* e o espelho nos primeiros momentos de sua cegueira ilustra esse novo patamar.

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 Calvino²⁴⁵, 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

²⁴² SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 168.

²⁴³ CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: _____. **O avesso do bordado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p. 255.

²⁴⁴ BUCCI, Eugênio. O olhar mutilado. In: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 229.

²⁴⁵ Cf. CALVINO, Ítalo. Leveza. In: _____. Op.cit., p. 16-17.

pretende “dizer como realmente as coisas são”²⁴⁶. 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”²⁴⁷, 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 verdadeiro²⁴⁸.

Saramago se livra da descrição do aparente – ou, conforme vimos em nosso primeiro capítulo, daquela tendência reducionista de conceber a arte como *ilustração*²⁴⁹ do social – 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”²⁵⁰. 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 atual²⁵¹.

²⁴⁶ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1**. Op. cit., p. 57.

²⁴⁷ Idem, ibidem, p. 56.

²⁴⁸ Idem, ibidem, p. 61.

²⁴⁹ Cf. LIMA, Luiz Costa. Op. cit., p.106.

²⁵⁰ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.38.

²⁵¹ DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: considerações sobre a sociedade do espetáculo. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 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 espírito²⁵².

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 aquela imobilidade apontada por Seixo em nosso segundo capítulo²⁵³ e 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. 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”²⁵⁴, 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 mundo²⁵⁵.

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

²⁵² CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 40.

²⁵³ SEIXO, Maria Alzira. Op. cit., p. 110.

²⁵⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 280.

²⁵⁵ Idem, ibidem, p. 6.

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 mundo²⁵⁶.

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”²⁵⁷; 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”²⁵⁸.

Neste romance saramaguiano, abre-se a via para essa percepção do mundo que se dá a partir do momento em que a população é acometida pelo *mal-branco*. Com a cegueira, ocorre esse retorno à materialidade do mundo, um encurtamento da distância que estava estabelecida entre o homem e as coisas desde que o mundo se desencantou: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico”²⁵⁹. O *mal-branco* poderá propiciar aos personagens uma nova percepção do mundo, além de um *reencantamento* do olhar, cuja validade só será possível de ser averiguada efetivamente quando a visão lhes for devolvida, o que será analisado na terceira seção deste capítulo.

Outra possibilidade de *reencantamento* é esboçada durante a quarentena pela presença de elementos erotizados. Pierucci aponta que, para Weber, a esfera que poderia colocar o mundo nesse processo seria a mediada pelo *Eros*. Nesse sentido, teríamos tanto a sexualidade como a arte, ambas atividades de criação, com alguma parcela de *irracionalidade*:

²⁵⁶ 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.

²⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. Op.cit., p. 18.

²⁵⁸ Citada por Merleau-Ponty em seu prefácio: “retornar ‘às coisas mesmas’ é antes de tudo a desaprovação da ciência”. Ver: MERLEAU-PONTY, Maurice. Op.cit., p. 3.

²⁵⁹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 128.

O *locus* da existência humana em que se esgueira uma possibilidade efetiva de encantar novamente o mundo não é a esfera religiosa, mas uma outra esfera cultural, ao mesmo tempo não-religiosa e não-racional: a esfera erótica, onde reina segundo Weber, “a potência mais irracional da vida” – o amor sexual²⁶⁰.

No manicômio, a materialidade com que os cegos entraram em contato, além da divisão das alas simetricamente, consistiu nos próprios corpos e nos dos outros. Talvez isso explique o porquê de a sexualidade aparecer de forma explícita na quarentena. Conforme a visão de Octavio Paz, “o sexo é natural, e não um produto cultural; nós o compartilhamos com grande parte das espécies não-humanas”²⁶¹. O conhecimento dos corpos é dado no recinto pela prática sexual entre os personagens, seja o *médico* com a *rapariga dos óculos escuros*, seja esta com o *velho da venda preta* ou daquele casal anônimo no corredor do manicômio. A irracionalidade explica a traição do *médico* com a *rapariga dos óculos escuros* e talvez seja o que faz com que sua esposa aceite o fato: “Se não disseres nada compreenderei melhor”²⁶². O prenúncio do *reencantamento* está na prática de “uma situação que não vale a pena explicar, porque as explicações se prendem a outra esfera de valores que envelheceram, e exigem, por isso, uma nova linguagem onde possam conviver”²⁶³. Por sua vez, o contato com a arte vem prefigurado nas narrativas contadas ao *menino estrábico*, na narrativa da forma como os personagens se cegaram ou no rádio a pilhas que lhes permite ouvir um pouco de música e se comoverem.

A descoberta desse novo mundo não-mediado pelo aparente, muito mais sólido e palpável do que a fluidez do mundo imagético, trará à tona, além da insegurança, a fragilidade do ser humano quando não conta mais com a visão em seu auxílio.

A única que ainda contempla o espetáculo do mundo é a *mulher do médico*, mas o filme em cartaz possui imagens muito fortes, o que a faz desejar ser retirada daquela sua condição de vidente: “e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira”²⁶⁴. A personagem comunga da mesma condição dos demais e sente-se ainda mais lesada por ter perfeita ciência do que lhes está a ocorrer. Ela possui aquela *mutação do olhar* apontada por

²⁶⁰ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p. 221.

²⁶¹ Texto de Bauman ao comentar o ensaio *La llama doble – Amor y erotismo* em que Octavio Paz realiza a distinção sexo, erotismo e amor. Cf. BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**. Op.cit., p. 276.

²⁶² SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 172.

²⁶³ CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: _____. **O avesso do bordado**. Op.cit., p. 257.

²⁶⁴ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.65.

Bucci²⁶⁵ como forma de agressão sofrida por aqueles que assistem ao horror que os atinge como imagem. Por isso, a protagonista é duplamente afetada pelo caos.

De outro lado, os demais personagens de *Ensaio sobre a cegueira* são punidos com a perda de sua primeira visão, a exemplo do cego Tirésias, como se estivessem a usá-la de forma errônea ou como se fossem escravos libertos, para se abrirem ao acesso a uma segunda percepção da realidade, mais completa que a primeira. De novo o jogo é o da essência e da aparência, sendo a primeira revelada justamente quando falta a segunda.

O primeiro instante desse relato nos chega por intermédio dos primeiros grupos encerrados na quarentena, enquanto ainda existia um Estado regulamentador da ordem. O confronto com a materialidade no manicômio se dá de certo modo muito limitado pelo espaço reduzido que os cegos ocupam. Sendo a liberdade de ir e vir vetada e estando em um ambiente o mais neutralizado possível, o local torna-se propício ao enfrentamento do mais abjecto da natureza humana, do escatológico. O segundo nível de acesso à nova percepção será dado quando, livres, os cegos se inserem nas ruas da cidade. O grupo que viveu a quarentena teve uma experiência diferenciada daqueles que estiveram livres: eles foram retirados da cidade. Dentro do manicômio, o espaço que habitavam era restrito, como também eram restritos os recursos. Os relacionamentos em geral se limitavam às camaratas que ocupavam e a opressão policial convivia junto deles. Entretanto, durante o período do encerramento foi possível estabelecer uma preservação do grupo, embora que precariamente, pois esses cegos ainda possuíam alguma assistência do governo em relação à local e alimentação, diferente do que ocorrerá a partir de agora nas ruas.

O dentro e o fora se constituem, então, como dois mundos distintos, em que os valores e as convenções construídos não são os mesmos, são duas culturas, dois modelos sociais que estavam se afirmando, mas são duas sociedades de cegos. Passemos, portanto, a configurar a outra face dessa experiência no momento que coincide com o alastramento da cegueira, a vivência do lado de fora, sob o matiz do horizonte branco do céu nublado e cinza da cidade.

²⁶⁵ Para Bucci, a sociedade espetacular promove uma forma de se comungar o horror por meio das imagens, mesmo para aqueles que não estão diretamente ligados ou presentes no episódio. Um exemplo disso é a mutilação daqueles que assistiram pela mídia ao atentado de 11 de setembro. Cf. BUCCI, Eugênio. O olhar mutilado. In: NOVAES, Aduino (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 229.

3.1. DE VOLTA À PÓLIS: UM VISLUMBRE FRUSTRADO DE REENCANTAMENTO

*Que calvário seria o de um cego lá fora, na cidade, sim, que calvário*²⁶⁶

A passagem dos cegos de *Ensaio sobre a cegueira* do manicômio para as ruas da cidade constituirá o segundo momento de enfrentamento dessa nova realidade. Com a constatação de que toda uma cidade está cega e com as engrenagens de água, energia elétrica e saneamento básico paralisadas, novas dificuldades serão apresentadas aos indivíduos. A alimentação, que antes, embora racionada e depois comercializada, era depositada em caixas na quarentena, terá de ser conseguida por eles próprios, porém, se andar às cegas em um manicômio e identificar as camaratas e os catres já era tarefa custosa, o quão penoso será apreender todo o espaço que agora lhes é aberto:

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar²⁶⁷.

A passagem para o espaço público e o encontro com novos cegos que não se sabe como e com que maneiras estão a viver exigirá do grupo nova adaptação, processo no qual entra em desvantagem em relação aos cegos que ali estavam. De fato, agora haverá nas ruas muito mais de materialidade a ser experimentada pelos ex-internos do que as que havia naquele ambiente restrito que habitavam.

O manicômio, de certo modo, era visto como um ambiente doméstico ou, na teoria de Marc Augé²⁶⁸, um lugar antropológico no qual habitavam, relacionavam-se, comiam e dormiam. O local que socialmente seria lugar de passagem se institui enquanto morada daquele grupo: “Aqui a verdadeira casa de cada um é o sítio onde dorme”²⁶⁹. Dessa forma, deixa de ser um espaço público, que na teoria de Augé seria o *não-lugar*, para se tornar um *lugar*. Para o francês, “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico,

²⁶⁶ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p.109.

²⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 211.

²⁶⁸ Cf. AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

²⁶⁹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**, Op.cit., p. 66.

definirá um não-lugar”²⁷⁰. A saída do manicômio coloca os cegos em contato com a condição de habitar *não-lugares*. Não haverá a princípio nenhum sítio onde as pessoas possam permanecer por período mais longo. Todos os locais de abrigo são locais de passagem.

O nomadismo foi incorporado pela população devido à incapacidade de os cegos reconhecerem os caminhos que conduziam aos seus respectivos lares. Não possuindo, de fato, nada que pudessem chamar de seu, eles passaram a esta ciranda de habitações, utilizando as lojas, farmácias, e outros estabelecimentos, como locais de repouso e sobrevivência. Em contrapartida, as residências térreas que se encontravam no meio daquele centro serviram também de local de passagem, acontecendo com essas o inverso do que ocorrera do manicômio, pois passam de *lugar* antropológico a *não-lugar*, e como todos os demais locais se tornam terra de ninguém: “Se estão a pensar em ficar conosco, tirem daí o sentido, já somos muitos, Só estamos de passagem”²⁷¹.

