

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**

**CLAUDIA CARLA MARTINS**

***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA:***  
**UM CONTAR ENSAÍSTICO SOBRE A QUEDA**  
**DO IMPÉRIO DA VISÃO E DA *CIVILIZAÇÃO***

**CLAUDIA CARLA MARTINS**

***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA:***  
**UM CONTAR ENSAÍSTICO SOBRE A QUEDA**  
**DO IMPÉRIO DA VISÃO E DA *CIVILIZAÇÃO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - da Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT - como requisito obrigatório para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários, sob a orientação Da prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida de Matos Vilalva.

2013

Aprovada por:

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida de Matos Vilalva – UNEMAT

---

Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup>. Madalena Aparecida Machado - UNEMAT

---

Prof<sup>a</sup> Dr. Lilian Reichert Coelho – UNIR

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

M379e Martins, Claudia Carla.

*Ensaio Sobre A Cegueira: um Contar Ensaístico Sobre a Queda do Império da Visão e da Civilização* – Tangará da Serra - MT / Claudia Carla Martins. 2013.

112 f.

Orientadora: Dr<sup>a</sup>. Walnice Aparecida de Matos Vilalva.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL - da Universidade do Estado do Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará da Serra/MT, 2013.

1. José Saramago. 2. Romance. 3. Ensaio. 4. Cegueira. 5. Visão. I. Título.

CDU 82(817.2)

CRB1/1945

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Madalena, pelas contribuições ao longo do curso,  
e pelo rigor do olhar dispensado à produção escrita;

À professora Lilian, pelas sugestões  
e imediata aceitação de compor a Banca de defesa;

À professora Walnice, pelas conversas literárias e orientação;

À amiga Rosimar, por me auxiliar na trabalhosa tarefa de formatação;

E, principalmente, a minha grande amiga Sandra, pelo incentivo, apoio, tempo e ouvidos cedidos durante esta dura, todavia, prazerosa jornada.

Grata a todas.

*Não pode haver maior cegueira, nem mais cega,  
que ser um homem cego, e cuidar que o não é.*

António Vieira

## RESUMO

Objetiva-se nesta pesquisa observar, no romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago, a queda de dois grandes impérios: a visão e a *civilização*. Acompanharemos a instauração da cegueira coletiva; perscrutaremos a sua configuração na obra, para atingir o seu conteúdo alegórico: o excesso de razão; deitaremos o olhar sobre mulher do médico: o único *ópsis* – “eu vi” – da narrativa; assim como perseguiremos como se dá, esteticamente, o gradual declínio da *civilização* – no espaço do aprisionamento e fora dele. Levando em conta que o romance retoma a Alegoria da Caverna, estabeleceremos uma ponte entre o pensamento de Platão e de Jean Baudrillard, na perspectiva da realidade como simulacro. Grande parte da narrativa se desenvolve em um manicômio, como esses aparatos carregam uma significação histórica e apresentam uma lógica de repressão/controlado, e também porque tal espaço, no romance, passa a representar, em dimensão micro, um estado de exceção, nos apoiaremos em dois pensadores: Michael Foucault e Giorgio Agamben. Entraremos na discussão acerca da *civilização*, basicamente, nos fundamentando em Jean Starobinski. Considerando que o romance apresenta-se como ensaio, pretendemos analisar de que forma é realizada a confluência dos dois gêneros no interior da obra, para tal exercício, servirão de aporte, referente ao ensaio: Sílvio Lima, Carlos Köpke, e ao romance: Tzevetan Todorov, Mikchail Bakhtin e Georg Luckás.

## PALAVRAS-CHAVE

José Saramago, romance, ensaio, cegueira, visão, civilização.

## RESUMEN

Objetivo de esta nota de investigación, *Ensayo de la ceguera* (1995), novela de el escritor portugués José Saramago, la caída de dos grandes imperios: la visión y la *civilización*. Acompañar a la introducción de la ceguera colectiva; perscrutaremos su configuración em el trabajo para lograr su contenido alegórico: el exceso de razón; voy a fijar la mirada em la mujer del médico: el *ópsis* solamente - "Yo vi" - la narrativa; así como la manera de darle caza, estéticamente, la disminución gradual de la *civilización* - dentro y fuera de la trampa. Teniendo em cuenta que la novela toma la Alegoría de la caverna, vamos a establecer un puente entre el pensamiento de Platón y Jean Baudrillard, la perspectiva de la realidad como simulacro. Gran parte de la narración se desarrolla em el asilo, ya que estos dispositivos tienen un significado histórico y presente una lógica de represión/control, y también porque tal espacio, em la novela, es la de representar, a escala micro, un estado de excepción, vamos a apoyar a dos pensadores: Michael Foucault y Giorgio Agamben. Entra em la discusión acerca de la *civilización*, em el fondo, al basaren Jean Starobinski. Considerando que la novela se presenta como prueba, se pretende analizar cómo se realiza la confluencia de dos géneros dentro de la obra, para este ejercicio se utilizarán para la prueba: Silvio Lima, Köpke Carlos, y el romance: Tzevetan Todorov, Mikchail Bajtín y Luckas Georg.

### **PALABRAS - CLAVE**

José Saramago, novela, ensayo, ceguera, visión, civilización.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1 VISÃO E <i>CIVILIZAÇÃO</i> : DOIS IMPÉRIOS .....	12
1.1 VISÃO E CEGUEIRA EM DEBATE .....	12
1.2 UM FOCO DE VISÃO NA NARRATIVA .....	28
1.3 ACERCA DO TERMO <i>CIVILIZAÇÃO</i> .....	35
2 <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> : ENTRE A <i>CIVILIZAÇÃO</i> E A <i>BARBÁRIE</i> .....	42
2.1 O ESPAÇO DO APRISIONAMENTO .....	42
2.2 A INSTAURAÇÃO DA <i>BARBÁRIE</i> E A QUEDA DA <i>CIVILIZAÇÃO</i> NO ESPAÇO DO APRISIONAMENTO .....	46
2.3 <i>BARBÁRIE</i> GENERALIZADA: O FIM DA <i>CIVILIZAÇÃO</i> .....	62
3 A RUPTURA DE FRONTEIRAS ESTÉTICAS EM <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> : O ENCONTRO DE UM CONTAR ENSAÍSTICO E DE UM ENSAIAR ROMANCEADO.....	74
3.1 ACERCA DO ENSAIO .....	74
3.2 <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA</i> : UM ROMANCE QUE SE PROPÕE ENSAIO.....	77
3.3 UM BREVE DIÁLOGO ENTRE OS DOIS “ENSAIOS” DE JOSÉ SARAMAGO .....	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	103
BIBLIOGRAFIA.....	108

## INTRODUÇÃO

O romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago (1922-2010), toca em uma questão que acompanha toda história do pensamento filosófico ocidental: a representação do olhar. Ver está ligado diretamente a conhecer, então, pode-se afirmar que a visão constitui a base da epistemologia do ocidente. Por não ficar preso à finitude do corpo como os outros sentidos, o olhar os ultrapassa, ele consegue apalpar o mundo sem tocar, permite um ter à distância; a imaterialidade da operação visual propicia a saída de si, sem mediação, e também a volta.

Porém, o modo como o homem tem visto vem produzindo distorções acerca de si, do mundo e da vida de um modo geral. Para pôr em foco essa questão, o autor retoma a Alegoria da caverna, de Platão; entretanto a caverna será a urbe e a cegueira causar-se-á pelo excesso de luz decorrente da supervalorização da razão na trajetória da formação do ocidente - mais precisamente de sua instrumentalização no período industrial, no qual seu caráter utilitário fora intensamente explorado e aplicado em diversos setores da sociedade, o que fez com que ela se transformasse apenas em meio e perdesse seu valor de *logos*, de pensamento. A razão construiu a *civilização*, mas também uma cegueira generalizada.

A diegesis, em forma de romance ensaístico, manipula o conceito de *civilização*, levando-o a significar seu antípoda: a *barbárie* e as personagens são mergulhadas nesse novo estado de caos, gerado pela cegueira coletiva, para pensarem sobre o modo como têm usado a visão. É preciso aprender uma nova maneira de ver, esta é a proposta urgente do romance, ele é uma pedagogia do olhar.

Nossa pesquisa divide-se em três capítulos. No primeiro – “Visão e *civilização*: dois impérios” - trataremos desses dois grandes impérios, pois eles estão intrinsecamente ligados e no romance funcionam como sinônimos, já que ver é ordenar o mundo, enquanto não ver passa a representar a não-*civilização*: a *barbárie*. Esse capítulo se subdividirá em três seções, sendo a primeira: “A visão e a cegueira em foco”, a qual se ocupará da visão e de sua importância para a constituição de um modo de pensar o mundo; traremos a Alegoria da caverna, de Platão, pois o romance funciona igualmente como uma alegoria. Utilizaremos, basicamente, Flávio Kothe para explorarmos o conceito de alegoria, não buscaremos o percurso histórico da mesma,

pois esse não é nosso foco, apenas nos apoiaremos em conceitos básicos, para observarmos qual o sentido alegórico da cegueira na obra. Para nós, a cegueira representa o excesso de razão a que a humanidade esteve submetida no processo de formação de seu modelo de pensar e viver. Fundamentalmente, teremos como aporte teórico, para discutir a razão, o pensamento de Max Horkeimer e Theodor W. Adorno. A fim de estabelecermos um paralelo entre o pensamento platônico e a contemporaneidade, traremos Jean Baudrillard, já que o francês vê o real como simulacro, o que nos permite aproximar os dois pensadores. Ainda, apontaremos possíveis relações com outras obras do autor que trazem, de alguma maneira, a discussão sobre visão/cegueira.

Na segunda seção - “Um foco de visão na cegueira” - abordaremos a figura fundamental da mulher do médico, pois é a única personagem que mantém a visão ao longo da narrativa, ela é o *ópsis* - “eu vi” - do romance, portanto, a que pode narrar. Para tratar da diferença entre o “eu vi” e o “eu ouvi” e da maior credibilidade dada ao primeiro, será usado o ensaio “O olho e o ouvido”, de François Hartog. Deitaremos, a partir de vários prismas, o olhar sobre essa personagem de suma relevância.

A terceira seção - “Acerca do termo *civilização*” - entrará no percurso histórico do conceito *civilização* e identificará as modificações sofridas, pelo mesmo, ao longo do tempo. Destacamos que para discutir sua significação, mostra-se imprescindível trazer o seu antípoda: a *barbárie*. Escolhemos Jean Starobinski para fundamentar esta parte, devido ao aprofundamento demonstrado no modo como o pensador traz o conceito, desde a sua origem, bem como, a maneira como ele o apresenta.

O segundo capítulo: “*Ensaio sobre a cegueira: entre a civilização e barbárie*”, subdivide-se em: “O espaço do aprisionamento”, “A instauração da *barbárie* e a queda da *civilização* no espaço do aprisionamento” e “*Barbárie* generalizada: o fim da *civilização*”. Na primeira subdivisão, para tratar do espaço onde se dá grande parte da história, o manicômio, buscaremos na obra *A história da loucura* (1961), de Michel Foucault, os princípios da lógica desses espaços de controle, ainda, nos deteremos no conceito de Outro, proposto pelo filósofo. Na segunda subdivisão adentraremos na obra e perscrutaremos como ocorre, neste espaço, a queda gradual da *civilização* e o ingresso na *barbárie*. Como o manicômio representa, em dimensão micro, a imposição de um estado de exceção, a base teórica que fundamentará tal debate será *Estado de exceção* (2004), de Giorgio Agamben. Outro aspecto que merece nota é o fato do romance

*Ensaio sobre a cegueira* discutir não o herói, a individualidade, mas a *civilização*, por isso, traremos o conceito de multidão para definir a nova configuração das personagens na obra. Barbara Szaziecki, em *Estética da multidão* (2007), apresenta um conceito de multidão, criado por Antônio Negri, que usaremos para tratar da nova distribuição dos sujeitos. Por fim, a última seção oferecerá a observação de um mundo em que o estado de *barbárie* imperará, será feito o acompanhamento de como isso se deu, enfim, de como o mundo civilizado é posto abaixo, na narrativa.

O terceiro capítulo, intitulado “A ruptura de fronteiras estéticas em *Ensaio sobre a cegueira*: o encontro de um contar ensaístico e de um ensaiar romancado”, tratará da relação ensaio/romance. Interessa-nos examinar até que ponto há elementos ensaísticos no romance, e como se dá a confluência estética dos dois gêneros, ou seja, de que forma as fronteiras discursivas são rompidas. Apresentará três seções. A primeira, “Acerca do ensaio”, ocupará-se da origem e características do ensaio.

A segunda seção - “*Ensaio sobre a cegueira*: um romance que se propõe ensaio” - se debruçará sobre os aspectos ensaísticos da obra. Para tratar do gênero romanesco, apresentaremos os dois conceitos centrais da narrativa, propostos por Todorov: a sucessão e a transformação. Apontaremos a principal característica ensaística da obra - a formação de um *eu*, através da figura do narrador, observaremos como é esse sujeito que fala. Sendo o objeto principal do romance, conforme Mikhail Bakhtin, o homem que fala e sua palavra, além do narrador; nos deteremos na voz de três personagens: a mulher do médico, o médico e o velho da venda, à luz do pensamento do formalista russo.

Na última seção, levantaremos uma breve discussão sobre a relação entre *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), já que os dois romances apresentam no título a pretensão de confluência dos gêneros, igualmente porque as personagens do primeiro reaparecem. Retomaremos novamente o conceito de multidão, porém tendo como foco a segunda obra.

Destacamos que apresentamos acima, de modo mais detalhado, as linhas norteadoras de nossa pesquisa, os principais aportes teóricos, porém, outras fontes serão igualmente utilizadas.

## 1 VISÃO E CIVILIZAÇÃO: DOIS IMPÉRIOS

### 1.1 VISÃO E CEGUEIRA EM DEBATE

*Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer coisa.*  
Guimarães Rosa

A discussão referente ao olhar acompanha o caminhar da própria Filosofia, a maioria dos pensadores ou correntes filosóficas interessaram-se por essa temática. O império da visão é tal que podemos afirmar que os sistemas de conhecimento estão associados a ela visceralmente. Pensar parece nascer do olhar. Também no campo da Mitologia, da Religião e da Literatura, o tema em questão ganha destaque.