Os indivíduos de *Ensaio sobre a cegueira*, quando estavam encerrados na quarentena, eram obrigados a lidar com os problemas locais sem meios de se livrarem deles. Na cidade, a prática se modifica, pois há a possibilidade de abandonar e recomeçar em outro sítio. Em nossa sociedade hodierna, só interessa a resolução dos problemas para aqueles que geralmente não possuem condições de se mudar, àqueles que “têm menores possibilidades de romper unilateralmente os vínculos locais”²⁷². Como o *desencantamento político do mundo* está efetivamente instaurado, a espera de que os poderes públicos tomem providências para a solução dos problemas não se torna mais prática corrente, assim o mais comum é a busca imediata da solução por seus próprios meios. Aqueles que vivem na amplitude do espaço da cidade e, portanto, sem grilhões, repetem a prática social daqueles indivíduos chamados por Bauman²⁷³ de *extraterritoriais*. Esses indivíduos, seriam os bem-sucedidos da elite global, que habitam uma multiplicidade de espaços, não se importando com a ordem local, pois se torna possível mudar quando necessário. Metaforicamente, na cidade de *Ensaio sobre a cegueira*, podemos perceber a ocorrência dessa prática como fator emergencial:

Os que andam em grupo, como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma

²⁷⁰ AUGÉ, Marc. Op. cit., p. 71.

²⁷¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**, Op.cit., p. 215.

²⁷² BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b, p. 34.

²⁷³ “A nova elite não é definida por qualquer localidade: é em verdade e plenamente *extraterritorial*”. Cf. BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**. Op. cit., p. 53.

espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardaríamos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, não temos praticamente nada a que possamos chamar nosso, a não ser o que levarmos no corpo²⁷⁴.

A prática é se instalar em determinado território e aproveitar de tudo o que se puder acercar até abandoná-lo, cada vez mais defasado, deixando-o ao próximo grupo e migrando para outros quarteirões em que ainda se encontrem os subsídios buscados.

Por meio do relato citado, do cego que se encontrava à porta de um estabelecimento, a *mulher do médico* busca conhecer a atual forma de organização social para em seguida alertar os seus sobre as novas convenções. Entendendo a lei da selva que regia o local, na qual a individualização reinava cada vez mais nos grupos, ela logo utiliza os mesmos artifícios para conseguir vantagens ao seu grupo. Com a saída do grupo do cego informante da loja de eletrodomésticos, ela toma o sítio para abrigar os seus. Assim, quando vai a campo à procura de comida, já possui elementos suficientes para orientá-los: “há grupos lá fora, se alguém quiser entrar digam que o sítio está ocupado, será o bastante para que se vão embora, é o costume.”²⁷⁵

O comportamento dos cegos advindos da quarentena é como o comportamento de um estrangeiro que não sabe que leis regem aquele ambiente. Por isso, a cautela da *mulher do médico* em saber de que forma estão a viver. Ademais, esse é um processo dialético em que os cidadãos também são estranhos aos ex-internos. A presença do estrangeiro assusta, pois

suas intenções, sua mentalidade e o modo como reage às situações que deve compartilhar conosco não são conhecidos, ou não tão conhecidos a ponto de tornar seu comportamento previsível. Uma reunião de estrangeiros equivale a uma radical e insanável *imprevisibilidade*²⁷⁶.

Imprevisibilidade é a palavra que irá reger a experiência na cidade, uma vez que seu labirinto maior do que o da quarentena insere os indivíduos em novas práticas, para além da fluidez do local, e assim outros percalços serão encontrados pelo caminho.

Conforme vimos, na quarentena os valores sociais são alterados, modificando-se até mesmo a moeda de troca. Nas ruas não é diferente, aqueles que controlam a alimentação ditam as regras:

Levavam já riqueza suficiente para comprar a cidade, nem há que estranhar a diferença dos valores, basta que nos lembremos de que houve um dia um rei que quis trocar o seu reino por um cavalo, que não daria ele se estivesse a morrer de fome e lhe acenassem com estes sacos de plástico²⁷⁷.

²⁷⁴ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 216.

²⁷⁵ Idem, ibidem, p. 217.

²⁷⁶ BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Op.cit., p.69.

²⁷⁷ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.223.

Um exemplo está no momento em que os cegos encontram a casa da *rapariga dos olhos escuros* e descobrem que a chave se encontra em poderio da vizinha. Em troca do acesso à residência pela escada de emergência, eles deixam comida como paga para a senhora. As chaves que estavam ao lado de dentro da porta da casa da *rapariga* são recuperadas, mas ela prefere deixá-las lá para o caso de seus pais retornarem. A vizinha novamente pede-lhes que deixem comida em troca do cuidado da chave.

A vizinha da *rapariga* é emblemática, ainda, pelo fato de ter escolhido viver sozinha e por isso ter de encontrar seus próprios meios de salvação. Desse modo, a mulher passa a se alimentar de carnes cruas de animais mortos por ela. Coelho e galinhas que eram criados em seu quintal passam a satisfazê-la.

A mudança de hábitos é radical, e a *rapariga* é alertada sobre a possibilidade de assemelhar-se à vizinha se vivesse por ali, só, à espera dos pais. A forma como a vizinha cobrou algo que era por direito da *rapariga* fez com que o *velho da venda preta* a caracterizasse como bruxa. O narrador, por sua vez, ressalta em defesa desta condição, o ambiente que favorece essas práticas: “Vivesse ele como ela tem vivido, e queríamos ver quanto lhe durariam os modos civilizados”²⁷⁸. Outro a demonstrar agressividade contra a vizinha é o cão que acompanha o grupo de cegos, assustando-a com seus latidos.

A livre satisfação das necessidades e do prazer não coaduna com a vida civil. Em prol da civilidade, é necessário que se estabeleçam alguns sacrifícios, algumas restrições no agir social, limitando nossa liberdade. Do contrário, os indivíduos agem livremente, dando vazão às suas pulsões, e assim têm a liberdade, mas perdem a segurança. Trata-se de uma via de mão dupla, de tal modo que “hoje compreendemos que esse “progresso para a civilização” não é uma conquista, mas uma permanente luta cotidiana”²⁷⁹.

A estratégia de segurança adotada pelos cegos nas ruas, assim como no manicômio, ainda é a de permanecerem em grupos. Porém, essa estratégia é ilusória, pois eles continuam individualizados. Em um diálogo com a *mulher do médico*, o *velho da venda preta* assemelhando-se ao adivinho de Tebas (Tirésias), irá constatar acerca disso:

Regressamos à horda primitiva, disse o velho da venda preta, com a diferença de que não somos uns quantos milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarnado e exaurido. E cego, acrescentou a mulher do médico, quando começar a tornar-se difícil encontrar água e comida, o mais certo é que estes grupos se desagreguem, cada pessoa pensará que

²⁷⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.240.

²⁷⁹ BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Op. cit., p. 73.

sozinha poderá sobreviver melhor, não terá de repartir com outros, o que puder apanhar é seu, de ninguém mais²⁸⁰

O próprio modelo instável da localidade, com a constante mudança e readaptação a lugares, não privilegia a construção de vínculos duradouros, favorecendo o isolamento dos *extraterritoriais*:

A crescente “outra direção” da localidade pressagia tempos difíceis para a fórmula ortodoxa de comunidade, aquela forma enrolada em volta do núcleo de uma densa rede de interações frequentes e duradouras, a base do investimento de confiança a longo prazo²⁸¹.

O caminho traçado para os personagens da obra pelo *velho da venda preta* denuncia situação símile traçada pelos indivíduos em nossa contemporaneidade. Cada vez mais isolados acreditam que assim se tornam mais fortes, quando na verdade contribuem para o enfraquecimento mútuo. A coletividade e o oferecimento nas cidades de espaços públicos são cada vez menos prioritários em detrimento da parafernália da segurança, que traz a ilusão de uma vida tranquila e, sobretudo, prazerosa, por detrás dos muros. Na busca da satisfação pessoal, o prazer se sobrepõe à possibilidade de vida em comum:

Para qualquer um preocupado com o bem-estar do *oikos*, as reuniões na *ágora* para negociar interesses comuns e os meios de promovê-los e protegê-los parece ser cada vez mais uma perda de tempo e esforço. Quanto aos profissionais da *ecclesia*, também parece não haver mais razão para que visitem a *ágora*²⁸².

No romance, duas cenas apontam para a reunião de um número maior de indivíduos. A primeira situa-se em uma *ágora* ou praça pública, e possui um tom apocalíptico, relacionado com a salvação penitencial dos indivíduos:

No caminho para a casa da rapariga dos óculos escuros atravessaram uma grande praça onde havia grupos de cegos que escutavam os discursos doutros cegos, à primeira vista nem uns nem outros pareciam cegos, os que falavam viravam inflamadamente a cara para os que ouviam, os que ouviam viravam atentamente a cara para os que falavam. Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia [...] Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico²⁸³.

²⁸⁰ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.245.

²⁸¹ BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**. Op. cit., p. 53.

²⁸² BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**. Op. cit., p.255 e 256. Nesta citação o autor menciona e destaca três conceitos gregos relacionados à esfera política: *oikos*, *ágora* e *ecclesia*. “A *oikos*, a casa-família, a esfera privada, é o campo no qual, formalmente e em princípio, o poder não pode nem deve interferir”, espaço onde se desenvolve a vida doméstica. A *ecclesia* seria o símbolo da democracia ateniense em que todos os cidadãos tinham igual voz e direito a voto, expressão de esfera pública. Por último a *ágora*, espaço público para a realização dessa democracia, praça pública e principal na construção da pólis, local onde se realizam as eclésias. Cf. CASTORIADIS, Cornelius. A democracia como procedimento e como regime. In: **Encruzilhadas do labirinto IV**. A ascensão da insignificância. Trad. Regina Vasconcelos. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p, 265.

²⁸³ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 284.

A conclusão da *mulher do médico* mostra que aqueles ali reunidos não possuíam sentido de organização da vida comum, mas apenas o desespero os guiava ao misticismo. Ela sabia o que a falta de organização já havia acarretado dentro do manicômio e temia que a despreocupação com este fato tornasse cada vez mais insuportável a vivência no espaço público.

Não há água, não há eletricidade, não há abastecimento de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve ser isto, Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, isto é, o nada a pretender organizar o nada²⁸⁴.

Em contrapartida, o movimento em direção a iniciativas que difundam a organização suscita a comicidade em meio ao trágico. O ícone de cegos que guiam outros cegos alude ao quadro de Pieter Brughel intitulado “A parábola dos cegos” de 1568 (anexo 1). Nele circula a ideia de perseverança, de percurso a ser feito pela humanidade mesmo que em sua inevitável cegueira.

A segunda cena, situada em outra ágora, surge mais ao final do livro próximo ao momento da restituição da visão e trará no discurso, a preocupação com a ordem: “Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa [...] Aqui se fala de organização, disse a *mulher do médico* ao marido”²⁸⁵. Nessa ágora, os sujeitos preocupam-se com a restituição do mundo capitalista tal qual se legitimou e privilegia o racionalismo.

As duas cenas apresentadas são diferentes e determinam a divisão das direções em que caminhavam os indivíduos. O primeiro grupo, em função de um mundo transcendental, está envolvido com questões de longo prazo, como a salvação; o segundo, com causas terrenas, racionais e imediatas. Na verdade, são grupos com identidades divergentes que reúnem seus iguais e a escolha da personagem protagonista se dá claramente em direção ao segundo, ao mundo especializado do qual seus olhos ainda não permitiram que se desvencilhasse.

Os indivíduos reúnem-se nessas ágoras, como medida paliativa para o sanamento das angústias que carregam. São “indivíduos solitários [que] entram na *ágora* apenas para encontrar a companhia de outros indivíduos solitários. E voltam para casa com a confiança renovada em sua solidão”²⁸⁶. Uma sociedade na qual o apoio ao cansaço e dor da *mulher do médico*, que chora, será dado pelo *cão das lágrimas*, denunciando a solidariedade que não se

²⁸⁴ Idem, ibidem, p. 244.

²⁸⁵ Idem, ibidem, p. 296.

²⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**. Op. cit., p. 257.

encontra em voga nesta sociedade. O cão é aquele que a compreende por se encontrar em situação similar à dela, pois ambos vêem as mesmas coisas, são cúmplices daquela mesma realidade imagética abandonada pelos demais²⁸⁷.

A busca de alimentação será outro doloroso problema nesta sociedade de solitários, pois, com a maioria dos supermercados saqueada, existem poucos mantimentos, que passaram despercebidos pelos que ali estiveram. Nesse sentido, os olhos da *mulher do médico* serão a salvação.

A peregrinação da personagem em busca de alimentos é acompanhada pelo medo de não conseguir voltar à loja, seja por uma falha da memória acerca do caminho percorrido, seja pela morte que sempre está a rondar-lhes. Observando os demais que, “como as formigas que vão ao carreiro”²⁸⁸, precisam parar e farejar algum cheiro de comida, ela age com maior rapidez, pois já sabe de antemão as possibilidades de cada estabelecimento. 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 negro²⁸⁹

Cega como os outros, porém de uma cegueira negra, *a mulher do médico* persevera na sua busca, sabe que o seu grupo depende do sucesso da sua investida. 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:

²⁸⁷ Este é o momento em que o cão recebe a alcunha por secar as lágrimas da *mulher do médico*, motivo pelo qual resolvemos omitir a adjectivação quando citado anteriormente.

²⁸⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 218.

²⁸⁹ Idem, ibidem, p. 221.

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 escada²⁹⁰.

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”²⁹¹. 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 recalçada pela percepção de todos os dias ou pelo pensamento objetivo, e que a consciência filosófica reencontra²⁹².

O *reencantamento* da percepção poderá criar um processo vertiginoso e o medo é, ao mesmo tempo, causa e consequência dessa equação, pois nos retira o domínio do racional. Portanto, além da possibilidade de *reencantamento*, apontada por Weber,²⁹³ por meio das atividades erotizadas, como a sexualidade, devido à retirada da prática racional, outro espaço para tal possibilidade se instaura quando somos acometidos pelo sentimento do medo, que encobre 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 prateleiras²⁹⁴.

²⁹⁰ Idem, ibidem, p.221.

²⁹¹ Idem, ibidem, p.222.

²⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice. Op. cit., p.391.

²⁹³ Cf. PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p. 221.

²⁹⁴ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., 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. Ora, se o mundo mágico e encantado é aquele que independe da razão e da explicação dos fenômenos para subsistir, esse é interrompido quando a *mulher do médico* procura explicá-los. 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.

Outro episódio de proporções análogas se encontra no último capítulo do livro. Ainda que os cegos tenham abandonado a prática nômade da estadia passageira pelos locais, por terem encontrado a casa do *médico* como um *lugar* habitável e fixo, a necessidade de captar novos recursos os força a sair do privado para o público. Nessas circunstâncias, a *mulher do médico*, junto ao seu esposo, sai a campo. Recordando o armazém, a cave e a quantidade de prateleiras que ali estavam intocáveis, ela tentou retornar ao supermercado, imaginando que, como da última vez, conseguiria algumas sacolas cheias para manter a si e aos seus, agora, hóspedes. Contudo, quando chega ao local, os dois perceberam que não havia mais ninguém a saqueá-lo nem a utilizá-lo como abrigo, porém o *cão das lágrimas*, que os acompanhava inquietou-se, não queria entrar e a custo seguiu-os. Estavam dentro da cave vários mortos, de cuja decomposição os fogos-fátuos davam sinal. A personagem então se culpa, pois da primeira vez que esteve no local, saiu pelo patamar principal do mercado e assim atraiu pelo cheiro de comida que emitiu, aqueles que estavam revolvendo latas e invólucros já vazios. A pressa em descobrir o local e a forma como se precipitaram para lá deve ter causado a queda de muitos nas escadas e o efeito dominó gerou a impossibilidade de retornar. Como resultado, morreram ali todos. O cheiro da decomposição, os fogos-fátuos e a visualização da cena fizeram com que a personagem se sentisse indisposta, sendo necessário ajuda do marido para abandonar o estabelecimento. Nas ruas novamente, ela procura um ambiente de repouso, quando avista uma Igreja. Lá se dará um processo próximo do ocorrido com a personagem em sua primeira visita à cave.

Ao adentrar o templo, a mulher percebeu que ele estava demasiadamente cheio. O *cão das lágrimas*, assim como fizera com a *vizinha* da *rapariga*, inibirá os demais cegos.

Rosnando para alguns, conseguiu que se desocupasse um espaço para que o *médico* e a sua esposa se recuperassem, a última, mais desgastada do que o primeiro, pelo que havia sofrido no supermercado. Novamente surge a noção de alucinação, quando, a mulher se recompõe da visão turva em razão da vertigem que sentia desde o que vira na cave, mas não crê naquilo que vê como real.

Levantou a cabeça para as colunas esguias, para as altas abóbadas, a comprovar a segurança e a estabilidade da circulação sanguínea, depois disse, Já me sinto bem, mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tampados por uma venda branca, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um pano branco atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de tinta branca²⁹⁵.

A partir da presença das imagens atadas com uma venda branca, podemos inferir algumas considerações. A primeira concepção poderia ser a de isenção divina em relação aos fatos ocorridos, como se Deus não tomasse parte naquelas situações. As imagens com a venda fazem ressonância à figura de Têmis, deusa da justiça, que demonstra imparcialidade em seus julgamentos, não cometendo favorecimentos.²⁹⁶ A outra concepção é a que confere estatuto de igualdade entre o homem e a divindade, como se fosse declarado por consequência um *status* de dessacralização²⁹⁷ da última. Tal acepção consistiria na aproximação das duas esferas e, desse modo, seria possível que deixasse de existir a cisão em dois mundos, mas haveria apenas um, a partir do momento em que o elemento diferenciador lhes fosse retirado.

A metáfora do divino colocada no mesmo patamar do humano contribui para a reinserção da totalidade, para uma nova imanência, abrindo espaço ao reecantamento. Depois de terem escutado a *mulher do médico* comentar a existência das imagens vendadas, algumas pessoas reagiram supersticiosamente, como se as imagens tivessem se auto-cegado ou se o fato tivesse tido alguma intervenção direta, mágica. Dialeticamente, podemos vislumbrar a possibilidade de *reecantamento*, pois, de um lado, o fato de os cegos sentirem-se rodeados de mortos-vivos garante a crença neste processo de intervenção, por outro, mostra a impossibilidade de lidar com o fenômeno que lhes causa horror.

²⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 301.

²⁹⁶ Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Venda. In:_____. Op.cit., p. 935.

²⁹⁷ Nos termos de Bakhtin, dessacralização “é exatamente a retirada do objeto do plano distante, a destruição da distância épica e de qualquer plano longínquo em geral”. Cf. BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In:_____. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1993, p.414.

o mau foi haver no ajuntamento umas quantas pessoas supersticiosas e imaginativas, a idéia de que as sagradas imagens estavam cegas, de que os seus misericordiosos ou sofredores olhares não contemplavam mais que a sua própria cegueira, tornou-se subitamente insuportável, foi o mesmo que terem vindo dizer-lhes que estavam rodeados de mortos-vivos²⁹⁸.

De todo modo, este é o momento mais próximo de um *reencantamento* experimentado por aqueles indivíduos. *Reencantamento* quebrado, porém, pela ótica da *mulher do médico*, que explica o ato como uma intervenção humana, a personagem atesta, portanto, que há um *desencantamento do mundo* pela esfera do religioso, pois não se crê no magismo:

pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, Engano teu, as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos.²⁹⁹

A concepção de igualdade metaforiza, a partir da forma como esta venda está posta nas imagens, a cegueira imposta aos homens. O fato de as estátuas terem sido vendadas com dois nós e as pinturas marcadas com duas mãos de tinta, possibilita o questionamento de uma cegueira que se impõe duplamente. A duplicidade do *mal-branco* confere, além da amputação do sentido, uma referência ao estado de alienação³⁰⁰ em que se encontram os cegos em relação à sociedade.

Imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para outra, a subir aos altares e a atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver³⁰¹.

A assertiva no final da citação de que *Deus não merece ver* é uma ressonância da constatação niilista de Nietzsche, segundo a qual “Deus está morto”³⁰². Para o filósofo, a morte de Deus significa o desligamento da esfera transcendental para passar a conferir valor ao mundo em si próprio, seria a falência dos valores superiores que ocorre especialmente após

²⁹⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.303.

²⁹⁹ Idem, ibidem, p. 302.

³⁰⁰ O sentido de alienação tomado aqui é aquele aplicado “à experiência subjetiva da vida moderna (particularmente no ambiente urbano e no trabalho)”. Refere-se àquela experiência metafórica da condição de estrangeiro ou de à parte dos problemas sociais, acepção utilizada na maioria dos textos “filosóficos e culturais sobre a condição da sociedade moderna”. Mais acepções a despeito do termo conferir: EDGAR, Andrew e SEDGWICK, Peter. Op.cit., p. 24-25.

³⁰¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 302.