O olhar muitas vezes fora relacionado ao perigo, pois ver é correr riscos, entregar-se a eles. Nosso imaginário simbólico é composto por várias histórias referentes a proximidade de ambos, ilustraremos com as mais conhecidas, que compõe o repertório dos mitos e do chamado, por José Saramago, “Livro dos disparates”: a Bíblia.

Medusa petrificava a quem ousava vê-la, ela mesma fora vítima de seu olhar; Narciso perdera-se em sua imagem, fora consumido pelo exagerado amor a si mesmo; Tirésias, castigado por Juno, perdera a visão, mas como compensação ganhou de Júpiter o poder da clarividência e assim tornou-se o portador da antevisão do futuro; Édipo furou os próprios olhos, pois não suportou enxergar o crime que cometera. “Dir-se-ia que cegou para não ver. Mas numa interpretação ultra-sofisticada de Heidegger, Édipo é aquele que se cegou para melhor ver a sua patética situação” (SANT’ANNA, 2006, p.11). Temos nesse mito, como na figura de Tirésias uma associação entre cegueira e conhecimento. Para Affonso Romano: “Ao invés de se anularem, esses dois termos se potencializam” (p.11).

No “livro dos disparates”, a mulher de Ló virou estátua de sal ao contrariar a ordem patriarcal e dirigir seu olhar para a cidade pecaminosa que ardia; Saulo, antes de ser Paulo, ficou cego até reconhecer o poder de Deus em sua vida; Sansão fora cegado pelos filisteus porque anteriormente havia cegado figurativamente de paixão por Dalila e não percebeu o perigo que o cercava. Essas narrativas são carregadas de sentidos particulares e funcionam como arquétipos, mas todas falam do perigo do olhar e de suas consequências, bem como de sua relação com o saber.

O perigo do olhar também está presente em Platão, na Alegoria da caverna<sup>1</sup> – assim como a relação com o saber - afinal, o homem que vê o mundo real e volta para dividir este conhecimento corre o risco de ser morto pelos demais justamente por isso. Ver incomoda. Para André Bueno (2003, p. 24), essa construção alegórica fundamenta uma teoria do conhecimento baseada nos movimentos de uma dialética ascendente e descendente, processo doloroso para aqueles que se elevam e para os que ficam presos a simulacros projetados na parede da caverna.

No caso da Alegoria da Caverna, por estarem presos às trevas, os homens não veem o mundo real, sua visão é obliterada pela condição de prisioneiros. Caso lograssem se libertar das correntes que os ligam às sombras, passariam a ver, conseguiriam discernir entre a verdade e a ilusão. A alegoria da caverna propõe uma pedagogia: a pedagogia do olhar, “a dialética platônica é uma forma de libertação e iluminação, separando o verdadeiro do falso, as ilusões do mundo sensível, da opinião corrente, e o conhecimento racional, pensado e refletido” (BUENO, 2003, p.24).

Vários sistemas de conhecimento ergueram seus pilares sobre este pressuposto platônico de que os sentidos são enganosos e nos oferecem uma irreabilidade. Por sofrerem a influência do mundo sensível (dos sentidos) que é falho, os homens desconheceriam o mundo inteligível, da forma, aquele que seria o mundo real. Platão nos convoca a desconfiar da percepção, do corpo caprichoso e crê que a razão é o passaporte para se adentrar no universo das idéias universais, genéricas e imutáveis. O que se daria através de um olhar metafísico, desprendido das miragens dos sentidos.

Para esse tipo de modelo de pensamento, a verdade depende de uma adaptação do olhar, ver corretamente está na estrutura da evolução metafísica da visão. A educação do olhar realiza uma ruptura na condição de prisioneiro. O homem liberta-se das sombras e começa a ver com clareza, passa-se de uma práxis do olhar errônea para outra mais verdadeira, assim, a verdade depende do cultivo da visão (BORNHEIM, 1988, p.90). O que leva a inferir, portanto, que a prisão às sombras só se dá por uma

---

<sup>1</sup> Segundo esta alegoria, homens - desde a infância - viviam com os pés e pescoço acorrentados em uma caverna, o que os obrigava a olhar apenas para o fundo da mesma, nas suas costas havia uma chama, entre ela e os prisioneiros existia uma estrada em alicie e nesta um pequeno muro. Assim, as sombras dos animais e homens que passavam eram projetadas ao fundo da caverna, as imagens geravam um efeito de verdade, portanto, os prisioneiros criam ser as sombras a realidade. Um deles liberta-se, a princípio cega com a luz do sol, mas depois vê o mundo real. Caso voltasse, e deveria fazê-lo, para contar para outros, certamente seria morto, pois eles não conseguiriam compreendê-lo. O homem que se liberta das trevas representa o filósofo. In: PLATÃO. **A república**. São Paulo: Escala, 2006.

questão de distorção do olhar. Para o pensamento platônico é tangível o acesso ao real, basta saber ver. Porém é preciso destacar que o real, a verdade não pertencem a este mundo – colocado alegoricamente como uma caverna sombria -, afinal ele é apenas uma reprodução do mundo perfeito da ideia, o que se pensa ser o real é, na verdade, simulacro. Desta maneira, para conseguir apreendê-lo é preciso ascender a um plano metafísico e isto se dá pelo uso da razão.

Como Platão, Saramago propõe em seu romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995) uma pedagogia do olhar, já que questiona o uso que se tem feito dele. Obviamente que não faremos a leitura tal qual os gregos a fizeram da alegoria, portanto, nosso olhar não deverá ser metafísico, como era o deles, mas plantado na imanência. “Em verdade, esse romance pretende ensinar a vencer a ‘cegueira’ – sinônimo perfeito da incapacidade perceptiva – que atinge o homem no espaço urbano” (FIGUEIREDO, 2011, p. 238).

A humanidade anda a ver errado, nosso estado de cegueira perdeu-se nas curvas da história, e cada época apresenta a sua própria forma de não-ver. Como os homens da Alegoria de Platão, acorrentados outrora no fundo de uma caverna, vive o homem atual, aprisionado nos grandes conglomerados citadinos e sua lógica insana: velocidade, pressa, achatamento da profundidade, superficialidade, avalanche de imagens apelativas, de caráter mercadológico, luzes, *outdoors*, barulho, prédios cinzentos ou espelhados e o *ser*, em meio a isso, engolido pelo *ter*.

A visão não consegue ser contemplativa, porque isso requer tempo, concentração e a pressa é marca determinante deste momento histórico. Tem-se o telescópio e o microscópio, é possível mirar o universo com um olho artificial e também adentrar no minúsculo espaço da matéria e suas partículas, mas o que vê de verdade o sujeito que apenas olha? Ao que parece, a capacidade de ver está em estado de dormência.

A arquitetura das cidades mudou e o homem transita por ela, fechado em seu carro, levado pela velocidade; a paisagem que vê é achatada, os prédios vão sumindo conforme se movimenta, não é possível perceber a profundidade do lugar. O que ele ainda consegue ver do vidro de seu carro, preso em engarrafamentos constantes ou do metrô que desliza de túnel a túnel? Pressa, achatamento, superficialidade, além de um movimentar-se mecânico, como “peão”- mera peça de um jogo - definem o novo *topos* e, portanto, o novo homem. A utilização dos segundos associada à rentabilidade é uma exigência da qual, poucos conseguem fugir; nas grandes metrópoles, e infelizmente não

apenas nelas, o tempo é revestido com propriedades de valor financeiro, ele deve ser usado de forma vantajosa e eficaz, esta é a máxima da contemporaneidade<sup>2</sup>. Perdê-lo, vendo esvair-se, portanto, constitui um grande sacrilégio.

Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibatada. *Os peões já acabaram de passar*, mas o sinal de caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas mais consideráveis dos engorgitamentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente (SARAMAGO, 1995, p.11, grifo nosso).

O homem de que trata o romance está preso a um novo modo de cegueira, típica da urbanidade, já que é neste espaço que a narrativa é situada. Embora não haja marcadores precisos de tempo nem espaço, ainda assim é possível localizar a diegesis no tempo atual, devido a características próprias que definem a urbe do final do século XX e início do XXI. Sendo o romance uma releitura da Alegoria platônica, a cidade funciona como uma metáfora da caverna. Podemos pensar que as sombras hoje são projetadas de diversas formas, não em paredes cavernosas, mas na tela de computadores, televisores e *outdoors*. O sujeito contemporâneo vive às sombras de uma virtualidade fantasmagórica, mesmo assim, o que vê, crê ser real.

Na sua acepção usual, virtual opõe-se ao real, já numa perspectiva filosófica mais antiga, o virtual era tudo aquilo que estava destinado a tornar-se ato, acontecimento, porém agora ele tomou o lugar do real, segundo Baudrillard (2001, p. 42). Para o filósofo, o nosso tempo está cometendo o crime perfeito, que ele denomina “O assassinato do Real”. Nietzsche proclamou a morte de Deus, efetuou um assassinato simbólico, todavia o homem contemporâneo está matando o que se entende por real e “não se trata de um assassinato simbólico, mas de um extermínio” (p. 67).

A vida começa a ser precedida de sua virtualização, intenta-se construir um mundo totalmente positivo, um mundo perfeito, pois mais controlável e não-contraditório; a criação de uma realidade absoluta é o crime perfeito (BAUDRILLARD,

---

<sup>2</sup> Usaremos os termos *contemporâneo*, *contemporaneidade* e *atual* para designar o período referente ao término do século XX e início do XXI.

2001, p.73). Tudo começa a se realizar a partir das mediações tecnológicas. Como uma grande *performance*, está ocorrendo a instalação da virtualidade.

Contudo, o pensador vai além, no que se refere à reflexão elaborada sobre o assassinato do real, ao afirmar que “fazer acontecer um mundo real é já produzi-lo, o real jamais foi outra coisa senão uma forma de simulação” (BAUDRILLARD, 2001, p.41). A realidade é uma construção humana e o efeito que ela gera é de verdade, objetivação, ordenação e compreensão do mundo. “O virtual não é, então, mais que uma hipérbole dessa tendência a passar do simbólico para o real” (p.41), que acaba por produzir uma hiper-realidade. O mundo crido como real nasceu de uma ilusão, já é em sua origem simulacro, e quando sobre ele constrói-se outro, seu duplo – o virtual - temos, indubitavelmente, um simulacro de outro simulacro, portanto, um espectro projetado a partir da fantasmagoria de outro.

Percebemos no pensamento de Baudrillard algumas semelhanças e dessemelhanças com o pensamento platônico: a vida é simulacro, embora para Platão, pelo olhar metafísico, é possível atingir a verdade, a realidade que habita o mundo da forma, embora mergulhado nas sombras, o homem pode deixar de ser prisioneiro; para Baudrillard também o mundo é simulacro, porém jamais o homem tocará o real, pois ele não existe, é um efeito, o próprio entendimento do que seja a realidade é um simulacro. Atingir ou dizer o real é impossível, o homem jamais o terá, entretanto intenta aproximar-se dele através da representação. Não devemos nos esquecer de que a realidade não existiu desde sempre, mas surgiu quando uma racionalidade a elaborou. Hoje, contudo, mais distanciado do real, encontra-se o sujeito contemporâneo, devido à tamanha virtualização de tal real. Não apenas está vendo sombras projetadas ao fundo da caverna, move-se em meio a elas na grande *pólis*. O que vai ao encontro do pensamento de José Saramago:

Nós nunca vivemos tanto na caverna de Platão como hoje, hoje é que nós estamos a viver, de facto, na caverna de Platão, porque as próprias imagens que nos mostram substituem de alguma maneira a realidade, nós estamos, estamos num mundo ao que chamamos um mundo audiovisual, nós estamos efetivamente a repetir a situação das pessoas aprisionadas ou atadas na caverna de Platão, olhando em frente, vendo sombras e acreditando que estas sombras são a realidade. Foi preciso passarem todos estes séculos para que a caverna de Platão aparecesse

finalmente num momento de história da humanidade, que é hoje e vai ser, vai ser cada vez mais<sup>3</sup>.

O pensamento ocidental fundou-se no princípio da representação, imagens e conceitos representavam algo que era exterior a eles. Porém a imagem generalizou-se e isso pôs em cheque o próprio princípio da representação. As imagens passaram a ser os elementos constitutivos da realidade. “Fizera-se noite quando saiu do consultório. Não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios” (SARAMAGO, 1995, p.31). Hoje, imagem e realidade se confundem, pois o sujeito urbano está a tal ponto mergulhado na primeira que não mais consegue fazer a distinção devida. Transita em meio a murais, letreiros, apelos publicitários, conseqüentemente isso afetou sua maneira de ver e relacionar-se com o real. A transformação de tudo em imagem leva a uma banalização e repetição infinita do mesmo. Este cenário é catastrófico, pois embora o homem perambule em meio a ele, não se dá conta disso, tamanha é sua cegueira.

Para nós, apesar de *Ensaio sobre a cegueira* retomar a Alegoria da caverna, não há uma pretensão de se chegar ao real associado a uma verdade ou a uma transcendência, como se vê em Platão. Contudo, notamos um anseio pela busca de um arranjo mais adequado do olhar, que seja possível para aqueles que experimentam a cegueira coletiva a percepção desta condição comum, embora nela continuem, porém em estado de clarificação, como aponta ao final da obra, a voz da mulher do médico. Não se efetiva uma libertação, mas um perseguir, um caminhar para ela. Dar-se conta disso é estar um pouco mais livre.

A crítica de Saramago, feita pelo ângulo materialista, não supõe que possa existir um mundo de idéias puras para onde deveríamos ascender, nem tampouco imagina uma ascese religiosa, que nos retirasse da miséria do mundo e da morte do corpo, apontando para algum tipo de transcendência. A crítica fica no campo imanente, indicando a necessidade de pensar e criticar, justamente, as formas da vida na caverna pós-moderna (BUENO, 2003, p.26).<sup>4</sup>

A cegueira configurada no romance tem aspecto alegórico, pois não é física e deve ser interpretada. “Alegoria significa, literalmente, ‘dizer o outro’” (KOTHE, 1986,

<sup>3</sup> SARAMAGO, José. In: **Janelas da alma**, 2001.