³⁰² A sentença apareceu a primeira vez em *A gaia ciência* no aforismo número 125. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2004, p. 147-48.

o *desencantamento do mundo pela ciência*. Neste âmbito, a proposta se aproxima do ideal utópico de reencantar o mundo por meio da negação da existência de um plano superior que, por contraponto, afirmaria a vigência de apenas o plano terrestre. Entretanto, os indivíduos não conseguem se desligar dessa outra esfera, necessitando de normas, padrões e paradigmas para serem seguidos. Essa necessidade de subordinação está relacionada à questão levantada por Freud,³⁰³ segundo a qual o indivíduo se posicionaria como criança, subordinado a essa outra esfera responsável por dotar de sentido a vida. A concepção de Deus está fundada no conceito de paternidade e a aceitação dela faz com que os indivíduos se tornem dependentes dos parâmetros estabelecidos por tal crença, delimitando as ações que devem ou não ser praticadas.

Outro fator importante a ser destacado na análise do episódio é a forma como o narrador enfatiza o fato do acesso à Igreja ser dado por seis degraus: “Entrava-se no templo por seis degraus, seis degraus, nota bem, que a *mulher do médico* venceu com grande custo”³⁰⁴. Conforme Chevalier e Gheerbrant, o número seis é simbolicamente ambíguo, pois pode inclinar para o bem, para a união com Deus – e aí estaria justificada sua presença como ascensão à Igreja, bem como para o malefício e a revolta, como ocorre com a prefiguração do número da besta. Tal acepção é perceptível na menção feita a esses mesmos degraus, quando os cegos saem em pânico do local depois de ouvirem o relato da *mulher do médico*. Nesse caso, eles funcionaram como precipício:

O seis se relacionaria com o simbolismo cíclico da lua, o sete, com o simbolismo luminoso do sol, *um marca o término de uma trajetória*, de um ciclo, de uma evolução; o outro, a sua perfeição, ou melhor, o usufruto da sua perfeição³⁰⁵

O simbolismo em torno da escadaria da Igreja, associado ao fato de a personagem vencer a custo os degraus, pode ser compreendido como o término de sua trajetória em busca da alimentação, pois a partir desse momento aqueles indivíduos, assustados com as imagens vendadas, abandonam o local e, por conseguinte, seus alimentos. Assim, mesmo que não intencionalmente, a personagem poderá se valer desta feita, recolhendo as sobras deixadas.

Analisado pela ótica de Chevalier e Gheerbrant, o seis implica também o processo de evolução no qual os personagens estão envolvidos desde que chegaram à casa da *mulher do médico* e renunciaram o retorno à dignidade. A alusão refere-se a um dos últimos momentos

³⁰³ “La genesis de la actitud religiosa puede ser trazada con toda claridad hasta llegar al sentimiento de desamparo infantil”. Cf. FREUD, Sigmund. Op.cit., p. 3022.

³⁰⁴ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 299.

³⁰⁵ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Seis. In: _____. Op. cit., p. 810.

em que eles ainda estão sobrepujados à cegueira e às suas mazelas. Além de recobrem alguma tranquilidade e dignidade, no lar eles também recobrarão a visão. É, portanto, este o último momento em que eles se encontram cegos nas ruas. É o fim de um ciclo para o início de outro, que será desenhado desde a retomada do lar.

3.2. O INÍCIO DE OUTRA CIVILIZAÇÃO E A POSSÍVEL VOLTA AO ESPETÁCULO: UM MOVIMENTO CÍCLICO

[O anjo] gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso [...] Essa tempestade é o que chamamos progresso³⁰⁶

O bloco dos três últimos capítulos do romance servirá de desenlace à trama ficcional da mesma forma como os três primeiros serviram para ambientar e apresentar os personagens. O primeiro dos três traz de imediato o retorno ao espaço privado ao se estabelecerem no apartamento da *mulher do médico* e do *oftalmologista*, local escolhido pela centralidade que ocupa na cidade e que também aponta para a centralidade da personagem visionária na obra. A partir de então o *topos* da volta ao lar, descortina um manancial de significados.

O fim do processo de deambulação pela cidade engendra o fim da busca labiríntica pela natureza e dignidade humana que agora serão pouco a pouco recuperadas mediante um processo de purificação não apenas da imundície dos corpos como do próprio espírito. A purificação é mostrada como um ritual e o santuário em que ela se dá é o ambiente particular, privado ou doméstico.

Para iniciar, observamos que são sete os que adentram a casa do *médico*. O número sete no universo bíblico é considerado o da perfeição, sendo constantes as referências: sete dias da semana, sete trombetas no apocalipse, sete pragas, sete braços do candelabro do templo e outras. Mas o alcance simbólico desse número perpassa outras esferas. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o sete designa “a totalidade da ordem moral, a totalidade das energias, principalmente na ordem espiritual. Era, para os egípcios, símbolo da vida eterna”³⁰⁷, o que reforça a sacralidade do número e acentua a concepção de uma ascese.

³⁰⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

³⁰⁷ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Sete. In: _____. Op. cit., p.826.

Essa elevação os personagens atingem quando chegam ao novo ambiente: “Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos”³⁰⁸. O ritual de inserção nesse paraíso passa pela retirada dos sapatos, como em algumas cerimônias religiosas ou como parte do rito de respeito ao local sagrado, com o intuito de não trazerem consigo as impurezas do velho ambiente para o novo. A atitude de descalçar os pés também traz simbolicamente humildade e intimidade em relação àqueles que os acolhem. É perceptível que existe uma gradação da purificação desses personagens. Após a retirada dos sapatos e estando acomodados na sala do lar, os cegos tiram o restante das vestimentas, a pedido da *mulher do médico*.

Nessas atitudes é evidente a total entrega, o retorno à natureza humana sem os adereços com os quais convencionalmente nos acostumamos ao longo dos séculos. O aspecto primitivo é dado tanto pelo descalçamento e nudez quanto pela própria configuração dos corpos, alterados esteticamente pela condição objecta em que estiveram. Porém, se tomarmos como parâmetro o movimento inverso, dos primórdios ao nosso tempo, diríamos que eles estavam inalterados esteticamente pela ausência da série de componentes e hábitos gerados com a indústria.

Ao vestirem roupas limpas, o reordenamento do caos se inicia, a ausência de elementos fundamentais para configurar esse modelo de civilização moderna do qual fazemos parte é retomado aos poucos, ainda que precariamente e de maneira improvisada. Sem saneamento e eletricidade, a forma de a água e o fogo serem obtidos estão na base dessa retomada de dignidade. Quando a noite prenuncia sua chegada, a *mulher do médico* percebe que é necessária alguma forma de obter claridade para seus afazeres, já que para os demais a iluminação era indiferente, nesse momento pensou:

Haverá velas em casa, perguntou-se, a resposta foi lembrar-se de que tinha em casa duas relíquias da iluminação, uma antiga candeia de azeite, com três bicos, e um velho candeeiro de petróleo, dos de chaminé de vidro, por hoje a candeia servirá, azeite tenho, a torcida improvisa-se³⁰⁹.

O princípio para a iluminação é o mesmo que rege tanto a vela, a candeia ou o candeeiro, todos produzem combustível, produzem fogo. O fogo é um dos elementos cruciais para o desenvolvimento da civilização, sua descoberta na pré-história modificou os hábitos do ser humano e agora irá influenciar a rotina desses indivíduos:

Se remontarmos suficientemente às origens, descobriremos que os primeiros atos de civilização foram a utilização de instrumentos, a obtenção do controle sobre o fogo e

³⁰⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 257.

³⁰⁹ Idem, ibidem, p.259.

a construção de habitações. Entre estes, o controle sobre o fogo sobressai como uma realização extraordinária³¹⁰.

Com a possibilidade da claridade, a emergência de um elemento ainda mais vital irá surgir com o pedido do *rapazinho estrábico* por água. Além de ser um elemento que desempenhará papel crucial no restante da purificação dos personagens, a água se configura como uma necessidade de sobrevivência:

Terás de esperar até amanhã, não temos água em casa, nesse mesmo instante lembrou-se de que sim, havia água, uns cinco litros ou mais de preciosa água, o conteúdo intacto do depósito do autoclismo, não podia ser pior do que a que tinham bebido durante a quarentena. Cega na escuridão, foi à casa de banho, às apalpadelas levantou a tampa do autoclismo, não podia ver se realmente haveria água, havia, disseram-lho os dedos, buscou um copo, mergulhou-o, com todo o cuidado o encheu, a civilização tinha regressado às primitivas fontes de chafurdo³¹¹.

Para os parâmetros sociais correntes, a possibilidade de recorrer à água que se utiliza na caixa de descarga parece-nos ainda execrável. Porém, o próprio narrador ressalva que essa água é muito mais pura e límpida do que a consumida durante a quarentena. O último período da citação, “a civilização tinha regressado às primitivas fontes de chafurdo”, foca esse retorno às formas de sobrevivência das populações primitivas, formas que se encontravam ausentes tanto no manicômio como na cidade e que voltarão a ser adotadas como solução nesse novo ambiente. As fontes de chafurdo são aquelas antigas escavações cobertas assemelhando-se à imagem do poço, de onde se retira um pouco de água com auxílio de um recipiente. É simbólico nessa imagem o fato de o poço ser acreditado como “via vital de comunicação”³¹² entre os três elementos: a água, a terra e o ar.

A busca de soluções para essa retomada de dignidade é acordada entre eles pela iniciativa da esposa do oftalmologista que os alerta sobre a possibilidade de o ambiente se tornar imundo como o deixado outrora. O papel disciplinador e pedagógico exercido por ela evitará que aconteça o mesmo que na quarentena:

Não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da indignidade, todos até atingirmos a

³¹⁰“Para no quedar cortos em la historia, consignaremos como primeros actos culturales el empleo de herramientas, la dominación del fuego y la construcción de habitaciones. Entre ellos la conquista de fuego se destaca una hazaña excepcional y sin precedentes”. Cf. FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 3033.

³¹¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 263.

³¹² Cf. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Poço. In: _____. Op. cit., p. 726. O poço nos contos esotéricos também possui a acepção de símbolo de conhecimento em que a borda é segredo e o fundo é o silêncio, simbolizando, portanto, o silêncio da sabedoria. Contemplação que aponta ao estágio superior da evolução espiritual.

abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjecção dos de fora, agora não³¹³.

O grupo busca, conscientemente, a retomada dos costumes e modos civilizados ocidentais. A purificação dos personagens continua com o momento emblemático do banho. A passagem em que a esposa do *médico* é acompanhada pela *mulher do primeiro cego* e pela *rapariga dos óculos escuros* para lavar com a água da chuva as roupas sujas postas na varanda termina com o banho daquelas personagens, que tanto lavam a si como às outras. É um episódio sintomático no qual o narrador constata tanto a renovação que ali está ocorrendo quanto a libertação prefigurada na sentença “nu”, que, para além da ausência de roupas, nos diz sobre a ausência de toda aquela carga trazida da experiência vivenciada até então. Isso significa dizer que eles estavam sendo despidos de todo ato desumano, de toda a carga de agressividade, de pavor e de medo: “Talvez não sejamos capazes de ver o que mais belo e glorioso aconteceu alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu”³¹⁴.