<sup>4</sup> Apesar de não termos tratado da contemporaneidade em termos de Pós-modernidade, pensamos ser relevante trazer a reflexão de André Bueno, já que nosso pensamento está plenamente de acordo com o dele.

p.07). Ou seja, ela apresenta um conteúdo posto, que pertence ao nível do manifesto e outro que se localiza latente. É esse que deve ser encontrado, perseguido. Faz-se necessário avançar além do significado primeiro, aparente, para atingir outro, subjacente, mais profundo. No caso do romance, a alegoria construída convoca à reflexão sobre a maneira que se tem vivido. “Sem forçar a mão, pode-se ler *Ensaio sobre a cegueira* como alegoria crítica da nossa época, como um profundo mal-estar na passagem do século XX para o XXI, que se traduz num espírito anti-utópico, pragmático, quando não francamente cínico [...] (BUENO, 2002, p. 14).

Considerando o intuito pedagógico que acompanha toda construção alegórica, temos ainda: “[...] o que o *ensaio* de Saramago busca com a alegoria de uma cidade erguida sob uma circunstância limite é a aprendizagem, a melhoria da atuação humana [...] (FIGUEIREDO, 2011, p. 237). O que corrobora nossa afirmação anterior de que há um apelo para uma aprendizagem do olhar, o qual podemos encontrar até na escolha de um texto de caráter alegórico.

Além de ser apontado, pela crítica, como uma alegoria, o romance também encarna, para alguns, o conteúdo de parábola, já que traz a proposta de um cuidado maior com o olhar: “É uma parábola de fundo ético, sobre os nossos tempos, com laivos de esperança [...]” (SANT’ANNA, 2006, p. 13). Contudo, focaremos na perspectiva alegórica.

A alegoria é uma interpretação do que é tido como real, um modo figurado de vê-lo e pensar sobre ele. “A exegese da alegoria expõe e leva avante a exegese do real que a própria alegoria se propõe fazer” (KOTHE, 1986, p. 30). Assim, pensando sobre a alegoria, pensa-se sobre o real. A chave da compreensão do alegórico não se encontra apenas nele mesmo, mas na realidade. Essa irá oferecer leituras e significações diferentes. Novos grupos, em momentos históricos e contextos sociais diversos poderão atribuir outros sentidos a uma alegoria, revesti-la de um novo conteúdo ou apenas reutilizar a ideia dando-lhe outra vestimenta.

José Saramago, em *Ensaio sobre a cegueira*, retoma a inesgotável discussão: o que é ver, ou ainda, de que modo andamos nós a ver - relê a Alegoria da Caverna, porém dando uma tônica contemporânea. Percebemos em seu narrador uma preocupação com o efeito do real, apesar de tratar de uma cegueira alegórica, o romance é um relato que pertence ao campo do possível, tudo que as personagens vivem qualquer sujeito histórico poderia experimentar em situação semelhante.

Se, nesse romance, a alegoria nasce fundamentada por um efeito de real arditosamente construído, a credibilidade do relato será uma outra grande preocupação do narrador, que não abre mão do caráter pedagógico que impõe à narrativa. [...] É preciso ensinar ao leitor que aquilo que acontece no mundo dos cegos encontra ecos sonoros na história, pois a segregação, as guerras, os governos de força, as revoluções e os extermínios não são prerrogativas da cegueira do mundo ficcional (FIGUEIREDO, 2011, p.288).

O homem de Platão encontrava-se sujeito às sombras, a alegórica cegueira da caverna está relacionada à obscuridade, à escuridão; a cegueira coletiva de Saramago faz o homem submeter-se a um eterno dia, será ela resplandecente, um “mar branco”. Contrária à cegueira normal, que faz a criatura mergulhar na escuridão, esta pode ser descrita como uma luminosidade, uma luz que se acende.

Podemos nos perguntar por que as personagens são mergulhadas neste dia claro e eterno. Que cegueira branca é esta, afinal? Certamente a escolha não é inocente ou aleatória, configurando-a como branca, o autor imediatamente sinaliza algo: há luz demais, a ponto de cegar, “[...] é a luz que não os deixa ver.” (SARAMAGO, 1995, p.260). É preciso apagá-la para poder voltar a enxergar melhor. O excesso de luz cega, além de ser um tormento, pois obriga o homem a permanecer num dia infernal, já que perpétuo. “[...] vejo sempre o mesmo branco, para mim é como se não houvesse noite” (SARAMAGO, 1995, p.18).

No cotidiano prático da vida, a luz propicia a visão, e a treva gera a cegueira. Do plano da materialidade, essa ideia é transposta para o simbólico. É tão comum no nosso dia-a-dia usarmos expressões como “clarear as ideias”, “sem sombra de dúvida”, quando queremos afirmar algo como evidente, dizemos “claro”. Associamos a verdade à clareza, sem nos darmos conta; e a dúvida, às sombras. Isso tem suas razões de ser: ocorre porque o pensamento limpo, lógico ou certo comumente fora associado à clareza; e o errôneo ou confuso, à obscuridade. Sendo assim, a razão ou o pensamento racional sempre estiveram ligados à ideia de clareza e luz, portanto, a nosso ver, a cegueira, nesta nova alegoria, é constituída branca justamente para denotar o excesso de racionalidade a que a humanidade esteve submetida.

Esta supervalorização da razão, que tem seu início na Grécia, acompanha todo o percurso do homem ocidental, passando pelo Renascimento – “período das Luzes e saída das Trevas”-, Iluminismo, Era industrial, até chegar à época atual. Claro que em

cada momento ela apresenta-se de modo específico, com nuances diferenciadas, considerando as tensões e embates históricos. Contudo, a vida no Ocidente fora determinada por este modo de ver tomado de racionalidade que acabou provocando uma distorção no olhar. Há luz demais, há razão em excesso. O projeto iluminista de progresso, de um caminhar para as luzes/iluminação através do conhecimento, fracassou e as contradições internas deste tão aclamado progresso logo apareceram. A história não se constrói com um percurso em linha reta que se inicia em sociedades primitivas e evolui para estágios superiores. A utopia de uma *civilização* altamente desenvolvida e de um domínio pleno sobre a natureza falhou. “Não existe um eixo único no progresso da humanidade, que parta da selvageria primitiva e se encaminhe para a mais alta civilização” (WOLFF, 2004, p.30).

A razão é elemento subjacente a própria formação do homem ocidental. Entretanto, podemos observar, a partir da fase industrial, uma utilização mais veemente da mesma em todos os setores da vida, bem como um enfraquecimento de seu caráter de *logos*, de faculdade de pensar e refletir; em contrapartida ocorre uma centralização no seu utilitarismo. “Tal como é entendida e praticada em nossa civilização progressista tende, [...], a obliterar a própria substância da razão em nome da qual se apóia a causa do progresso (HORKHEIMER, 2002, p.08).

Assim, a razão tornou-se apenas um elemento altamente aproveitável no processo social e industrial, a peça principal a mover as engrenagens do sistema, portanto, vista meramente pelo prisma operacional/utilitarista. Desta sorte, a sua força para dominar o homem e a natureza passou a ser seu maior valor, tal como o critério para avaliá-la. Despida de autonomia, a razão tornou-se um mero instrumento.

Os conceitos foram ‘aerodinamizados’, racionalizados, tornaram-se instrumentos de economia de mão-de-obra. É como se o próprio pensamento tivesse se reduzido ao nível do processo industrial, submetido a um programa estrito, em suma, tivesse se tornado uma parte e uma parcela da produção (HORKHEIMER, 2002, p. 27).

Este modo de tratar o pensamento usurpa-lhe o caráter reflexivo e libertário. Transformado em mais uma mercadoria na prateleira do mercado, exige-se dele produtividade, rendimento financeiro e aplicabilidade. A era industrial produziu uma obliteração da razão em seus aspectos positivos, devido ao uso dado a mesma.

A fim de promover seu direito a ser concebido, todo pensamento deve ter um alibi, deve apresentar um registro da sua utilidade. Mesmo que o seu uso direto seja “teórico”, deve ser finalmente verificado pela aplicação prática da doutrina em que funciona. O pensamento deve ser aferido por algo que não é pensamento, por seu efeito na produção ou seu impacto na conduta social [...] (HORKHEIMER, 2002, p. 55).

Portanto, na sociedade industrial, as ideias foram automatizadas, funcionalizadas, tornaram-se maquinais, meios para se chegar a algum fim, sendo, então, esvaziadas de seu valor de pensamento, de inferência, de um ato complexo que exige formulação, concatenação lógica e esforço mental. Todavia, essa mecanização, utilização prática da razão é primordial para a expansão da indústria, sem ela, o desenvolvimento desenfreado da mesma não teria ocorrido. Já na década de 40, Horkheimer alertou: “tudo isso conduz a uma espécie de materialidade e cegueira [...]” (2002, p.28). Desta forma o pensador já liga o uso descontrolado e inapropriado da razão à cegueira.

Além disso, um componente de autoaniquilamento e autodestruição acompanha a razão desde o início, mas podemos percebê-lo mais nitidamente na Era industrial, quando a ideia de progresso passa a demonstrar sua falibilidade e, devido aos conflitos e contrastes gerados em seu interior, começa a declinar. “[...] a tendência não apenas ideal, mas também prática, à autodestruição, caracteriza a racionalidade desde o princípio” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 15). Para os pensadores, a humanidade em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, através do uso da razão, estava afundando-se em uma espécie de nova *barbárie*.

Outro aspecto fundamental referente ao uso da razão instrumentalizada é que quando se deixa de pensar e delega-se a essa faculdade um interesse apenas utilitário, o sujeito desumaniza-se, torna-se menos homem. Os avanços dos recursos técnicos, materiais foram acompanhados de um profundo processo de desumanização que fez com que o tão aclamado progresso aniquilasse a própria idéia de homem. Todo produto humano e o próprio homem transformaram-se em mercadoria; a humanidade mergulhou num processo profundo e sem freios de reificação de seus atos, ideias, construções, enfim, do próprio mundo e de si mesma.

Também a avassaladora subjugação da natureza ocorre concomitante à dominação do homem pelo homem. A sociedade industrial terminou de realizar o chamado “desencantamento do mundo”, através do Esclarecimento - conceitos

propostos por Adorno e Horkheimer (1985) –, o que propiciou aos sujeitos a possibilidade de libertarem-se do medo de uma natureza ameaçadora, pois desconhecida e dotada de poderes ocultos e misteriosos.

No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores. [...] O programa do esclarecimento era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 17).

Assim, os deuses e espíritos separam-se da substância do mundo, que já não é mais a sua manifestação, e tudo começa a se resolver no *logos*; o Esclarecimento vence os entraves da superstição e misticismo e passa a imperar sobre uma natureza desencantada.

Como resultado, tem-se um posicionamento de dominação na relação homem/mundo. Tendo o Esclarecimento tomado o lugar do Mito, imediatamente a natureza fora convertida em objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem-no. A natureza antes desconhecida e portadora de poderes mágicos, agora é apenas instrumento de subjugação, mero utensílio.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o denominado “mal-branco” está diretamente ligado ao excesso de luz proveniente do já referido uso hiperbólico da razão instrumentalizada que produziu a *civilização* tal qual a conhecemos no estágio atual. É esse mesmo excesso de luz – materializado em uma cegueira branca alegórica – o responsável por levar abaixo o projeto civilizatório. Não é a obscuridade e a escuridão que impõem a ausência de visão, mas o uso inadvertido e exagerado do princípio racional. “Essa cegueira central, que resulta num *uso irracional da razão*, é assunto recorrente em Saramago” (BUENO, 2002, p.7). Por exemplo, essa temática está presente também nos dois romances que comentaremos a seguir: *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000). No primeiro impera a racionalidade de um sistema de controle da vida e da morte, no segundo vigora uma razão aplicada ao mercado.

Pela localização temporal que podemos observar na obra, o estágio em que as personagens se encontram é justamente o do ápice de um uso excessivo da razão instrumentalizada, de uma subjugação da natureza e do homem; elas estão presas a um

mundo reificado. Quando a faculdade de produzir pensamento é convertida em moeda, instrumento prático, todas as dimensões da vida sofrem, igualmente, esse processo. Assim, observa-se uma conversão de tudo em mercadoria, a lógica do mercado estende-se às relações, as quais passam a ganhar também um aspecto utilitário. Não que outrora as trocas sociais fossem perfeitas, mas na fase de desenvolvimento tecnológico atual, a máxima mercadológica é potencializada, e o resultado desse processo é uma cegueira coletiva a tomar, atravessar o cotidiano. Relembramos que o próprio Horkheimer vislumbrou que a razão utilizada de forma descontrolada e meramente utilitarista estava gerando uma espécie de cegueira.

No romance, a luz/razão cega e faz o homem retornar à horda primitiva, ele que atingira o ápice do desenvolvimento – a *civilização* -, que superara o medo da natureza, através de seu desencantamento, tornara-se senhor deste mundo, num avassalador empuxo, é arrastado para a *barbárie*, e a cegueira branca exalta a sua fragilidade diante do mundo. A natureza que perdera seu encantamento volta a tê-lo, não no sentido de explicação pelo viés sobrenatural, porém no seu aspecto mais assustador: o mundo passa a ser de novo totalmente desconhecido e enigmático para o homem. Por isso, a presença do medo costura a narrativa; o mesmo medo que buscara o Esclarecimento, o pensamento racional, para tornar o espaço de viver menos ameaçador, pois legível, regressa sem deuses, espíritos, mas apenas medo.

Cegadas para o mundo, as personagens, querendo ou não, têm de voltar-se para seu universo interior, são forçadas a repensar sua condição, já que perdem a referência externa da visão. Submetidas ao intenso e incessante “mar de luz”, quiçá percebam quão mergulhadas neste excesso têm andado; também são obrigadas a repensar a ordem social em que viviam, já que a mesma não consegue manter-se após a cegueira coletiva. Como foi aventado no início, o olhar além de estar relacionado ao perigo, vincula-se ao saber, a um saber sobre si e sua condição no mundo, bem como a um saber sobre o mundo. A cegueira alegórica, expressa no romance, mantém esta relação de modo direto. Ela pode levar a um estado de clarificação, mas também traz o perigo, já que ver é compreender que o mundo que fora erguido – a *civilização* – é sustentado por frágeis estruturas.

Não poder ver é certamente não poder mais reconhecer-se, mas também, paradoxalmente, é a forma de radicalizar o reconhecimento de que os sujeitos já viviam nessa incapacidade sem que dessem conta

disso. Nesse sentido, cegar pode ser uma forma de ver, porque afinal, ‘o *Ensaio sobre a cegueira* é um ensaio sobre a visão’ (FIGUEIREDO, 2001, p. 259).

Considerando que “A alegoria diz *b* para significar *a*” (CARMO, 2010), é necessário perseguir o sentido subjacente, encontrar o *a* da equação. Na Alegoria platônica, temos as seguintes significações: a) a caverna é o mundo sensível e o que está fora é o mundo inteligível; b) as sombras representam a ignorância da verdade, a ilusão, tanto é assim que o homem, ao sair da caverna, não consegue, de imediato, ver o mundo fora das sombras, devido a ter estado submetido a elas tanto tempo, a luz solar o cega, então ele precisa acostumar-se a tamanha luminosidade; c) a claridade do sol representa a verdade, portanto a luz apresenta uma carga positiva, porque permite o acesso ao mundo perfeito. Já no romance, a luz a que estão submetidos os cegos comporta um teor negativo, pois não basta acostumar-se a ela para melhor ver. Na realidade, é justamente o “mal-branco” que não permite o exercício da visão, o seu problema está no excesso que incomoda a quem a ele está submetido. Essa ideia é repetida no decorrer da narrativa, através da insistência em mostrar o incômodo que tal luminosidade causa. Isso é construído por meio da fala e da atitude de algumas personagens, como a de tentar fugir da luz cobrindo a cabeça, à procura de um pouco de escuridão. Estar mergulhado em um dia perpétuo lembra castigos mitológicos, a exemplo: Sísifo e Prometeu. Presos em suas penas eternas. Obviamente que o tempo no romance não é o eterno, no entanto, o indefinido, e por isso mesmo um suplício.

A cegueira alegórica de *Ensaio sobre a cegueira* pode ser preenchida de diversos sentidos, para nós, reafirmamos, o mundo de cegos ficcionalizado é o mundo atual em que vivemos; as personagens não nomeadas representam a nós e a cegueira branca é o excesso de razão que construiu um modo de viver, ver e pensar: a *civilização*. Como está associada a este tempo, ganha uma tônica maior de virtualidade, junto a ela temos a necessidade de visibilidade, exposição, exaltação do narcisismo, individualismo, materialismo, consumo voraz, ou seja, variações da mesma cegueira.

Outro romance do autor que estabelece um diálogo com o mito platônico é *A caverna*, pois também é feita na obra a referência ao mesmo. Assim como as personagens de *Ensaio sobre a cegueira*, as deste romance vivem “cegas” – no sentido metafórico -, em um lugar denominado Centro. No seu subterrâneo, encontra-se guardada, com vigilância, a “Caverna de Platão”, porém esta efetivamente apresenta-se

no final da obra, quando a personagem Cipriano defronta-se com ela. Esse encontro determina mudanças decisivas em sua vida. Interessante que até um lugar simbolicamente filosófico é transformado em espetáculo mercadológico pelo Centro, portanto esvaziar-se-á o seu potencial reflexivo.

André Bueno (2002) propõe que *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000) formam uma *trilogia involuntária*, pois trazem uma mudança em relação aos romances anteriores. “Na *trilogia*, não se trata mais de fazer uma revisão crítica da História portuguesa, ou localizar as narrativas em contextos nacionais e regionais, precisos e bem definidos, situando a leitura no tempo e no espaço” (p.7), trata-se de um debruçar-se sobre o tempo atual: “a virada de um para outro século, em meio a uma crise de proporções mundiais” (p.7). Para Bueno, essa crise é a *crise global do capitalismo avançado*. As três obras de Saramago estão voltadas para tal crise e para este tempo, todas apresentam uma variação da cegueira, “[...] trata-se de pensar a experiência da condição humana no final do breve e extremo século XX, em termos de uma espécie de cegueira central do capitalismo [...]” (p.7).

Na obra *Ensaio sobre a cegueira* temos a comprovação da fragilidade da *civilização*, apesar de seu estado atual de desenvolvimento, pois gradualmente ela é desconstruída no interior do romance. Como o foco é a visão/cegueira, há uma proposta de se repensar o modo de ver que produziu o estágio civilizatório em questão. Em *Todos os nomes* é apresentado um mundo regido pelo pretense, porém falho, controle do nome dos vivos e dos mortos, através da Conservatória Geral do Registro Civil, cuja função é de registrar, catalogar todos os nomes, portanto, um sistema altamente burocrático, funcional, que lembra Kafka. Em *A caverna* vê-se um universo artesanal sendo engolido pelo industrial, através de um poder centralizador, o Centro – “espécie de cidade dentro da cidade, parte que parece ser maior que o todo: o centro comercial, vastidão organizada, funcional, asséptica e isolada, que atrai e diminui os espaços a seu redor” (BUENO, 2002, p. 19) – lugar fundamentado no consumo. Embora esses dois últimos romances não tragam a cegueira de forma tão marcante como *Ensaio sobre a cegueira*, é possível afirmar que os sistemas construídos nas obras citadas levam as personagens a um estado semelhante de cegueira.

Esses três romances partem de uma inesperada alteração da vida comum e cotidiana, a rotina é rompida: pela cegueira coletiva, pelo encontro casual de uma ficha contendo um nome e pela perda do valor artesanal do trabalho. Além do fato de todas

elas tratem da vida de personagens também comuns, não pertencentes a uma classe abastada. Por fim, não podemos, de forma alguma, classificá-los como uma distopia, apesar de apresentarem um caráter de ceticismo, de descrença, seus finais abertos possibilitam laivos de esperança, contudo, o elemento movente é a crise, “[...] os relatos da *Trilogia* permanecem no meio da crise, sem indicar nenhuma saída, sugerindo um ceticismo aplicado à própria condição humana [...]” (BUENO, 2002, p.8).

Segundo Sérgio Cardoso (1988, p.347-348) ver e olhar são operações dessemelhantes, o ver indica passividade e descrição, apenas acomoda-se sobre a paisagem; já o olhar é determinado por uma maior intervenção e responsabilidade do sujeito no acontecimento, é atento, direcionado e alerta, sempre pede um olhar de novo, não somente repousa sobre o mundo, mas o penetra, enreda-se nos seus interstícios e lacunas, “o olhar pensa; é a visão feita interrogação” (p.349). A epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira* “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”, *Livro dos conselhos*, contraria o conteúdo dessa dicotomia e propõe justamente o seu contrário: o ver supera o olhar. Enquanto este é como um passar as vistas sobre algo, portanto, superficial e distraído, aquele intenta penetrar a substância das coisas. Na epígrafe há uma gradação no contato visual com o mundo: olhar, ver e, por fim, reparar. Reparar é parar duas vezes, ater-se a algo, pousar a vista e não apenas sobrevoar, mas sim, ficar, parar para entender.

Assim como no romance estudado, em *Memorial do convento* (1982), ao ver é delegada uma posição de superioridade em relação ao olhar, já aí se nota uma escolha do autor entre o ver/olhar, essa aparecerá novamente e de forma mais contundente em *Ensaio sobre a cegueira*. Também podemos perceber a preocupação com um estado de cegueira que acompanha o homem, *ser* que mesmo tendo olhos se mostra cego, como aponta o fragmento abaixo.

“[...] Blimunda quieta, de olhos fechados, alargando o tempo do jejum para se lhe aguçarem as lancetas dos olhos, estiletos finíssimos quando enfim saírem para a luz do sol, porque este é o dia de ver, não o de olhar, que esse pouco é que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos” (SARAMAGO, 1982, p. 79).

Sendo o romance *Ensaio sobre a cegueira* um questionamento do modo como a humanidade tem usado a visão, o caráter “educativo” já está na abertura do mesmo, com o chamado da epígrafe para ver e reparar. Embora o *Livro dos conselhos* não exista e

seja uma criação, como o próprio Saramago afirma nos *Cadernos de Lanzarote*: “O *Livro dos conselhos* não existe” (1997, p.459), um livro que dê conselhos pretende sugerir aquilo que crê o melhor, pressupõe-se uma sabedoria, talvez milenar ou religiosa. Deste “livro” fora tirada também a epígrafe do romance *A história do cerco de Lisboa* (1989). Não se pode deixar de mencionar que há um livro chamado *Livro dos conselhos de El-Rei D. Duarte*, que fora o décimo-primeiro rei de Portugal, também conhecido como “O eloquente” ou o “Rei-Filósofo”. Certamente essa clara referência apresenta um tom irônico, de deboche, próprio do autor português.

Considerando a influência que a visão desempenhou na formação do pensamento ocidental, podemos inferir que foram justamente a supremacia dada a ela e o esquecimento dos demais sentidos, os responsáveis pela fundação de um método e um saber que se estende até hoje. Dentre todos os sentidos, a visão foi a grande eleita pela tradição filosófica, porque seria a mais apta para chegar-se ao conhecimento e também porque consegue discernir mais diferenças, afinal o mundo se oferece a ela. Sendo assim, o olhar usurpa os outros sentidos, rouba-lhes a primazia, ofusca-os e faz-se cânone para a percepção. Em torno dele ergueu-se um império e é como se os demais não tivessem o potencial de que é dono.

No romance *Ensaio sobre a cegueira*, o império da visão vem abaixo e a audição, o tato e o olfato começam a dilatar-se, são forçados a estender-se ao mundo. Não mais é o olho a fronteira aberta entre o mundo e o homem, mas sim o toque, o som e o cheiro. O *ser* que até então fora totalmente visual - e cada vez mais se vê mergulhado num mundo caracterizado pelo excesso de visibilidade - tem de reaprender a sentir a sua corporeidade constituída calcada também nos outros sentidos.

Ao mesmo tempo em que Saramago põe os holofotes sobre a visão, tira-a de cena, mostrando que seu reinado não é tão poderoso. Logo, faz-se necessária não só a urgência de encontrar uma forma diferente de ver, mas encontrar-se com os demais sentidos que integram o homem também, embora diminuídos pelo excesso de visão. Já no início da cegueira outros sentidos e formas de estabelecer relação com o mundo são solicitados, quando o primeiro cego se vê só com sua cegueira.

Por experiência, o cego sabia que a escada só estaria iluminada enquanto se ouvisse o mecanismo do contador automático, por isso ia premindo o disparador de cada vez que se fazia silêncio. A luz, esta luz, para ele, tornara-se em ruído.[...] Um carro parou na rua. Até que enfim, pensou, mas acto contínuo estranhou o barulho do motor, Isto é

diesel, isto é um táxi, disse, e carregou uma vez mais no botão de luz (SARAMAGO, 1995, p. 20).

No decorrer da narrativa veremos que há um tentar acomodar-se a nova situação, através do uso dos outros sentidos que passam a ser os mediadores da relação homem/mundo: “[...] a gente já não se perde, com um braço esticado à frente e uns dedos a mover-se como antenas de insectos chega-se a toda a parte [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 86-87).

Com a retirada da visão, fica a seguinte pergunta: Afinal um olho são que não sabe ver serve para quê? Certamente esse órgão débil absolutizará uma visão imperfeita, erguida sobre as sombras ou sobre uma forte luminosidade, qualquer uma terá efeito de fantasmagoria. *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que nos convoca a pensar sobre o redirecionamento da maneira de ver e sobre os cegos que somos, que mesmo tendo a faculdade de ver, não veem.

## 1.2 UM FOCO DE VISÃO NA NARRATIVA

*“não sou rainha, não, sou simplesmente  
a que nasceu para ver o horror.”<sup>5</sup>*  
Mulher do médico

Um mundo de cegos e um único sujeito munido de visão. Isso poderia representar poder, supremacia absoluta sobre os outros. Entretanto o velho ditado “Em terra de cego quem tem olho é rei” não se corrobora no romance *Ensaio sobre a cegueira*, pelo contrário: ver significa ser testemunha do horror, espreitar a degradação da humanidade, através da queda da frágil *civilização*. A mulher do médico carrega esse estigma e também responsabilidade.

No caótico cenário que se apresenta na obra, somente essa personagem pode exercer a função de testemunha, pois aquele que testemunha não é apenas “aquele que *sabe*, mas, desde logo, também enquanto aquele que *viu*” (HARTOG, 1999, p. 274). O “eu vi” possui muito mais credibilidade do que o “eu ouvi”, assim, “o ‘eu vi’ é um operador de crença” (p. 276). Há no primeiro, além da marca de enunciação, e, portanto,

---

<sup>5</sup> SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. 1995, p. 262.

presença, uma responsabilidade sobre o que se diz, entretanto no segundo delega-se a outrem a responsabilidade, já que o “eu ouvi” apresenta uma isenção do compromisso de ter estado no local de enunciação, desta maneira, apenas repassa o que ouviu, o que outro disse. “Se é verdade eu não o sei, escrevo o que se diz” (p. 277).

O ouvido é mais incrédulo do que o olho, um contar assentado sobre um “eu vi”-*ópsis* - com meus próprios olhos “é, ao mesmo tempo, ‘provar’ o maravilhoso e a verdade: eu o vi, ele é verdadeiro [...]” (HARTOG, 1999, p. 274). Portanto, falar do local da testemunha ocular, além de produzir o efeito da credibilidade, imprime veracidade, por mais maravilhosa ou absurda que seja a história, estar presente é comprovar com o olho. O ouvido, o “eu ouvi” – *akoé* - não tem este poder de crença do qual o olho é munido. “Se agora dois homens disputam entre si (têm um litígio), dizendo um ‘eu vi’, e o outro ‘eu ouvi’, o que diz ‘eu vi’ é aquele em que devemos acreditar” (p. 274).

Desta forma, além do narrador, a única personagem que pode contar sobre o catastrófico mergulho coletivo na cegueira é a mulher do médico. Os outros sentem e vivem o caos; ela sente, vive e vê. “De que me serve ver. Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez” (SARAMAGO, 1995, p. 152). É a testemunha do absurdo, o único “eu vi” na narrativa, somente ela pode relatar, transmitir a experiência vivida por todos. “[...] decidiu acompanhar o marido, transformando-se na testemunha necessária, no corpo sempre presente que não recusou a experiência da dor vivida como destino compartilhado e pode ensinar a antiga lição da compaixão” (FIGUEIREDO, 2011, p. 241).