A imagem da água que cai sobre os corpos das mulheres pode também ser compreendida como a de um novo batismo. Na concepção cristã, o sacramento liberta o ser humano do pecado original e o purifica de sua sujidade moral. Novamente a ascese é evocada nessa imagem.

Desse modo, antes do momento derradeiro de *voltar a ver*, é descrita uma série de imagens que vão revestindo estes sobreviventes de dignidade humana. É notória essa passagem desde o primeiro momento em que recebem roupas limpas na casa do *médico* e em cenas como a que se segue após o *rapazinho estrábico* pedir a água:

Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a officiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuraram e encontraram os copos, levantaram-nos tremendo. Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes. Quando os copos foram pousados, a rapariga dos olhos escuros e o velho da venda preta estavam a chorar³¹⁵.

Há uma solenidade nesta imagem de sacramento de todos, é como um rito sagrado, assemelhando-se ao rito da comunhão dos cristãos. Outra cena assemelha-se em valor e significação, a do encontro com um escritor que, cego, tem passado os dias a escrever a

³¹³ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 262.

³¹⁴ Idem, ibidem, p. 266.

³¹⁵ Idem, ibidem, p.264.

história deste *mal-branco*. Semelhante a um novo Homero, ele não cegou a tempo de ser também isolado da população. Dessa forma, permaneceu alheio aos horrores da quarentena, valendo-se dos relatos de outros para a construção de seu registro³¹⁶, a partir de uma “memória tomada de empréstimo”³¹⁷: “Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo, nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar (...)”³¹⁸.

O tempo do contar histórias, da reunião para ouvi-las e até mesmo a faculdade de narrar está se perdendo no imediatismo da sociedade contemporânea, que, por receber uma gama muito grande de informações, não tem o tempo necessário para o amadurecimento do vivenciado, pois logo algo já se sobrepõe. Não há o tempo de interiorização e vivência, somos cada vez mais pobres de experiências:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação³¹⁹.

Revertendo esse quadro social e a exemplo das civilizações mais antigas que partilhavam os *mythos* pela oralidade ao redor de fogueiras, a *mulher do médico*, ao retornar à casa, busca um livro para ser lido para todos. A partir de então, não será essa a única vez em que estarão envolvidos por aquele momento de ouvir a leitura e nutrir o espírito. O episódio faz referência ao culto da palavra, geralmente iniciado pelos mais velhos, o que é nova alusão ao início de civilização e, a leitura em voz alta do texto escrito para àqueles impossibilitados de ter-lhe acesso, lembra a tradição da literatura oral como forma de transmissão e de criação, anterior à existência do suporte escrito. O papel disciplinador e ordenador da literatura nas sociedades primitivas é ressaltado neste trecho de Antonio Candido que elucida o aspecto ritual que há na narração da personagem aos demais, “nas literaturas orais [...] é mais nítido o papel exercido pela obra na organização da sociedade”³²⁰. Além do papel formador da obra

³¹⁶ O contato direto com a figura do escritor lembra a estreita relação do público com o artista, transmissão imediata que com a escrita e principalmente com a invenção da imprensa por Gutemberg foi substituída pela instituição da figura do leitor: “A poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação o sentido do seu canto mudo” (Cf. CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Op. cit., p. 43). A própria forma de recepção do literário é alterada, pois o acesso à poesia – gênero por excelência rítmico – é submetido ao escrutínio da visão, passando ao plano da contemplação, do distanciamento e, portanto, a prática de recepção dessas experiências se dá de maneira muito individual. É mais uma forma cultuada pela sociedade do espetáculo, na qual a prática da oralidade que reúne a comunidade é substituída pela leitura silenciosa que segrega.

³¹⁷ HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006, p.72.

³¹⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 277.

³¹⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.203.

³²⁰ CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Op. cit., p. 54.

lida, a personagem é a responsável por difundir e por manter as memórias de um passado já em grande parte esquecido pelo novo modelo social que habitam. O ciclo histórico é retomado ao se voltar à prática primitiva da partilha de histórias e experiências pelo *mythos*. Ao término da leitura, o *velho da venda preta* profere as seguintes palavras:

Só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu, aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-à, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, e tão cegos eles como nós³²¹.

Um dado essencial nesse momento em que o *velho da venda preta* comenta a narração da esposa do *médico* explica o porquê de a personagem ser a única que não se cega. Para Calbucci, a “mulher do médico não cegou porque provavelmente era a única que tinha verdadeiramente consciência pessoal”³²². Ela seria a única capaz de compreender a natureza humana. A *mulher do médico* é a única que não possui o medo do risco do contágio, ao seguir o marido, e que efetua atitudes solidárias durante a quarentena. No entanto, à frente dessa questão humanista que se apresenta estão outras problemáticas.

Não se pode afirmar que o altruísmo e a missão quase que redentora assumida pela protagonista são os únicos antídotos contra a cegueira, pois da mesma forma que ocorre com os demais personagens, a dualidade da essência humana também se instaura nessa figura ficcional quando ela decide matar um homem durante sua internação. Os indivíduos de *Ensaio sobre a cegueira* não são tipificados ou tipificadores, são complexos, como a essência humana³²³. Assim, podemos vislumbrar a predisposição para a solidariedade nessa personagem, mas não podemos justificar com isso o fato de ser a única a resguardar sua visão.

O ponto esclarecedor é a exposição do *velho da venda preta* que desmistifica essa questão, colocando como causa do não cegamento dessa mulher o fato de ela ser o único *elo* entre aquilo que eles se tornaram e o antigo modelo de civilização que deixaram. É “a responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam”³²⁴. Parece-nos mais evidente, então, que o papel da *mulher do médico* aqui é o de recordá-los dessa natureza, pois os “indivíduos não recordam sozinhos, quer dizer, eles sempre precisam da memória de outras

³²¹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.290.

³²² CALBUCCI, Eduardo. Op. cit., p.90.

³²³ Os personagens tipos, por vezes são chamados caricaturais e são construídos em torno de uma única ideia ou qualidade que os caracteriza, são planos, em contrapartida os personagens esféricos não são fixos, possuem certa imprevisibilidade, são, pois, complexos. cf. CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 62-63.

³²⁴ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit, p.241.

peessoas para confirmar suas próprias recordações e para lhes dar resistência”³²⁵. Essa dependência de uma memória coletiva aparece na obra na exposição dada pela voz da mesma personagem que estamos avaliando, quando ela divaga sobre os novos sentimentos, a nova ordem do sentir apresentada pelos cegos. Em sua avaliação, conclui:

Dantes, quando víamos, também havia cegos, Poucos em comparação, os sentimentos em uso eram os de quem via, *portanto os cegos sentiam com os sentimentos alheios, não como cegos que eram, agora, sim, o que está a nascer são os autênticos sentimentos dos cegos, e ainda vamos no princípio, por enquanto ainda vivemos da memória do que sentíamos*, não precisam ter olhos para saber como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei³²⁶.

Mais uma vez fica prefigurado que, caso a mulher do oftalmologista também se encontrasse cega e não estivesse o tempo todo ali a lembrá-los sobre a condição humana que possuem, eles estariam entregues aos instintos. A personagem assume o papel de fio condutor, de aliança, para o não esquecimento de quem eles foram e que são capazes de recuperar. Ela é a única capaz de ler um livro e lembrá-los dessa faculdade. Também é a única que enxerga toda a imundície e que prove de um pouco de higiene àqueles que estão ao seu redor. Ela é, portanto, a única capaz de tecer, como uma nova Ariadne³²⁷, o caminho a ser trilhado para fora do labirinto.

O caráter que distingue a personagem em relação aos demais está justamente no fato de ser o vínculo com a civilização da qual os cegos se afastam progressivamente. O fato de serem os olhos dela os únicos a testemunharem o caos em que todos se encontram assusta o oftalmologista, que se compadece de sua esposa, o que fica claro no diálogo no qual surge uma referência explícita ao romance kafkiano *O processo*³²⁸:

Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde terá de declarar não sabe quê, disse o médico, O tempo está-se a acabar, a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno, seria esta a minha primeira declaração, disse a mulher do médico, E a segunda, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Abramos os olhos³²⁹.

³²⁵ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A construção social da memória. In; **Memória coletiva e Teoria Social**. São Paulo: Annablume, 2003, p.43.

³²⁶ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 242, grifo nosso.

³²⁷ No mito de Ariadne a deusa ajuda seu amado Teseu a se libertar do Minotauro com a astúcia deixando um fio pelo caminho para que assim o herói fosse capaz de recobrar o caminho. O palácio do Minotauro configura o labirinto do qual Teseu é libertado pela ajuda de Ariadne. Aqueles que não conseguiram deixar o labirinto eram devorados pelo Minotauro. Cf. Pierre Brunel. Ariadne. In: _____. **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 82-88.

³²⁸ No romance, o protagonista de Kafka é sujeito à prisão e ao processo por um crime que não é sequer mencionado, sem nenhum motivo aparente, gerando uma atmosfera surreal, ao passo que propõe o questionamento da lucidez. KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

³²⁹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.283.

Sob esse prisma, podemos interpretar a fala enigmática proferida pelo *escritor* em relação a ela, quando o grupo esteve na casa dele, como uma preocupação com o fato de essa mulher ser a única pessoa que efetivamente sabe *olhar* ao seu redor, a que articula a denúncia política social e a que incita à conscientização³³⁰, além de evidenciar o apelo para que não se perdessem aqueles últimos olhos capazes de recuperar o passado, os primeiros e últimos a estarem aptos para lerem suas anotações e perpetuar o seu legado: “Estou de passagem, dissera o escritor, e estes eram os sinais que ia deixando ao passar. A mulher do médico pôs-lhe a mão no ombro, e ele com as suas duas mãos foi lá buscá-la, levou-a devagar aos lábios, Não se perca, não se deixe perder, disse”³³¹. Essa característica da personagem como o elo com a civilização perdida já vem sendo mostrada em vários momentos da narrativa, basta lembrar as palavras incentivadoras que ela proferia na quarentena: “se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais”³³². Mencionemos ainda, o seu choro compulsivo ao perceber que seu relógio havia parado por falta de cordas (o que denota a perda de um referencial de apoio e o seu afastamento às convenções sociais e à forma humana de medição do tempo) e o fato de contar histórias ao *menino estrábico* – o que traz o caráter de educar essa nova geração por meio da narrativa – dentre outros exemplos.