Devido à personagem ser a única a ter visão, desempenha uma importante função na obra, pois em várias passagens, através dela, o narrador conta a história, é o olhar dessa mulher que perscruta o caos e o ingresso na *barbárie*. Também ela tem a faculdade de mergulhar em situações que são da intimidade, apesar de se darem no espaço coletivo; assim como de perpassar pelo estado das coisas, tocar a fina película da vida, seu tecido, observar comportamentos: ver o homem.

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam sequer suspeitar da sua presença, e isso pareceu-lhe subitamente indigno, obscuro. Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou (SARAMAGO, 1995, p.71).

Durante o desenvolvimento da narrativa a personagem vive um conflito moral constante, porque sabe que além de ser incorreto ver o mundo dos outros e estes não saberem que estão sendo vistos, percebe ainda que ver, num estado de cegos, lhe confere uma responsabilidade maior do que a atribuída aos demais. Há nela uma cobrança interna, como se devesse cuidar do coletivo; vive, no seu foro íntimo, o embate de contar ou não contar que vê.

Há que dar remédio a este horror, não aguento, não posso continuar a fingir que não vejo, Pensa nas consequências, o mais certo é que depois tentem fazer de ti uma escrava, um pau-mandado, terás de atender a todos e a tudo, exigir-te-ão que os alimentos, que os laves, que os deites e os levantes, que os leves daqui para ali, que os assoes e lhes seques as lágrimas, gritarão por ti quando estiveres a dormir, insultar-te-ão se tardares, E tu, como queres tu que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar (SARAMAGO, 1995, p.135).

A personagem experimenta também o tempo angustiante da espera: a espera da cegueira. Diversas passagens apresentam a sua angústia, seu medo de cegar. Se a doença atinge a todos, por que não chegaria a ela o momento de mergulhar na névoa de brancura? “Tenho de abrir os olhos, pensou a mulher do médico. [...] Disse a si que ia contar até dez e que no fim da contagem descerraria as pálpebras, duas vezes o disse, duas vezes o contou, duas vezes não as abriu” (SARAMAGO, 1995, p. 63).

A influência da mulher do médico para o arranjo espacial da *camarata*<sup>6</sup> em que vive com seu grupo é fundamental, pois a posse da visão, o comprometimento, a postura coerente e uma clareza de entendimento da personagem são os elementos definidores do lugar. A visão ainda chama para ordem.

No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a acção pedagógica da cega do fundo da camarata, aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a dizer-nos, 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 camarata acabou por transformar em máxima, em sentença, em doutrina, em regra de vida, aquelas palavras no fundo simples e elementares (SARAMAGO, 1995, p.119).

---

<sup>6</sup> Quarto de enfermaria com camas.

Para André Bueno (2002, p. 16), a mulher do médico, não é uma heroína, mas “é apenas corajosa testemunha do horror, sugerindo, talvez, no longo curso, uma qualidade ancestral ao matriarcado, por oposição ao milenar egoísmo do patriarcado e das religiões monoteístas.” Certamente a escolha da testemunha feminina é carregada de significados. O homem comporta a representação do racional, do pragmático, do exato e a mulher, do irracional, sensitivo, maternal. Como há uma crítica ao excesso de racionalidade, a mulher é a personagem mais adequada para ser a portadora da visão. Porém discordamos de Bueno, a mulher do médico imprime uma heroicidade pela escolha de suas ações, ela luta constantemente pelo humano, da aparente banalidade de sua vida, emerge uma figura imensa; a personagem atravessa o horror com seus olhos que veem, e no final tem a clarificação da sua condição de cegueira, bem como de toda humanidade. Da mulher do médico à testemunha do horror, essa é sua trajetória.

Importante que sua identidade, a princípio, é demarcada apenas pela condição de mulher do médico, vive em seu lar, serve ao seu marido, lhe prepara as refeições, o escuta, demonstra-se prestativa, enfim, tem um modo de viver comum, no entanto é justamente ela a manter a visão ao longo do romance. Há dois pontos a serem observados: é mulher de alguém, portanto a figura do outro define a forma de nomeá-la; também leva em seu nome o *status* de ser mulher de um médico. Duplamente colocada em uma posição de subalternidade. Porém tornar-se-á grande no transcorrer da narrativa. Como bem percebe a mulher do primeiro cego, neste belíssimo diálogo entre as três mulheres, na passagem em que lavam com a chuva purificadora as roupas, os corpos e, como afirma a mulher do médico, até a “sujidade da alma”.

“Tu não és feia, Não, de fato não o sou, mas a idade, Quantos anos tens, perguntou a rapariga de óculos escuros, Vou-me chegando aos cinquenta, Como minha mãe, E ela, Ela, quê, Continua a ser bonita, Já foi mais, *É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego*” (SARAMAGO, 1995, p. 267, grifo nosso).

Essa personagem é a que nasceu para testemunhar o horror, mas também aquela que guia seu grupo. Em dois momentos na narrativa é possível ter a imagem dela associada à tela “A liberdade guiando o povo”, de Eugène Delacroix (1830): quando ao tentar falar com o exército, carrega consigo o seu grupo, levando a parte de cima do corpo desvestido, e quando foge dos outros cegos com alimentos encontrados no

depósito do supermercado. O próprio narrador estabelece, de modo mais explícito, a referência no trecho abaixo. A recorrência às artes plásticas, mais precisamente às telas, é muito comum na obra de José Saramago.

Alguém tinha ditado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora ia de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, não era a liberdade guiando o povo, os sacos felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira (SARAMAGO, 1995, p.225).

Há outra intertextualidade possível referente à figura da personagem, “a mulher do médico tornara-se a Ariadne moderna” (RITCHER, 2008, p.44). O manicômio converte-se no labirinto, que não mais Teseu terá de enfrentar, mas os cegos. Ela, então, engendra uma corda feita de cobertores, que é atada ao tornozelo dos cegos delegados para buscarem as caixas de comida deixadas pelos militares, no portão do átrio, corda essa que os guia de volta à entrada das *camaratas*. Também fora do manicômio, usa um cordão para manter seu grupo unido, desta vez a “corda” não serve de guia, porém é o instrumento que não permite a dispersão dos seus, no grande labirinto da cidade.

Além de ser a testemunha do horror, guia de seu grupo, a personagem é a que impõe a justiça e através de um ato de *barbárie* – assassinar o líder do grupo dos malvados, assim denominados pelo narrador - liberta a todos do jugo desse grupo, que, a princípio, exigiu os bens materiais em troca do alimento; depois, mulheres. O ato bárbaro representa um ato de justiça.

A ideia do assassinio aos poucos vai sendo gerada no interior da mulher do médico, a partir do momento que encontra uma tesoura trazida em sua bolsa, da qual nem mais se lembrava. Aquele objeto, que em outro espaço e tempo tem propriedades funcionais corriqueiras e de grande utilidade para o universo doméstico, ganha ali outras nuances, significados e possibilidades.

Desde o primeiro momento que a personagem vê a tesoura, o narrador deixa uma porta entreaberta, uma passagem que levará para algum lugar outro, desconhecido e misterioso até para a própria personagem. Com o objeto deitado em suas mãos, ela fica a fitá-lo longamente sem saber por que, sem compreender a razão que a leva olhar de um modo diferente para uma simples tesoura. Entretanto ela mesma denuncia suas

intenções subterrâneas, implícitas, quando esconde atrás das costas a mesma. Esconder para que e de quem em um mundo de cegos? Está a esconder de si mesma.

Podemos, no decorrer da narrativa, após as violências sofridas - tanto vindas por parte do estado, como pelo grupo dos malvados - e também o avolumar de um mundo desordenado, perceber uma mudança sofrida pela personagem, ela mesma não se reconhece. “A mulher do médico levantou os olhos para onde a tesoura estava. Estranhou vê-la tão alto, dependurada por uma das argolas ou olhais, como se não tivesse sido ela própria quem a tinha posto lá [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 143-144). O correr do tempo imprime mudanças. O espaço já mudou, degradou-se, assim como os corpos animalizam-se e estão tomados pela imundície, mortos já tiveram de ser enterrados pelos próprios cegos, a fome e o abandono acompanham-nos, enfim, toda uma nova configuração da vida e do espaço se estabelece. Então algo começa a ganhar forma dentro dela e em algum momento tem de revelar-se.

Que havemos nós de fazer. A mulher do médico levantou os olhos para a tesoura dependurada na parede, pela expressão deles dir-se-ia que estava a fazer-lhe a mesma pergunta, salvo se o que procuravam era uma resposta à pergunta que ela lhe devolvia. Que queres fazer comigo (SARAMAGO, 1995, p.168-169).

O tempo aqui não é do de repente, do instante, do átimo, mas da duração, da extensão da temporalidade. É possível observar as intenções ocultas da personagem em vários momentos, a ganharem forma e clareza com o passar do tempo, como neste trecho: “[...] segurou e levantou o sexo pegajoso do homem, a mão esquerda foi apoiar-se no chão, tocou nas calças, tacteou, sentiu a dureza metálica e fria da pistola, Posso matá-lo, pensou. [...] Não o posso matar agora, pensou [...]” (SARAMAGO, 1995, p.177). O uso do agora é determinante, pois deixa evidente que aquele momento não é propício, contudo outro talvez o seja.

Quando a personagem percebe que, naquele espaço-tempo, a melhor utilidade a dar-se àquele objeto é a de matar, ela já está pronta, o tempo já realizou seu trabalho. Então a mulher do médico faz o que deve ser feito: mata o líder dos malvados. A justiça é imposta com a *barbárie*. Essa é a nova lei.

Devagar, a mulher do médico aproximou-se, rodeou a cama e foi colocar-se por trás dele. A cega continuava no seu trabalho. A mão levantou lentamente a tesoura, as lâminas um pouco separadas para

penetrarem como dois punhais. [...] Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais. O grito mal se ouviu, podia ser o ronco de um animal de quem estivesse a ejacular [...] (SARAMAGO, 1995, p.185-186).

Como já apontamos, a questão do ver está presente também no romance *Memorial do convento*, mais precisamente na figura da personagem Blimunda, que tem a fabulosa faculdade de ver os corpos por dentro, sua constituição física, suas mazelas, e as vontades em forma de uma nuvem negra, bem como a de encontrar nascentes, mas para que esse poder do seu olhar ocorra, ao acordar, deve permanecer em jejum. A personagem além de ver o que ninguém mais é capaz, pode ainda apoderar-se das vontades que não estão tão pegadas ao corpo. São poderes conferidos pelo olhar.

Assim como Blimunda – ‘a mulher dos olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu’ – a mulher do médico tem um papel especial: ‘ela é a que nasceu para presenciar o horror’. Embora de modos diferentes, ambas são mulheres dotadas de **olhos excessivos**, destinadas a ter olhos que ninguém mais tem (CARREIRA, 1999, p.1, grifo da autora).

Duas personagens portadoras de um olhar excessivo, que ao contrário de benesses, lhes vem como uma carga, um peso a carregar. Ver os outros por dentro, uma maquinaria composta de carne, órgãos pulsantes, tripas, sangue, bolo fecal, lombrigas é mergulhar na densa materialidade corpórea do outro, é saber - “ver com os próprios olhos” - do que ele é feito; ver enquanto o mundo cega é carregar uma responsabilidade e uma culpa, é enxergar o homem em seu estado de *barbárie*, já que a cegueira o leva a isso, observar comportamentos, tirar véus e culpar-se por ser única. Portanto, tanto para mulher do médico, quanto para Blimunda, ter olhos excessivos é sinônimo de tormento.

As semelhanças entre as personagens não estão apenas no olhar excessivo, podemos estabelecer outros pontos de contato, como a fortaleza a qual demonstram ser. Ao final do romance, Blimunda peregrina por nove anos à procura de Baltazar; a mulher do médico transforma-se em uma peregrina que guia seu grupo na odisséia da busca da casa, também peregrina ela em busca de alimento para os seus. Ambas o fazem por amor e devoção.

Também as duas cometem assassínio como um modo de defenderem-se da violência sexual masculina, em ambos os casos, temos a justiça imposta através de um ato bárbaro. Nos dois romances o narrador faz uma descrição e narração minuciosa do acontecimento: o entrar das lâminas nos corpos dos violadores, o sangue a escorrer, a violência vivida pelo corpo de um e de outro, pois não é apenas o que morre que sente a tesoura ou o espigão de aço furando-lhe a carne, mas o que o faz, da mesma forma, sente o horror da ação em seu próprio corpo. A marca temporal denota uma diferença entre a ação das duas personagens: a mulher do médico foi lentamente fomentando em seu interior a ideia de matar; já Blimunda agiu de imediato, sem vacilar. Duas mulheres tornadas assassinas, contudo, dos assassinatos não sobra culpa, porém a certeza de ter feito o que se deveria fazer.

A mulher do médico, por enxergar demais, toca no absurdo como nenhuma outra personagem o faz no romance. Ao final da narrativa, seus olhos excessivos levam-na ao esgotamento total, percebemos que ela já não mais suporta o fardo de ver ou ser a única portadora da visão, assim desaba sobre si mesma, demonstrando que não tem mais forças para guiar seu grupo. Então eis que a visão retorna.

Como a cegueira que chega de modo inusitado e inesperado, mantém-se durante a narrativa inexplicável e a visão que retorna igualmente sem justificativa, assim acontece com a mulher do médico – única a continuar vendo enquanto todos mergulham na cegueira coletiva. Não se tem na estrutura do romance o porquê desses fatos; não há resposta para o “mal-branco”, a volta da visão e a existência de apenas uma personagem que vê. Todavia, podemos afirmar que sua importância na economia da obra é decisiva, pois é o único “eu vi” na narrativa, portanto, a única testemunha do horror vivido em um mundo de cegos.

### **1.3 ACERCA DO TERMO *CIVILIZAÇÃO***

A visão ordena o mundo, toda epistemologia ocidental é calcada nesse sentido, sua supremacia pressupõe o rebaixamento dos outros modos de acesso ao mundo. Assim, este só pode se organizar por meio da ação de ver. Ver, além de ser sinônimo de conhecer, é também de dominar, impor ordem ao universo em que se vive. Tirando a visão, tira-se imediatamente a ordem.

Com isso feito, o que se tem é o estado de *barbárie*, o antípoda da *civilização*. Pensando por este prisma, o estado civilizatório só existe porque a visão existe para ordenar o mundo, então visão e *civilização* apresentam uma função sinonímia. *Ensaio sobre a cegueira* levanta essa discussão, além da necessidade iminente de encontrar-se uma maneira mais adequada de enxergar. O homem precisa ver.

Podemos ler no romance supracitado uma crítica corrosiva ao suposto império da *civilização* e a cegueira gerada pelo mesmo. Mas o próprio conceito de *civilização* é múltiplo e escorregadio, já que apresenta várias facetas. Para fazermos uma apreciação coerente do conceito na obra, é imprescindível perscrutarmos o caminho que o termo percorreu no decorrer dos séculos, desde a sua origem.

Vamos encontrar as primeiras referências à palavra *civilização* em francês, no século XIII com o termo civil, no século XIV com civilidade, e no século XVI com civilizar. Este irá apresentar duas acepções: civilizar seria levar à civilidade, tornar civis e brandos os costumes e maneiras dos indivíduos e, ainda, tornar civil uma causa criminal. (STAROBINSKI, 2001, p.11). A última acepção sobreviverá até final do século XVIII, desaparecerá, portanto, seu significado jurídico.

Já posto está que desde a sua origem a palavra apresenta a relação clara com uma maneira considerada adequada e melhor de se portar, bem como é nítido o tom coercivo e manipulador do termo, considerando que o adjetivo usado é “brando”.

O primeiro dicionário a apresentar de fato a palavra e em seu sentido moderno será o Dicionário Universal *Trévoux*, em 1771. “A religião é incontestavelmente o primeiro e o mais útil freio da humanidade; é o primeiro móvel da civilização. Ela nos adverte e nos lembra continuamente a confraternidade, abrandando nosso coração” (STAROBINSKI, 2001, p.12). Aqui temos a religião como o elemento civilizatório que torna “dóceis as criaturas” e funciona como uma forma de controle. Então civilizar é o mesmo que dominar, impor um modo de ser e ver, domar os destemperos dos corações.

O mesmo dicionário traz em 1795 sobre a palavra *civilização*:

Essa palavra [...] é empregada para exprimir a ação de civilizar ou a tendência de um povo a polir ou, antes, a corrigir seus costumes e seus usos produzindo na sociedade civil uma moralidade luminosa, ativa, afetuosa e abundante em boas obras. (Cada cidadão da Europa está hoje empenhado nesse último combate da civilização. Civilização dos costumes) (STAROBINSKI, 2001, p.12-13).

Outro elemento é acrescido na acepção do vocábulo, e que deve ser analisado: o termo polir. Polir significa lustrar para dar luminosidade, clareza, brilho; também tornar lisa uma superfície, eliminar as saliências, asperezas e irregularidades. Ora, deixando de lado o universo dos objetos passíveis de polimento e transpondo a palavra para o espaço do humano, do comportamental, temos aí uma conotação interessantíssima. O que seria polir as maneiras e costumes de um povo? Que elemento representaria o irregular a ser corrigido? Novamente impõe-se a supremacia de um modo de conceber as coisas, que por pensar-se o melhor deverá aniquilar os outros. O apelo à *civilização* dos costumes é veemente, pois todos os cidadãos europeus são conclamados para tal obra. É possível, então, afirmar que o projeto de *civilização* é um pleito europeu, outros povos estariam fora dessa peripécia.

Não podemos deixar de observar que começa a desenhar-se a palavra *civilização* como um substituto laicizado da religião. Ela será o freio, imporá o abrandamento dos apetites com seu poder de repressão e coerção. É interessante ressaltar que a palavra *civilização* designa mais um processo do que um estado ou um fato e ela ganha vigor no campo das ideias ao mesmo tempo em que a acepção moderna de *progresso*. Esses são termos que mantêm uma forte relação, caminham em par, pois uma sociedade civilizada obrigatoriamente apresenta um nível elevado de progresso no setor relativo aos modos de produção, de subsistência, ou seja, tem-se um crescente aperfeiçoamento das condições materiais. Juntamente a isso, se espera que esse desenvolvimento efetue também progressos no espírito humano. Entretanto estas duas espécies de *progresso* não necessariamente coincidem.

O homem civilizado pode mostrar-se educado, polido, desenvolver sensibilidade para o estético, ser dono de uma fina elegância, mas não há a garantia de que de fato suas atitudes estejam de acordo com o que lhe vai pelo espírito. Tudo pode apenas ser representação, uma máscara colocada, nada mais que um signo a lhe conferir civilidade.

Se perguntasse à maioria no que consiste a civilização, a resposta seria: a civilização de um povo é o abrandamento de seus costumes, a urbanidade, a polidez [...] tudo isso não representa senão a máscara da virtude e não sua face, [...] foi do seio das sociedades abrandadas [...] que nasceu a corrupção da humanidade (MIRABEAU apud STAROBINSKI, 2001, p.19).

*Civilização* é um daqueles termos que exigem seu antípoda, para serem compreendidos ou até mesmo existirem. Não há estado civilizatório sem seu contrário: a *barbárie*. É comum se dizer que a *barbárie* está diretamente ligada ao caos, à desordem, à grosseria, à violência, contudo não podemos nos esquecer que para os gregos os outros povos eram bárbaros. Então quem e o que determina o bárbaro?

O rosto do bárbaro é o do estranho, do estrangeiro, aquele que fala outra língua, que incomoda e interroga com sua própria existência os fundamentos da sociedade que assim define-o e que a si chama de civilizada. Quando uma cultura se denomina civilizada e aponta o outro como bárbaro, geralmente o faz, para justificar atitudes imperialistas, de interesse dominador e utilizando como pretexto o signo civilizatório, do qual se diz portadora, comete os mais bárbaros atos. Em nome da *Civilização*, transforma-se em bárbara.

A estrutura do discurso do civilizador é sempre a mesma, afirma ser o seu modo de existir melhor do que o do outro, por esse motivo deve sujeitá-lo ao processo civilizatório, para o seu próprio bem. Assim, o que pretende construir são a universalização e uniformização das culturas, já que a *civilização* é única e a mesma para todos, portanto o que deveria existir é apenas um modelo único de humanidade para toda humanidade. O conceito de *civilização* tem duas grandes utilidades: serve para valorizar a si mesmo, exaltar a sua superioridade e para justificar a submissão de povos considerados inferiores.

Para Diderot a história da *civilização* é a história da liberdade em marcha, percebe-se que o pensador apresenta uma visão extremamente otimista sobre o termo: um caminhar para a liberdade; para Rousseau e Ferguson o processo da *civilização* não é sustentado por um desígnio consciente e constante, mas constrói-se por intermédio das consequências imprevistas dos conflitos e das inovações, circunstâncias as quais o homem domina imperfeitamente (STAROBINSKI, 2001). Ou seja, é um processo que se desenrola não pela vontade e ordenação humana, mas através das contingências. Portanto é algo que vai se fazendo sem saber aonde irá parar.

Queremos destacar justamente essa forma de ver a *civilização* como um processo, algo que não está concluído, mas vai construindo-se. O próprio sufixo ação pede um agente, no passado se tinha a religião, posteriormente pode-se pensar que a personagem da ação transforma-se na ação mesma em curso. O que estamos pretendendo afirmar é que o sujeito sofre a ação da *civilização*, ele não é dono desse

processo que, por vezes, se mostra aleatório e independente. O homem está mais para um produto da *civilização* do que para seu construtor.

Mirabeau (apud STAROBINSKI, 2001) não vê a *civilização* como um processo universal e linear, mas ela representa um breve espaço de tempo na vida dos povos, marcado pelo apogeu. A história se faria em ciclos, e certas nações teriam percorrido todas as etapas para atingir o ápice e depois mergulhar no declínio, cair em queda livre. Os povos percorreriam o círculo natural do estado de *barbárie* à *civilização* e desta para a decadência.

Mais uma vez é posta em cena a noção de processo. Com um simples olhar, comprova-se a nítida relação entre os termos *civilização* e *progresso*, já que o caminho proposto por Mirabeau se faz da *barbárie* ao apogeu civilizatório. Ou seja, há um estado inferior e uma trajetória para uma condição que apresente seu máximo potencial de desenvolvimento, até se chegar ao esgotamento.

Nessa perspectiva define-se uma visão benéfica da *civilização*, considerando que a mesma é associada ao apogeu, ao cume de um processo; embora o que a seguir venha seja o declínio. Ela passa a ser, além de um processo, um valor, o qual determina o que representará o ideal. Seguindo essa lógica, todas as nações aspirariam ao mesmo trajeto: da *barbárie* à *civilização*.

Contudo, pensamos que *civilização* e *barbárie* não estejam tão diametralmente opostas na geografia das coisas, na verdade elas co-habitam o mesmo espaço e tempo. As grandes nações, que se denominaram civilizadas, escondem em seus canais subterrâneos comportamentos dos mais vis e deploráveis, atos da mais pura selvageria. “Em lugar de uma barbárie de face descoberta, as civilizações contemporâneas exercem uma violência dissimulada” (STAROBINSKI, 2001, p.19). Quando não, mesmo que absurdo pareça, esses atos são regulamentados e validados pelo próprio estado.

Entra em cena, assim, mais uma palavra para compor este jogo: *poder*. Agora sim, podemos responder a pergunta que foi levantada anteriormente: quem determina quem é o bárbaro é aquele que é seu anverso e detém o *poder* - o dito civilizado. Bárbaro será tudo aquilo que se mostre estranho, que esteja em discordância e não se enquadre nos padrões determinados como civilizatórios.

A *civilização* posta como um valor constituirá uma norma política-moral, ela passará a ser o critério que permitirá julgar e condenar a *não-civilização*. Não há espaço para o anti-civilizado, este deverá ser “convertido” ou eliminado em nome do sagrado

da *civilização*, que veio a substituir o sagrado da religião. Não podemos deixar de lembrar: um termo carregado de sagrado demoniza o seu antônimo.

A construção negativa do bárbaro foi se desenhando ao longo do tempo e a ele atribuíram-se valores de primitividade, selvageria, inferioridade, que lhe conferiram uma condição de rebaixamento em relação ao civilizado, por isso deve ser subjugado. “[...] tudo que não é civilizado, que lhe resiste, que a ameaça, fará figura de monstro ou de mal absoluto” (STAROBINSKI, 2001, p.33). Tudo será julgado em nome da *civilização* tornada, ela própria, o critério por excelência. E em seu serviço ou em sua defesa, poder-se-á legitimar a própria violência como recurso.

Para discutir a convergência dos termos *civilização e barbárie*, Francis Wolff (2004) faz um movimento interessante, através de exemplos de determinadas atitudes vai de um a outro conceito, marcando precisamente sua antinomia. Trataremos não dos exemplos, mas das definições a que ele chega partindo dos mesmos: 1) a *civilização* é um processo paulatino de abrandamento dos costumes, de respeito a modos mais refinados e elegância no agir. É a marca da civilidade, do comportar-se de maneira adequada e esperada, pois normatizada. O bárbaro se encontraria em um estágio inferior, ainda tendo comportamentos inadequados, grosseiros; 2) a *civilização* designaria as letras, as ciências, as artes, o patrimônio mais elevado de uma sociedade; o bárbaro seria aquele que não compreende o sentido e valor destes bens, já que para ele só tem valia o que é utilitário. Assim, pilhar e destruir patrimônio cultural faz parte de seu repertório. Segundo o autor, este é o sentido mais antigo do termo; 3) o termo *barbárie* está ligado a qualquer tipo de truculência, atos violentos, essencialmente destruidores, como o extermínio em massa: holocaustos, genocídios. O que caracteriza e determina essas ações como bárbaras são: a falta de caráter humanitário, de compaixão e respeito pelo outro. Já a *civilização* comportaria o oposto disso: o respeito e a pacificação das relações.

Sintetizando, para Wolff, o conceito de *civilização* está ligado à civilidade, aos bens espirituais da cultura e à humanidade no sentido moral. No entanto, nem sempre uma sociedade que se crê civilizada o é em todos os sentidos, basta lembrarmos o horror que o século vinte produziu: a segunda guerra mundial. Um país altamente desenvolvido, a Alemanha, fabricou de forma extremante racional os Campos de concentração, um dos maiores exemplos de *barbárie*. Desta forma, fica claro que a convergência entre *civilização e barbárie* é elemento constitutivo do processo, não há

um caminhar em linha reta rumo a um estágio pleno de desenvolvimento em todas suas facetas, entretanto o emparelhamento de ambos.

Há alguma coisa no interior da *civilização* a trabalhar contra ela. Como afirma Benjamin Constant (apud STAROBINSKI, 2001, p.41) “Vossas instituições, vossos esforços, vossas exortações, serão inúteis; ainda que triunfásseis de todos inimigos exteriores, o inimigo interior seria ainda invencível.” É como se algo no tecido da *civilização* se agitasse contra si mesmo. Talvez seja a certeza do impossível sucesso de atingir-se a perfectibilidade e a suprema ordem, pois quando menos se espera, o império da *civilização* pode desmoronar sobre si próprio.

Essa fragilidade da *civilização* é vista claramente em *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago demonstra-a através da retirada da visão, aquela que levantou seu império sobre os demais sentidos. Sua ausência leva à desordem, à ruína, ao desamparo total e faz vir à tona um universo caótico. A *barbárie* é configurada, na obra, pelo efeito estético do caos e a visão é o elemento formal constitutivo da ordem, e possibilitar a organização, representa, portanto, o cosmos.

Há componentes de conversão que habitam o núcleo da *civilização* e a ameaçam constantemente, por isso ela “vive a inversão em seu próprio interior, isto é, traz em si mesma a possibilidade de retorno da barbárie” (NOVAES, 2004, p.10). Um dos fatores que permitem-na permanecer, apesar de suas contradições internas, é o deslocamento destas para lugares externos a ela. A *civilização* só pode definir-se assim opondo-se radicalmente a um Outro, portanto, deste modo, nasce dividida, marcada pela diferença.