A narrativa ocupa um lugar privilegiado na formação da sociedade e do indivíduo. Essa experiência que o progresso científico dissipou é retomada na obra em determinado momento da quarentena pelos cegos da *primeira camarata*, quando o *velho da venda preta* sugere um jogo em que cada um narre o que via no momento em que foi atingido pelo *mal-branco*. No momento da partilha, surge uma *voz desconhecida* que menciona ser sua última recordação um quadro visto no museu. Esse quadro, produzido com a estratégia da metalinguagem³³³, parece ter em si vários outros, e assim, à medida que a voz conta as ilustrações, os cegos fazem menções às obras conhecidas. Os quadros reunidos possuem autores, tempo e nacionalidades diversos, funcionando como uma reunião dos tempos da humanidade, assemelhando-se à história da arte diluída na história dos tempos e da civilização. Desde a mitologia até cenas caras ao cristianismo são abordadas nessa obra de arte. Esse momento deve ser ressaltado, pois elucida a instauração com a cegueira, de uma nova ordem, um novo

³³⁰ A personagem permanece na imaterialidade da operação visual, entretanto, exerce um olhar oposto ao estipulado pelo sistema capitalista e pela sua lógica excludente e individualista.

³³¹ Idem, ibidem, p.279.

³³² Idem, ibidem, p.119.

³³³ Jakobson, ao elaborar as funções da linguagem, estabelece entre elas a metalinguagem que se caracteriza como o discurso que focaliza o seu próprio código. No caso, temos um discurso imagético que recupera a si mesmo. Cf. JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2005.

mundo, o mundo dos cegos, onde todos aqueles acontecimentos históricos³³⁴ não fazem mais sentido, dada a nova conjectura social que se instaura, como se fossem se esvaindo no tempo tanto a lembrança quanto a importância desses fatos. Os indivíduos se distanciam de todo esse arcabouço, justamente por se tornarem externos a esse referente, pois estão agora alienados de suas práticas sociais.

A voz *desconhecida* poderia ser a do escritor que aparece ao final se inserindo na cena e contribuindo com sua experiência, como se fosse neste momento o narrador-protagonista de seu próprio romance a invadir a obra de outrem, o que pode ser corroborado pela declaração: “Os cegos não precisam de nomes, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante”³³⁵. Ademais, o próprio *escritor* que surge como sujeito que posteriormente contará a história do *mal-branco* igualmente pode ser equiparado ao autor.

Outra hipótese mais plausível é que essa voz seja a do narrador saramaguiano, que é representativa de tantas outras vozes e se coloca no relato como mais um discurso. Centrando nesta hipótese, Saramago exerce aquela astúcia estética apontada por Adorno em que o narrador “busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva”, dessa forma:

o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, o narrador está atacando um componente fundamental de sua relação com o leitor: a distância estética. No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara do cinema: o leitor é ora deixado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas³³⁶.

É o que verificamos em vários momentos em que o narrador saramaguiano ora se distancia, ora se aproxima, ora se cola de tal forma na voz dos personagens que chega a se misturar a eles. O excerto utilizado para demonstrar a purificação no banho das três mulheres, aqui utilizado, pode ser tomado para percebermos a aproximação de seus comentários à cena, chegando a ser quase que participativo dela, ao declarar seu anseio de estar ali a escorrer purificado e nu.

³³⁴ Um dos momentos históricos é relatado pela tela que faz menção a um cavalo com medo. Além da referência ao medo que cega, o cavalo pode ser relacionado ao recebido por Juan I de Castela para evadir-se da batalha de Aljubarrota, cavalo cedido por seu mordomo Pedro Gonzalez Mendonça, morto a seguir por um português. Os castelhanos perderam a batalha para os portugueses, neste contexto o cavalo com medo que a voz desconhecida diz ver antes de se cegar é uma alusão aos espanhóis. O quadro incluso nesta grande tela é o de Mariano Salvador Maella, pintor espanhol, sob o título Batalha de Aljubarrota de 1791 (Cf. anexo 2)

³³⁵ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p.275.

³³⁶ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. Op. cit., p. 61.

O recurso da inserção da *voz desconhecida* abre-nos à técnica polifônica³³⁷, utilizada por Saramago em grande parte de seus romances. Os comentários e a proximidade do leitor dão um tom confessional à fala de seus personagens. Mesmo quando está claramente demarcado aquele que diz, temos a sensação de que o narrador está também ali a comungar das mesmas palavras. É o caso, por exemplo, do seguinte trecho:

Pode ser que a humanidade venha a conseguir viver sem olhos, mas então deixará de ser humanidade, o resultado está à vista, qual de nós se considerará ainda tão humano como antes cria ser, eu, por exemplo, matei um homem³³⁸.

O que nos permite localizar quem profere essas palavras é a confissão final de que o falante matou um homem, pois a esta altura está claro ao leitor que a personagem que o fez é a *mulher do médico*, sem esta afirmação, entretanto, poderíamos tomar essa fala como se fosse do narrador. Isso porque o narrador saramaguiano se configura como um contador de histórias, como aqueles do passado, responsáveis pela propagação dos mitos.

Todas as características da minha técnica narrativa actual [sic] (eu preferiria dizer: do meu estilo) provêm de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor uma música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns, breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estrutura barroca, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa idéia de um discurso oral tomado como música³³⁹.

O recurso utilizado por Saramago é o da polifonia, da mistura e inserção no texto de diversas vozes. O narrador polifônico reforça as vozes sociais na obra, e neste prisma a *voz desconhecida* poderia ser a voz dos tempos, das etnias, das nacionalidades, portanto a voz de qualquer um de nós. Consequentemente, sendo do narrador, ela também traz a visão do próprio autor do romance sobre a história e a temporalidade, uma vez que, Saramago não distingue o sujeito cartorial de seu narrador³⁴⁰. Tal fato pode ser ratificado quando em entrevista a Carlos Reis o escritor expõe a sua compreensão do tempo como uma tela gigante, uma imagem muito similar à da obra:

Entendo o tempo como uma grande tela, uma tela imensa, onde os acontecimentos se projectam todos, desde os primeiros até aos de agora mesmo. Nessa tela, tudo está

³³⁷ Recurso que Bakhtin apontou como utilizado de forma inaugural no romance por Dostoiévski: “Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*” Cf. BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.5.

³³⁸ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op.cit., p. 244.

³³⁹ SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote I**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 223.

³⁴⁰ Cf. SARAMAGO, José. O autor como narrador. In: **Cult**. Op. cit., p. 25-27.

ao lado de tudo, numa espécie de caos, como se o tempo fosse comprimido e além de comprimido espalmado, sobre essa superfície; é como se os acontecimentos, os factos, as pessoas, tudo isso aparecesse ali não diacronicamente arrumado, mas numa outra “arrumação caótica”, na qual depois seria preciso encontrar um sentido³⁴¹.

De certo modo, por esse relato de Saramago podemos compreender que a sua percepção do tempo de forma não diacrônica estabelece a noção de que as ações humanas têm um grau de similitude, de ocorrência e de constância que nos permite reordená-las em busca de um sentido. Essa possibilidade de jogar com os fatos é viável mediante a ideia de que os acontecimentos, embora carreguem consigo formas diversas de se apresentarem, são essencialmente os mesmos possíveis de surgir pelo viés do humano. Esses acontecimentos, mesmo que travestidos em outras cores, são sempre retomados, como um retorno constante de manifestação do mais íntimo e inferior que há na humanidade.³⁴²

O movimento cíclico da História aparece na obra prenunciado pela personagem *mulher do médico*, quando ela profere de modo revelador, enquanto enterravam a *vizinha do primeiro andar*, a palavra-profecia “*Ressurgirá*”, assustando os demais cegos:

Ressurgirá, perguntou a *rapariga dos olhos escuros*, Ela, não, respondeu a *mulher do médico*, mais necessidade teriam os que estão vivos de ressurgir de si mesmos, e não o fazem, Já estamos meio mortos, disse o *médico*, Ainda estamos meio vivos, respondeu a mulher³⁴³.

A revelação refere-se logicamente ao momento esperado do voltar a ver e o antecede. É evidenciado, neste trecho, a aceção de história que não a positivista, como sucessão de fatos³⁴⁴, mas aquela que permite o recorrente e similar mesmo que distante em sua temporalidade, o que reforça a concepção do cíclico e, portanto, da possibilidade de esses cegos retornarem à visão, bem como de, em outro momento, retornarem à cegueira. Se compreendermos que a cegueira, conforme aquela hipótese aqui já defendida, foi promovida pelo mundo espetacular que ofusca o espírito e lhe impede de vislumbrar o essencial, a agudez dos questionamentos suscitados pela obra saramaguiana nos alertará a respeito da

³⁴¹ REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago**. Op. cit., p. 80.

³⁴² É o que podemos perceber com o advento da modernidade, com as novas formas de barbarismo das guerras, da bomba atômica de Hiroshima e de Nagasaki ou do atentado ao World Trade Center que assustam mais pela forma como ocorrem ao utilizarem da tecnologia a serviço da destruição, não significando, entretanto, que antes não havia tais atrocidades. O que fica resguardado aqui é a proporção que a tecnologia permite abarcar. Sobre as novas formas de barbárie ver a coetânea de artigos organizada por Adauto Novaes. Cf. NOVAES, Adauto. *Crepúsculo de uma civilização*. In: _____ (org.) **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

³⁴³ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 288.

³⁴⁴ “A história não é uma linha reta nem um processo cumulativo, como a célebre “versão progressista” gostaria que acreditássemos”. cf. BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**, op. cit., p. 23.

reconfiguração “aparente” dessa sociedade, que poderá retornar ao mesmo modelo vivenciado anteriormente.

Tomando a acepção de Jameson de que “toda literatura, não importa com que intensidade, deve ser permeada por aquilo a que chamamos de inconsciente político, que toda literatura tem que ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade”³⁴⁵, inferimos que o movimento exercido na obra deixa uma abertura para sua forma esférica, para a sua circularidade, a partir do prisma de que se abre para a retomada do modelo de sociedade já existente, gerando novamente todas as mazelas provindas da inaptidão de viverem em sociedade.

Como a índia *Iracema* de José de Alencar, que tem seu filho levado ao mar para ser civilizado – como deveria também ser seu país –, a *mulher do médico* assiste ao retorno de um a um dos cegos à civilização que já estavam abandonando. Civilização que dependerá deles para ser reconstruída e que ainda não sabemos com que tintas será pintada. Na reflexão, ao final, a cidade foge por um instante aos seus olhos, para depois retornar ileso, numa demonstração de que o referente ainda está ali e a ele retornariam. Entretanto, não temos a certeza de que a reconstrução da civilização trará de fato um novo modelo ou uma repetição do antigo. E tal abertura é dada ao final do romance pelo próprio autor, quando em um dos diálogos o *médico* afirma, acerca do *velho da venda preta*, que:

Por causa da catarata, depois de todo o tempo que passou desde que o examinei, deve estar com uma nuvem opaca, Vai ficar cego, Não, logo que a vida estiver normalizada, que tudo comece a funcionar, opero-o, será uma questão de semanas³⁴⁶.