No início do romance *Ensaio sobre a cegueira*, o espaço apresenta cindido por um fora/dentro do manicômio, este sendo o território no qual pode se acompanhar a instauração gradual da *barbárie* e o fora o local da *civilização*. Entretanto, no decorrer da narrativa, o espaço tornar-se-á homogêneo, igual, e não haverá um fora ordenado em contraste com um dentro desordenado, pois todo espaço é convertido em caos: o manicômio, a cidade, o país – porém, alguns micro espaços lutam para permanecer cosmos, como a *camarata* e a casa do médico. Ruíram-se, assim, não somente todo aparato e instituições civilizatórias, mas também um de seus maiores subterfúgios: o deslocamento do mal para fora da *civilização*, pois o mundo cresceu em *barbárie*.

## **2 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: ENTRE A CIVILIZAÇÃO E A BARBÁRIE**

### **2.1 O ESPAÇO DO APRISIONAMENTO**

Na paisagem da Renascença, um objeto inusitado comporá o cenário: a Nau dos Loucos (FOUCAULT, 2004, p.09). Barco este que deslizou sobre as águas e imaginação do homem europeu, com sua carga insana e desvairada a atracar nos portos de uma a outra cidade. Não há consonância e unanimidade nas informações que cercam o fenômeno de tais transportes, somente destacamos a preocupação de exclusão e cura.

Entregar os loucos aos cuidados dos marinheiros, para abandoná-los no próximo porto, é ter a certeza de que não ficariam entre os muros da cidade a perturbar a ordem e também de que levados para longe, afastar-se-ia o elemento indesejável. Além disso, o navio carregado de loucos denota um teor simbólico significativo, a saber, o da salvação, do milagre, misturado ao caráter excludente do ato, já que a água “leva embora, mas faz mais que isso, ela purifica” (FOUCAULT, 2004, p.12).

Outro aspecto importante é o de que representando o navio a prisão do louco, será o lugar de passagem, o limiar, que melhor o acomodará, pois ele não pertence nem ao lugar de que fora banido nem ao que fora deixado, é um estranho em qualquer lugar que esteja.

É um prisioneiro no meio da mais livre, da mais aberta das estradas: solidamente acorrentado à infinita encruzilhada. É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem. [...] Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer (FOUCAULT, 2004, p. 12).

Aos poucos, a Nau irá escasseando e outro espaço, porém em terra firme, destinar-se-á aos loucos. Como ao final da Idade Média, a lepra desaparece do cenário ocidental (FOUCAULT, 2004, p.07), estabelece-se, então, um vazio e uma inutilidade do aparato construído para confinar essa doença - os chamados Leprosários. Em um primeiro momento, a lepra é substituída pelas doenças venéreas, mas depois serão outros a tomar o seu lugar: vagabundos, miseráveis, presidiários e os “cabeças alienadas”. Nos mesmos locais de segregação, jogos de exclusão e salvação serão retomados.

Desempenhando um papel de assistência e repressão, essas novas casas de internamento manter-se-ão por doações obrigatórias e impostos determinados pelo rei e

refletirão a preocupação burguesa de ordenar o mundo da pobreza, de pôr em prática o dever da caridade sob outros moldes, bem como exercer a vontade de punir.

As cidades e os estados assumem obrigações antes delegadas à Igreja. Buscava-se uma cidade em que a moralidade unir-se-ia à lei civil e não religiosa, sob formas de coação. Surge, assim, uma nova maneira de reação e organização diante dos problemas econômicos e sociais do desemprego e também da ociosidade, afinal, não trabalhar era fugir da designação divina. Enfim, a caridade passa a transformar-se em dever do estado e a pobreza em ameaça à ordem pública.

Esses locais de internamento, a princípio, não apresentavam uma intencionalidade médica, entretanto a de controle e exclusão da miséria que se alastrava e dos desajustes de toda ordem. “Antes de ter o sentido médico que lhe atribuímos, ou que pelo menos gostamos de supor que tem, o internamento foi exigido por razões bem diversas da preocupação com a cura” (FOUCAULT, 2004, p.63). Não se sabe ao certo os critérios utilizados para colocar os “alienados” no mesmo grupo, no entanto, certamente a sua inadequação à normalidade e as inconveniências decorrentes disso foram os determinantes de tal isolamento.

Foucault (2004, p.53) afirma que muitas outras funções passaram a envolver o gesto de banimento e a criação desses espaços malditos: “O gesto que aprisiona não é mais simples: também ele tem significações políticas, sociais, religiosas, econômicas e morais.” Nesses lugares de segregação, de procura de ordenação e salvação, esteve, a passear pelos seus corredores, a loucura, e quando os outros saíram de cena, ela permaneceu. Foi-lhe conferida uma nova pátria, já a Nau dos loucos “não irá mais de um aquém para um além, em sua estranha passagem; nunca mais ela será esse limite fugidivo e absoluto. Ei-la amarrada, solidamente, no meio das coisas e das pessoas. Retida e segura. Não existe mais a barca, porém o hospital” (FOUCAULT, 2004, p.42).

Entretanto a marca de maior relevância dessa pátria não era o acolhimento, porém o controle. “Se o louco aparecia de modo familiar na paisagem humana da Idade Média, era como que vindo de outro mundo. Agora, ele vai destacar-se sobre um fundo formado por um problema de ‘polícia’, referente à ordem dos indivíduos na cidade” (FOUCAULT, 2004, p.63). Isso se dá porque a loucura perturba a ordem do espaço social, e como se buscava uma ordenação desse espaço, ela precisava ser segregada e dominada.

Mas é no século XIX que os hospitais somente para os doentes mentais crescem, à medida que o saber psiquiátrico consolidava suas bases profissionais. O doente mental é isolado e internado por toda sua vida e começa a ser submetido a um controle psiquiátrico laico, com fins medicamentosos. Isolar e vigiar foram a forma de exercer poder sobre o signo da ameaça, no caso em questão, a loucura.

Ora, não é à toa que no romance *Ensaio sobre a cegueira* o espaço escolhido para o confinamento dos “doentes” seja um manicômio. Diante da ameaça representada pela cegueira, a atitude imediata foi: isolar e vigiar, como no passado. Nada melhor e mais sugestivo do que um hospital psiquiátrico, lugar esse, que desde os seus primórdios teve a função de segregar, excluir o que era estranho e estava em desacordo com a ordem social. Todavia, apenas isolar não basta, deve-se ter um controle sobre aquilo que incomoda.

Assim como os leprosos e os “cabeças alienadas”, os cegos também rompem com a normalidade do estado das coisas, subvertem a ordem e causam medo por aquilo que carregam em seu corpo – os primeiros, as chagas; os segundos os distúrbios mentais; e os últimos, uma cegueira de todo insólita, portanto devem ser afastados, excluídos. Seus corpos devem ser mantidos sob controle.

Seguindo os modelos que a história não deixou esquecer, a escolha do prédio do antigo manicômio formaliza o processo de exclusão a que foram condenados os primeiros cegos, ao mesmo tempo que sela a dissolução da identidade que sempre atinge os internados nas instituições legais ao perderem gestão do seu próprio corpo em nome da manutenção do corpo institucional (FIGUEIREDO, 2011, p. 252).

O louco causa estranheza, é visto pela sociedade “como estranho a sua própria pátria” (FOUCAULT, 2010, p.134), além disso, a ele atribui-se “uma culpabilidade moral; é designado como sendo o Outro, o Estrangeiro, o Excluído” (p.134). Da mesma maneira que os “cabeças alienadas”, os cegos passam a ser estranhos a sua pátria e temidos, pois representam o Outro dentro de seu próprio território, a eles lhes cabe a culpa moral pela cegueira que carregam. Dessa forma são tratados ao longo do internamento, como culpados e portadores de uma terrível ameaça.

Além da semelhança entre os habitantes novos e antigos do manicômio dada pela condição e pelo modo como são percebidos pelo olhar do “normal”, há uma pretensão de emparelhamento do estado mental que é construído intencionalmente pelo

narrador. Em diversos momentos os cegos são nomeados loucos ou associados ao estado de loucura. Há passagens em que até as próprias personagens se autorreconhecem assim, como o médico: “Vamos endoidecer de horror, pensou” (SARAMAGO, 1995, p.97). A relação é mais claramente definida pelo narrador quando os cegos saem do hospício: “O portão está aberto de par em par, os loucos saem” (p.210).

Apesar de existir formalmente a relação entre os cegos e os loucos, as personagens, durante o confinamento, não apresentam estados de loucura e insanidade, nem em suas vozes nem na do narrador percebemos o ingresso total nos labirintos da loucura, ao contrário, o que mais notamos em suas vozes é o anseio de acomodar-se aquele novo *status quo*. Elas encontram-se perdidas, atordoadas pela não-visão, mas não insanas. O ponto de contato mais importante que apontamos entre os cegos e os doentes mentais é a sua estranheiridade, sua condição de Outro, de estranho e, justamente por isso, precisam ser “interditados”, banidos.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a relação de proximidade com o que esses espaços significavam no passado é nítida não apenas quanto aos joguetes de poder, controle e punição - já que os primeiros cegos são isolados neste lugar devido ao medo que causam, pois se desconhece a forma de contágio e a origem deste mal -, mas também com relação à preocupação de utilidade que deve ser dada a tais aparatos. Quando do seu esvaziamento no final da Idade Média, com o declínio da lepra, surge imediatamente a vontade de ocupação desses locais, observa-se na obra a mesma preocupação na voz narrativa que representa o poder estabelecido: “De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se dê um destino [...]” (SARAMAGO, 1995, p.46).

A *civilização* racional criou um lugar de encarceramento da loucura, como forma de bani-la ou controlá-la, crendo que os muros a detivessem; ironicamente para esse lugar de degredo são levadas as personagens com seu excesso de luz. Temos aí uma crítica através do espaço eleito para ser o cenário do caos, a escolha demonstra que a dicotomia entre razão e loucura não é tão nítida assim, sobretudo porque os novos inquilinos do manicômio são aqueles que cegaram justamente pelo excesso de razão. O cárcere de outrora da loucura é agora o da razão.

Dentro do manicômio, aos poucos, vai se instalando o império do caos. Não poderia ser de outra forma, cegos, jogados a própria sorte e aumentados em número, o

resultado certamente seria catastrófico. Para compreensão do que será tratado, é importante descrever o espaço, já que é nesse que o narrador se deterá na narrativa para configurar e dar forma à *barbárie*.

Denominado, na obra, como manicômio, o espaço divide-se em duas alas, uma para a qual são levados os cegos, outra destinada aos contaminados – aqueles que haviam tido contato com alguém que cegara - e possui também um corpo central, denominado pelos militares de terra-de-ninguém, que é por onde os que cegam transitam para dirigir-se ao espaço dos já cegos. As alas por sua vez são divididas em *camaratas* compridas, três em cada ala, cada *camarata* possui duas filas de camas. Há corredores longos e estreitos, gabinetes, uma cozinha e um grande refeitório, a localização das *retretes*<sup>7</sup> não fica bem clara, mas parece não ser tão próxima das *camaratas*, percebemos isso com a primeira ida do grupo ao local.

Por trás do edifício, árvores mal cuidadas e uma cerca abandonada, território que no futuro é transformado em *retrete* também e em cemitério. Toda essa descrição dá-se na narrativa através da focalização da mulher do médico; o narrador cria um foco como câmera que percorre o lugar, e usa o olhar da personagem para oferecer a imagem, arriscaríamos dizer, cinematográfica do espaço.

Ainda, um átrio compõe o lugar, o qual é a porta de entrada, bem como o lugar de receber a comida e também o cenário de alguns horrores - assassinatos cometidos pelo exército. É neste espaço lógico e matemático, extremamente calculado, que a *barbárie* toma o lugar da *civilização*.

## **2.2 A INSTAURAÇÃO DA BARBÁRIE E A QUEDA DA CIVILIZAÇÃO NO ESPAÇO DO APRISIONAMENTO**

No princípio da cegueira temos dois espaços, um a representar a *civilização*: o espaço fora do manicômio e outro a representar a *barbárie*: o manicômio. Entretanto, desde o ingresso das primeiras personagens ao espaço do aprisionamento, há uma escolha feita pelo narrador: ele dirige seu foco exclusivamente a este lugar. O fora aparece apenas como uma ordem hipotética, em contraste com o dentro caótico, segundo a perspectiva das personagens.

---

<sup>7</sup> Banheiros, sanitários.

O manicômio representa a efetivação de um estado de exceção, em dimensão minimizada, pois nesse lugar ocorre a suspensão dos direitos. Há uma interrupção não apenas administrativa da justiça, mas do direito enquanto tal, já que, após a internação, não se estabelece uma relação constitucional entre estado/cidadão. Dentro do manicômio não existe intervenção do Estado, este delega a tarefa de organização do convívio, aos confinados, não há mediação externa nas relações internas. Somente fica o Estado responsável pela comida, porém, desde o princípio, apresentam-se problemas no fornecimento da mesma, como atraso e pouca quantidade. A função mais decisiva que lhe cabe é a de mantenedor do isolamento dos que carregam em seus corpos a ameaça, daqueles que são o Outro.

É comum usar como fundamento do estado de exceção o conceito de necessidade. Segundo o adágio latino *necessitas legem non habet*, a necessidade não tem lei. O que deve ser entendido de duas maneiras: a necessidade não reconhece nenhuma lei e a necessidade cria suas próprias leis (AGAMBEN, 2004, p. 40). No romance, a cegueira gera uma urgência, e em nome da necessidade de preservação da comunidade ou do bem comum, impõe-se a interdição dos cegos e contaminados que passam a viver em um lugar sem jurisdição, sem constitucionalidade. “Mais do que tornar lícito o ilícito, a necessidade age aqui como justificativa para uma transgressão em um caso específico por meio de uma exceção” (p. 40-41).

O estado de exceção “é a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos” (AGAMBEN, 2004, p. 12). A cegueira inexplicável produz uma crise e para reprimir - já de início - o mal, ignoram-se todos os direitos das personagens. Dá-se uma vestimenta, um formato legal para aquilo que jamais poderia ser considerado legal: o abandono dos cegos a própria sorte, numa situação de aprisionamento que resulta em *barbárie*, caos e degradação crescente.

No estado de exceção efetua-se a anulação do estatuto jurídico do indivíduo, o que produz um ser juridicamente inclassificável. É o que ocorre com as personagens, que não são nem acusados nem prisioneiros, sofrem uma detenção indeterminada tanto no nome, pois não se define sua natureza, quanto no sentido temporal, afinal, não sabem a duração de seu aprisionamento. Ainda, não podemos defini-las como pacientes, porque não se veem submetidas a nenhum tipo de exame e tratamento médico.