Existe a tentativa do *reencantamento* após terem vivenciado aquele resgate do contato com a materialidade, porém a tendência é a repetição do modelo de civilização anterior, pautada no cientificismo, pois é só esta a civilização que os personagens realmente conhecem. Assim, ao dizer “logo que a vida estiver normalizada”, o *médico* diz, em outras palavras, logo que a energia voltar, que os aparelhos forem checados e que o mundo científico entre em vigor. Longe de uma utopia de que seja possível o resgate de um contato com o mundo por outros meios que não o racional, Pierucci endossa a interpretação de que a retomada do modelo é inevitável, isso porque “o mundo real, a realidade do mundo em si mesmo, o mundo que criamos com o trabalho, a ciência e a tecnologia, resiste bravamente a todo projeto de *reencantamento* metafísico da Totalidade”³⁴⁷.

³⁴⁵ JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**. Op. cit., p.64.

³⁴⁶ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 310.

³⁴⁷ PIERUCCI, Antônio Flávio. Op. cit., p. 159.

Que o mundo especializado retornará, não nos parece haver outra possibilidade. Como Benjamin observou no *Anjo da História*³⁴⁸, o progresso é aquela tempestade que o impossibilita de ficar e de, sobretudo, vagarosamente recompor e recriar o que está posto ante aos seus olhos, o movimento *continuum* é interrompido e ele é lançado adiante brutalmente. Logo, o retorno à visão ainda recente é imediatamente colocado à prova: “queriam saber exactamente como acontecera, se a mudança se dera só nos olhos ou se também sentira alguma coisa no cérebro”³⁴⁹. Ademais, o anjo que não pôde se fixar no local, pela impossibilidade de vencer a tempestade segue seu curso de costas, o que poderá trazer, acerca da forma como os indivíduos enxergarão a si próprios e aos demais, uma esperança, de que essa será transmutada:

É sempre possível vislumbrar uma nota de esperança na redenção do Homem e da Humanidade. Não por acaso há sempre personagens-*peçoas* dispostas a ousar lutar e a tentar olhar e ver as realidades circundantes; não por acaso, pois, as personagens de *Ensaio Sobre a Cegueira* começam a recuperar a visão (a física, esperando-se, eventualmente, que, a seguir, recuperem a outra, a do espírito)³⁵⁰.

É como se Saramago chamasse atenção para nossa tendência à indiferença social e, ao paralisar esses indivíduos, desse-nos um tempo oportuno para repensar essas práticas, na esperança de que sejam modificadas. Ao longo da quarentena, cada embate com a opressão sofrida com as práticas desumanas realizadas entre os iguais desencanta, desalenta, retira esse tom esperançoso apontado por Arnaut. Como escritor engajado que foi, Saramago parece apontar que nem mesmo uma prática socialista, e aí em termos de governo institucional ou não, seria capaz de gerar nos indivíduos uma comoção tal, para que agissem em prol do coletivo. Tomando as palavras de Boaventura de Souza Santos, “Marx apresentou, talvez contra sua vontade, uma das últimas grandes utopias da modernidade: é hoje claro que todo o socialismo é utópico ou não é socialismo”³⁵¹. A essência humana em sua dialética carrega uma carga de egocentrismo da qual não se escapa e que impossibilita a utopia de uma vida em comum harmônica. O desencanto, portanto, não se dá apenas na esfera do político, mas na própria compreensão do humano. Salta de antemão na obra saramaguiana um desalento

³⁴⁸ Benjamin apresenta o *Anjo da História* a partir de uma interpretação do quadro de Paul Klee. Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

³⁴⁹ SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. Op. cit., p. 308.

³⁵⁰ ARNAUT, Ana Paula. Op. cit., p.48.

³⁵¹ Apud: CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: _____. **O avesso do bordado**. Op. cit., p. 260.

latente em relação ao homem e sua impossibilidade de mudança. As tintas de esperança ficam sempre em tons pastéis, sobrevivendo o lusco-fusco do pessimismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*...direi que ficou tudo e quase nada: é verdade que escrevi o que queria, mas não o escrevi como o tinha pensado*³⁵²

A obra *Ensaio sobre a cegueira*, publicada pelo romancista português José Saramago, em 1995, vem permeada de um pessimismo, muito comum em finais de século, intensificado por se tratar também do fim de um milênio. As questões suscitadas no romance pela metáfora do *mal-branco* permitem questionamentos múltiplos, sobretudo relacionados aos comportamentos sociais. A metáfora poderia ser “uma espécie de alegoria finissecular, uma teoria implícita que se ilustra pela narração, uma parábola cruel da cegueira que a humanidade ensaia há longo tempo, sem se dar conta disso”³⁵³.

Significativo ainda é o fato de, conforme vimos, esta ser a obra que inaugura um novo ciclo na ficção saramaguiana. De acordo com declarações do próprio autor, é justamente a partir dessa obra que ele encerra um ciclo de publicações que remonta ao passado histórico português, para se lançar – precisamente, na era da Globalização – a uma esfera universal. É a partir de *Ensaio sobre a cegueira* que Saramago abandona a descrição da “estátua” para se interessar “muito mais pela pedra de que se faz a estátua”³⁵⁴, ou seja, a matéria humana passa a ser focada, o homem e sua inserção social e não apenas o registro histórico. Esse é o romance do autor no qual é esboçado um arguto vôo sobre a humanidade e suas possibilidades de seguir adiante.

Assim, o olhar do escritor se volta a essa partícula da temporalidade denominada presente, empreendendo uma crítica mais incisiva e sagaz sobre nossa contemporaneidade. Nessa perspectiva, buscou-se trabalhar nesta dissertação com uma visada sobre as abordagens entre literatura e sociedade que englobasse a contribuição do tempo como fator essencial e determinante nas produções artísticas que o compõem. Compreendendo a literatura como sistema integrante da sociedade e não como produção à parte e isolada, tomamos a acepção de Jameson que subsidia o teor simbólico de todo ato criativo, além do fato de haver uma política que permeia o inconsciente gerado naquele período; tomamos ainda o filósofo Rancière e seu

³⁵² SARAMAGO, José. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.140.

³⁵³ CERDEIRA, Teresa Cristina. Op.cit., 2000, p.254.

³⁵⁴ COSTA, Horácio. José Saramago: O despertar da palavra. **Cult**. Revista Brasileira de Literatura. Ano II n 17, dez. 1998, p. 16-24.

contributo de que essa expressão artística partilha de um sensível que se faz comum e que é capaz de gerar tais ressonâncias.

O recorte estabelecido dentre as relações entre literatura e sociedade buscou atingir ainda, dentro de suas possíveis limitações, aquele universo interpretativo que o livro particularmente nos devolveu: uma forma de lidar com a contemporaneidade sob a agudeza de um olhar muito crítico como o saramaguiano. A escolha de trabalhar com o conceito weberiano *desencantamento do mundo* perpassa aquele tom de desencanto latente que emana da narrativa, mas a ele não se detém, vai adiante, tornando possível constatar e compreender a intensificação de um processo social que vem assumindo formas distintas com, o passar do tempo, cabendo neste estudo aquelas relacionadas ao entendimento da sociedade descrita na obra.

Nesse sentido, a incisão do tempo no percurso do *desencantamento* fez com que o processo assumisse aspectos singulares na contemporaneidade. O *desencantamento do mundo pela ciência* gerou a necessidade de se obter um mundo cada vez mais especializado, o que, por sua vez, alimenta o *pathos* de um capitalismo desenfreado, frio e desumanizador, como o abordado na obra. Isso se deve às premissas do Iluminismo, que se referiam à razão libertadora, retirando o que restava de encanto no comportamento social, como a superstições ou tabus, em substituição à crença no racionalmente explicado, terminando por gerar novo aprisionamento social, agora à ciência.

Dessa forma, se estipulássemos uma leitura kantiana da obra, acreditaríamos na razão como libertadora dos indivíduos de *Ensaio sobre a cegueira*, entretanto, nossa leitura foi amparada no arcabouço dos teóricos frankfurtianos, compreendendo a duplicidade dessa mesma razão, responsável também por escravizar os indivíduos. Assim, a razão se inclui nesta dialética: ora esclarece, ora aprisiona. E 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.

A crítica presente no romance analisado incidiu sobre a configuração de uma sociedade científicista que não é capaz de sobreviver e de se organizar fora do capitalismo. Todas as suas convenções sociais que garantem a ordem pública e os elementos básicos de sobrevivência estão calcadas na produção e no consumo de bens e serviços, assim como a sociedade contemporânea. Percebemos na obra que, com o surgimento da epidemia, a fragilidade desse sistema foi evidenciada e todo o aparato maquinário se tornou inútil, mediante a falta de quem o operasse.

A agudeza estética de Saramago se revelou, entretanto, na forma como essa epidemia foi-nos apresentada por meio da amputação de um sentido elementar para a manutenção de uma sociedade pautada no fetichismo de seus produtos, na qual a estética revela mais do que a própria utilidade deles. Essa sociedade chamada por Guy Debord de *sociedade do espetáculo* promove um culto ao aparente em contraposição à essência, o que gera no indivíduo outras necessidades vinculadas a sua imagem pública. Além disso, a cegueira da qual os personagens foram acometidos tem a particularidade de ser branca, o que revela a opacidade gerada por esse excesso de esclarecimento. Assim, o sentido retirado, ao se tingir de branco, traz a metáfora de uma visão cansada do *mundo espetacular* que ela absorve diariamente, uma visão que, ofuscada pelos holofotes, perdeu seu *encantamento* pelas coisas mais sutis e naturais, não sendo mais capaz de captar a essência e a simplicidade, mas apenas a aparência e a complexidade contemporânea.

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. Além disso, a ausência do sentido da visão levou os indivíduos a condições abjetas; nesse prisma observamos, na obra, críticas relacionadas ao mal da indiferença social e ao descrédito político, mazelas que assolam a sociedade e a impedem de ser mais solidária e justa.

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 ou de alguma forma *reencantá-lo*, pois não sabiam mais viver sem a mediação da ciência.

Com o retorno da visão, esperava-se ainda que houvesse uma nova forma de encarar as relações sociais e o mundo, mas o movimento que se estabeleceu não nos parece ser outro senão o cíclico, ou seja, a tendência é o retorno ao mesmo modelo deixado. Como o Anjo da História o que se prevê é uma circularidade e não uma linearidade. Movimento cíclico que é esboçado no final da obra *Ensaio sobre a lucidez*, no diálogo de dois personagens

apresentados apenas como “cegos”, o que pode ser compreendido tanto literalmente, quanto como uma forma de configurar indivíduos indiferentes ao que ocorre em seu redor.

Retomando a citação de Jameson, segundo a qual “toda literatura tem que ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade”, buscamos compreender as pistas deixadas por Saramago para o apontamento do caminho que será traçado tanto por aqueles personagens, quanto para a humanidade, que trilha a mesma cegueira alienante. E como todo texto é ideológico, Saramago deixa escapar, em *Ensaio sobre a cegueira*, além dos pressupostos marxistas e humanitários, um pessimismo latente com o homem e com a sociedade.

Na obra, uma das principais figuras responsáveis por questionar e apresentar possibilidades para o destino de nossa sociedade contemporânea é, justamente, aquela única visionária que resta, *a mulher do médico*. Ela não perde o referente do mundo que habita e de si própria, por isso se torna responsável por recordar aos outros a natureza humana que possuem. Simbolicamente, ela funciona como o último elo com a civilização conhecida, o último elo com o passado histórico que vai se perdendo à medida que os cegos deixam hábitos e costumes civilizados para se entregarem às pulsões irracionais. A personagem possui, então, um caráter disciplinador e enseja o único fio que une o que eram com o que poderão se tornar, caso continuem cegos.

Dessa forma, seria possível questionarmos, ao final do romance, com a retomada da visão pelos personagens, qual seria o destino dessa comunidade e que modelo de sociedade seria configurado a partir de então. Mediante algumas conjecturas, podemos interpretar, por meio de pistas deixadas pelo próprio autor, que o homem contemporâneo, por não ter aprendido a lidar com a materialidade do mundo, mas apenas com o simbolismo gerado em torno dela, retornaria aos poucos à cegueira do capitalismo.

Terminaremos por afirmar que são várias, dialéticas e múltiplas as interpretações possíveis acerca de um romance como *Ensaio sobre a cegueira*, e aqui se torna imprescindível citar o fato de a obra se querer ensaio, o que já traz uma fenda para o universo da liberdade e da possibilidade. O caminho escolhido para abarcar o objeto sem dúvida não esgota as vias de interpretação, como também não esgota a via escolhida em nossa interpretação com suas inúmeras acepções. Nesse sentido, recordamos as palavras de Davi Arrigucci: “*toda obra de arte tem caráter enigmático e mesmo a compreensão mais adequada que dela se possa ter não esgota o enigma...*”³⁵⁵.

³⁵⁵ ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1970, p.15.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Ed. 1985.

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. v.2. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, p. 343-351.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura 1**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

ARNAUT, Ana Paula. **José Saramago**. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. **Novos rumos na ficção de José Saramago**: os romances fábula (As intermitências da morte e A viagem do elefante).(no prelo).

ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, Paixão e Morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1970.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 3. ed., São Paulo: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. Epos e romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética**: A teoria do romance. 4. ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC, 1993, p. 397-428.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Trad: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1998, p. 30-39.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada**. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009a.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009b.

_____. **Comunidade:** a busca por segurança no mundo atual. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

_____. **Modernidade líquida.** Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Modernidade e holocausto.** Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade.** Trad. Mauro Gama e Cláudi Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **Tempos líquidos.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas I:** Magia e técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 114-119.

_____. O narrador. In: _____. **Obras escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito de História. In: _____. **Obras escolhidas I:** Magia e técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.

_____. O coelho da Páscoa descoberto ou pequeno guia dos esconderijos. In: _____. **Obras escolhidas II:** Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.237-239.

BERARDINELLI, Cleonice. **De censores e de censura, estudos camonianos.** Nova edição revista e ampliada. Rio de Janeiro, 2000, p. 109-122

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. In: **Natureza Humana**, São Paulo, v. 10, n. 1, jun. 2008, p. 105-127.

BLANCHOT, Maurice. O canto das sereias. In: _____. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.1-13.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas.** Sobre a teoria da acção. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.

BUCCI, Eugênio. O olhar mutilado. In: NOVAES, Adauto. **Civilização e barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 227-245.

BUENO, André. 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, no 7, 2002, p. 7-20.

BURKE, Peter. História como memória social. In: _____. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

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

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

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

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

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

_____. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.

CASTORIADIS, Cornelius. A democracia como procedimento e como regime. In: **Encruzilhadas do labirinto IV**. A ascensão da insignificância. Trad. Regina Vasconcelos. São Paulo: Paz e Terra, 2002

CERDEIRA, Teresa Cristina. De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: _____. **O avesso do bordado**. Lisboa: Editorial Caminho, 2000, p. 253-260.

_____. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. In: **Colóquio/Letras**, nº 151/152, Janeiro/Junho, 1999, p. 249-267.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduato. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 31-63.

_____. *O mito da caverna*. In: _____. **Cortiço filosófico**. Disponível em; <http://www.geocities.com/amarilla11/principal1.html>. Acessado em 12 de agosto de 2009 às 22:00h.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

COELHO, Ana Carolina Sampaio. **José Saramago e Evgen Bavcar**: Os paradoxos do olhar. 2006, 129f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2006.

COELHO, Jacinto do Prado. **Dicionário de Literatura**. 1º volume. 4ª ed. Porto: Mário Figueirinhas Editora, 1994.

COHN, Gabriel. Indiferença, nova forma de barbárie. In: NOVAES, Adauto (org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 81-89.

CONRADO, Iris Selene. **O ser humano e a sociedade em Saramago**: um estudo sociocultural das obras *Ensaio sobre a Cegueira* e *Ensaio sobre a Lucidez*. 140f .Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, PR, 2006.

COSTA, Horácio. A construção da personagem de ficção em Saramago. Da Terra do Pecado ao Memorial do convento. In: **Colóquio/Letras**, nº 151/152, Janeiro/Junho, 1999, p. 205-217.

_____. Alegorias da desconstrução urbana: *The Memoirs of a Survivor*, de Dóris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago: uma homenagem**. São Paulo: Educ FAPESP, 1999, p. 127-148.

_____. José Saramago: O despertar da palavra. **Cult**. Revista Brasileira de Literatura. Ano II n 17, dez. 1998, p. 16-24.

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

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Ideologia**: uma introdução. São Paulo: UNESP e Boitempo, 1997.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. **Teoria cultural de A a Z**: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo. Trad. Marcelo Rollemberg. São Paulo: Contexto, 2003.

ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 7-23.

ELIAS, Nibert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungman. v.1, 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

FACINA, Adriana. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

FERREIRA, Bartolomeu. Parecer do censor do Santo Ofício. In: CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973, p.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

_____. **Microfísica do poder.** Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir.** Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

FREITAG, Bárbara. **A teoria crítica:** ontem e hoje. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

FREUD, Sigmund. El malestar em la cultura. In: _____. **Obras completas.** Tomo III. Ensayos XCVIII AL CCIII. Madrid: Editorial Biblioteca Nova, 1996, p. 3017-3067.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do romance.** Trad. Álvaro Cabral. 3ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006, p.29-70.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política e amnésia. In:_____. **Seduzidos pela memória:** arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2005.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma:** teorias dialéticas da literatura do século XX. Trad. Iumna M. Simon; Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: HUCITEC, 1985.

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

KAFKA, Franz. **A metamorfose.** Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O processo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KOTHE, Flávio R. **A alegoria.** São Paulo: Editora Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. KRISTEVA, Julia. Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. **Critique:** Revue Générale de publications, 239, 1967, p.438-465

LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et al. **Arte e filosofia.** Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983, p. 21-31.

LIMA, Luiz Costa. A abordagem sociológica. In: _____ (org.). **Teoria da literatura em suas fontes.** v.2. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1983, p. 105-133.

LOPES, Tânia Mara Antonietti. O realismo mágico em José Saramago. In: **Estudos lingüísticos,** nº 37, p.379-386, setembro-dezembro, 2008.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance.** São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

- MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia:** dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** São Paulo: Cultrix, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- NOBRE, Renarde Freire. Entre passos firmes e tropeços. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 19, nº 54, fev. 2004, p. 161-164.
- NOVAES, Adauto. Crespúsculo de uma civilização. In: _____ (org.) **Civilização e barbárie.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.7-18.
- NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte.** São Paulo: Editora Ártica, 1991.
- PEYRONIE, André. Ariadne. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p.82-88
- PIERUCCI, Antônio Flávio. **O desencantamento do mundo:** todos os passos do conceito em Max Weber. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- PLATÃO. **A República.** Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2009.
- REIS, Carlos. **Diálogos com José Saramago.** Lisboa: Caminho, 1998.
- _____. **História crítica da Literatura Portuguesa.** (Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo). Vol. IX. Lisboa: Verbo, 2006, p. 287-311.
- RIBEIRO, Raquel de Sousa. Ensaio sobre a cegueira ou de Bruegel a Seurat. In: LOPONDO, Lilian (org.). **Saramago segundo terceiros.** São Paulo: Humanitas, 1998, p. 145-168.
- RICHTER, Nanci Geroldo. **Os espaços infernais e labirínticos em Ensaio sobre a cegueira.** 165f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2007.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto e contexto**, 5. ed., SP: Perspectiva, 1996, p. 75-97.
- ROTTA, Lilian Mangerona Corneta. **Por uma arquitetura do olhar: uma estratégia narrativa.** 226f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2007.
- SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A construção social da memória. In: _____. **Memória coletiva e teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003, p. 33-92.

SARAMAGO, José. **Caim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Cadernos de Lanzarote I**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Cadernos de Lanzarote II**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. O autor como narrador. **Cult**. Revista Brasileira de Literatura. Ano II, n. 17, dez. 98, p. 25-27.

_____. **Objeto Quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Por utopias mais próximas. **Revista Espaço Acadêmico** [on-line], nº 69, fev. 2007. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/069/69saramago.htm>. Acessado em 09/10/2010.

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

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. **Entre a cegueira e a lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “ensaios” de José Saramago**. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

SORJ, Bila. O feminismo na encruzilhada modernidade e pós-modernidade. In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. SP: Fundação Carlos Chagas, 1992, p. 15-23.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VIEIRA, Agripina Carriço. Da história ao indivíduo ou da exceção ao banal na escrita de Saramago: Do *Evangelho Segundo Jesus Cristo* a *Todos os Nomes*. **Colóquio/Letras**, nº 151/152, p. 379-393, Janeiro/Junho, 1999.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11-54.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Trad. M. Irene de Q. F. Szmrecsányi e Tomás J, MK Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira, 1996.

_____. **Economia e sociedade:** fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1991.

ANEXOS

ANEXO 1

BRUGHEL, Pieter. **A parábola dos cegos**, 1568.



ANEXO 2

MAELLA, Salvador Mariano. **A batalha de Aljubarrota, 1791.**