[...] em tempos de crise, o governo constitucional deve ser alterado por meio de qualquer medida necessária para neutralizar o perigo e restaurar a situação normal. Essa alteração implica, inevitavelmente, um governo mais forte, ou seja, o governo terá mais poder e os cidadãos menos direitos (ROSSITER apud AGAMBEN, 2004, p.21).

A necessidade dá ao governo plenos poderes quanto à vida dos cegos, porque eles passam a representar perigo à ordem normal. A resolução do que se fazer cabe totalmente ao Estado, o qual decide pela interdição dos corpos contagiados pela cegueira, se exerce sobre eles um biopoder, um poder sobre a vida, mesmo efetuando-se uma fratura nos direitos constitucionais. “O estado de necessidade não é um estado de direito, mas um espaço sem direito” (AGAMBEN, 2004, p.79).

Num estado de exceção, para afastar as ameaças, será possível acionar as forças armadas, a fim de restabelecer a ordem, ainda que seja preciso suspender total ou parcialmente os direitos fundamentais do cidadão, garantidos pela constituição. Assim é no romance, pois quem mantém relação, mesmo a distância, com os cegos são as forças armadas, com a imposição de seu poder através do armamento.

No início do aprisionamento, são poucos os cegos e contaminados, contudo, à medida que outros chegam, a *civilização* começa a ceder lugar à *barbárie*. O foco narrativo vale-se da gradação como efeito estético que persegue a transformação das coisas. A gradação na narrativa é convocada para expressar a queda de um mundo através do avolumar do caos. A desordem absoluta do espaço é deflagrada quando da chegada conjunta de cerca de duzentos cegos, já no quinto dia de confinamento dos outros, o que mostra a rapidez da ação da doença. Então a decadência do espaço é mostrada pela sujeira e escatológico, cresce (gradação) imediatamente a degradação: lixo, tapetes de excrementos e uma atmosfera putrefata compõem o cenário; asseio, limpeza e ordem, aspectos da civilidade, somem - exceto da *camarata* do médico - da configuração deste *topos*.

[...] ocupados como se encontram todos os catres, duzentos e quarenta, sem contar os cegos que dormem no chão, nenhuma imaginação, por mais fértil e criadora que fosse em comparações, imagens e metáforas, poderia descrever com propriedade o estendal de porcaria que por aqui vai. Não é só o estado a que chegaram as sentinas, antros fétidos, [...] é também a falta de respeito de uns ou súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo, tornaram os corredores e outros lugares de passagem em retretes que começaram

*por ser de ocasião e se tornaram de costume* (SARAMAGO, 1995, p.133, grifos nossos).

O caos é dimensionado na obra por uma percepção material exacerbada da realidade (acúmulo de lixo, excrementos), essa dimensão carrega um valor cultural e comportamental da organização humana. O efeito estético do caos na obra se materializa pela mundanidade e pela gradação.

A ordem da *civilização*, dada pela limpeza e o asseio, cede lugar à desordem, ao estado caótico. Assim, o desarranjo provocado pela ausência da visão força o homem a perceber o quanto a fronteira entre estes mundos (o civilizado - da ordem - e o bárbaro - da desordem) é em demasia tênue.

O espaço físico mergulha no caos, inclusive a atmosfera sofre a ação da degradação e os corpos e roupas das personagens acompanham esse processo de declínio, de saída da *civilização* e entrada na *barbárie*. O narrador não se restringe apenas ao espaço, mas cria uma atmosfera própria para aquela configuração de lugar. A construção estética de um ambiente carregado, nauseabundo, beirando ao intolerável nos dá a condição mental das personagens. Vale lembrar a relevância da ambientação como um recurso para a apreensão do estado subjetivo das mesmas.

Alguns cegos estavam a remexer-se nos catres, como toda manhã aliviavam-se dos gases, mas a atmosfera não se tornou por isso mais nauseabunda, o nível de saturação já devia ter sido atingido não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentas e cinquenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas em cada dia mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções (SARAMAGO, 1995, p.136).

Já foi apontado que um dos sentidos da palavra *civilização* diz respeito ao bom comportamento, à polidez nos modos, ao cuidado com regras estabelecidas pelas convenções sociais. Em *Ensaio sobre a cegueira*, aos poucos, se observa um deixar para trás isso tudo e o reino do escatológico e grotesco passa a demarcar seu império. É um gradual: não tomar banho, soltar gases em meio aos outros, defecar e urinar em qualquer lugar, inclusive pelos corredores, o ato da alimentação animaliza-se e rompe com os bons modos à mesa; naquela nova configuração da vida, não há espaço para etiqueta.

Percebe-se uma rápida assimilação da precariedade. Entretanto, cada vez mais se desencadeiam coisas absurdas, com as quais as personagens são confrontadas e convocadas a experimentá-las. Assim gradualmente adaptam-se como podem, são forçadas a acomodarem-se a cada nova entrada na *barbárie*. “Estamos numa situação insustentável, É insustentável desde que aqui entramos, e apesar disso vamo-nos agüentando” (SARAMAGO, 1995, p.144).

O homem é o único animal que se sente atingido por suas secreções, seu sangue, seu vômito, suas fezes, seus odores, pois ele possui *civilização* e o enjoar-se é a forma de separação entre a natureza e a *civilização*. Esse tipo de produção corpórea não pode fugir ao controle do civilizatório, deve ser camuflada, a civilidade exige limpeza. No romance de Saramago, o corpo é vivido de forma extrema em sua exterioridade e imundície, o seu caráter escatológico exacerba-se.

Quando se estabelece uma oposição entre *civilização* e *barbárie*, constrói-se uma cisão, um divórcio entre o que há de propriamente humano no homem em confronto com o selvagem, primitivo a habitá-lo. O afastar-se do humano é um aproximar-se do animal.

As personagens começam a tocar o universo do animal e o corpo impõe-se, com seus cheiros desagradáveis e suas exigências; o estado coletivo de sujeira, próprio do caos, vai atingindo não só o espaço, mas cada sujeito que nele está. Porém a apresentação minuciosa da primeira grande degradação sofrida é individual e ocorre justamente com o médico, figura que em nossa sociedade possui prestígio e respeito, representa o civilizado. Através do uso do escatológico, do sujo, efetiva-se uma forma de ingresso no estado de *barbárie*, via a personagem citada.

Encaminhava-se já para a camarata quando sentiu uma forte necessidade de evacuar. [...] O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete. [...] Vamos endoidecer de horror, pensou. Depois quis limpar-se, mas não havia papel. [...] Sentiu-se infeliz, desgraçado a mais não poder, ali com as pernas arqueadas, amparando as calças que roçavam no chão nojento, cego, cego, cego, e sem poder dominar-se, começou a chorar silenciosamente. [...] *sê-lo-ia realmente, um homem naquela figura, decomposto* [...] sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. *Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas* (SARAMAGO, 1995, p. 96-97, grifos nossos).

A condição de animalidade em seu duplo sentido, físico e instintivo, é sempre encoberta pela *civilização*, percebe-se uma negação do corpo, em nome do que se convencionou chamar alma. Um grande equívoco vem ocorrendo desde Platão, o responsável pelo aprisionamento do *ser* na metafísica, delega-se à corporeidade uma condição de rebaixamento. No espaço da narrativa examinada, essa “constatação do corpo” atinge graus elevadíssimos. O grotesco, como fenômeno estético, “é algo que ameaça continuamente qualquer representação idealizada” (SODRE, 2002, p.39), justamente porque se constrói pela exaltação do ridículo, do disforme, daquilo que contraria o “belo”, o bom gosto. “Pelo riso ou pela estranheza, pode descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais” (p.39). São várias as passagens em que o narrador nos oferece cenas grotescas, marcadas pelo escatológico e que mostram a natureza animal do homem, provocando, assim, um desalojamento de tolas idealizações. Num estado de *barbárie*, justamente o que salta à vista e impõe sua presença, não é a indelével alma, mas o compacto corpo com suas exigências e “indiscrições”.

[...] estas realidades sujas da vida também tem de ser consideradas em qualquer relato, com a tripa em sossego qualquer um tem ideias, discutir, por exemplo, se existe uma relação directa entre os olhos e os sentimentos, ou se o sentido de responsabilidade é a consequência natural de uma boa visão, mas quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos (SARAMAGO, 1995, p. 242-243).

Os valores morais também são um imperativo da *civilização*, o sexo é um tabu, principalmente quando se consideram aspectos religiosos e familiares. A vergonha, o controle do desejo e a carne vista como o lugar do pecado - e não fonte de prazer legítimo - determinam muitas vezes a conduta sexual. A *civilização* funciona como um freio, um entrave para os apetites sexuais. As personagens trancafiadas no manicômio se encontram em um estado no qual aos poucos o civilizatório sai de cena, então transgredir as regras com relação ao sexo é apenas um dos elementos que compõem essa nova condição. Como se vê no fragmento abaixo, o imperativo sexual é mais forte do que o controle e o respeito aos outros. Importante observar a aproximação estabelecida entre as personagens e os animais.

[...] principiaram a ouvir-se uns suspiros, uns queixumes, uns gritinhos primeiro abafados, sons que pareciam palavras, que deveriam sê-lo,

mas cujo significado se perdia no crescendo que as ia transformando em grito, em ronco, por fim, em estentor. Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como os porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isso (SARAMAGO, 1995, p.97-98).

Observa-se, no entanto, que a discrição e o cuidado com a conduta ainda acompanham algumas personagens, o relacionar-se com a *barbárie* é vivido de forma diferente por cada uma. Há aqueles que se deixam ir pelo empuxo da nova condição e outros que ainda resistem, lutam contra os instintos primitivos e animais, como é o caso da mulher do médico e do médico. “Deitada ao lado do marido, o mais juntos que podiam estar, por causa da estreiteza da cama, mas também por gosto, quanto lhes havia custado, no meio da noite, guardar o decoro, não fazer como aqueles a quem alguém tinha chamado de porcos [...]” (SARAMAGO, 1995, p.100).

Mais nitidamente essa barreira diante do sexual é quebrada quando antes do primeiro estupro coletivo narrado - pois outros já haviam ocorrido, embora o narrador não os tenha contado, obviamente porque seu interesse estava na *camarata* do médico e suas personagens -, as mulheres decidem oferecer-se aos homens de sua *camarata*, deitam-se com todos. Exceto a mulher do médico, que ninguém ousa solicitar e também não se dá voluntariamente a eles. Porém, a mesma antes guardava ainda uma vergonha, um pudor, tanto que não teve relação íntima no espaço dividido com os outros, contudo, no episódio mencionado mistura-se também à dança sexual, afinal o narrador não explicita a sua não participação no que ocorre, apenas destaca que não vai com outros homens, nem estes ousam pedir-lhe favores sexuais, mas pressupõe-se que com o seu, deva ir. Já a mulher do primeiro cego contraria toda moral e recato apresentados desde o início da narrativa, deita-se com outros homens, acompanha as suas companheiras de *camarata*, demonstrando uma vontade de ser igual as demais e também a conquista de uma independência em relação ao marido, bem como uma ampliação de seu horizonte de visão, tanto de si mesma, como das outras personagens femininas.

Certamente a mulher do médico não é intimada pelos outros homens, devido ao respeito que conquista entre todos, assim como seu marido. Este tem o respeito do grupo, não apenas pela profissão que possui um grande *status*, mas pelo seu comportamento dentro do manicômio, a voz dele tece, com sabedoria e discernimento, toda narrativa durante o aprisionamento.

Entretanto se considerarmos o trecho abaixo sobre o segundo estupro relatado, veremos que ainda a *civilização* exerce seu poder, pois o que perturba as personagens não é a violência a que seriam submetidas, afinal sabem o que as outras haviam passado, mas a possibilidade de gostarem daquela orgia. Esse é um ato de imoralidade, para elas, pior do que o barbarismo da ação dos homens.

O que as aterrorizava não era tanto a violação, mas a orgia, a desvergonha, a previsão da noite terrível, quinze mulheres esparramadas nas camas e no chão, os homens a ir de uma para outra, resfolegando como porcos. O pior de tudo é se eu vou sentir prazer, isto pensava-o uma das mulheres (SARAMAGO, 1995, p. 184).

Um dos aspectos mais fortes que caracterizam a *barbárie* é a naturalização da violência do comportamento, a truculência e brutalidade. Quanto mais cruel o ato, mais bárbaro, há um decréscimo na escala humana e o homem atinge a fronteira da animalidade. Todavia, o ato de violência pode também vir das instâncias de controle e então será legitimamente justificado, isso se dá devido o discurso de poder sempre encontrar uma forma de dar razão para as suas ações interventivas, por mais absurdas que possam ser.

Logo ao chegar o primeiro grupo no manicômio, as instruções – ao total quinze – de como proceder e agir nas mais diversas situações são passadas por um *altifalante*. Ao término é reiterado que as mesmas serão repassadas todos os dias, no mesmo horário, ao declinar do dia. Há algumas que a princípio parecem longínquas, que jamais seriam usadas, entretanto já no início as coisas são postas de forma seca e direta, fica claro que não haverá tratamento para a cegueira, que estão aprisionados e representam uma ameaça.

Está determinado que se alguém tentar sair será morto no ato, se um deles ficar doente, não haverá nenhum tipo de intervenção externa nem sequer o fornecimento de remédio, que eles devem ser responsáveis pela queima do lixo e se ocorrer incêndio, não aparecerá socorro, e para arrebatá-lo, ficou estabelecido que se ocorrer morte, eles devem dar destino ao corpo, enterrá-lo próximo à cerca e sem formalidade.

O que se segue após essas instruções é o silêncio, que por si diz muito, pode ser um silêncio de susto, descrença, medo, perplexidade diante dos absurdos ditos, que pareciam pertencer não ao seu mundo, mas a outro desconhecido e que estava tão distante; ou apenas seu silêncio é de resignação ao novo estado, ao que se mostra vir

pela frente. É o médico, com sua clareza de espírito, demonstrada desde o início, quem faz o primeiro comentário sobre o ouvido: “As ordens que acabámos de ouvir não deixam dúvidas, estamos isolados, mais isolados do que provavelmente já alguém esteve, e sem esperança de que possamos sair daqui antes que se descubra o remédio para a doença” (SARAMAGO, 1995, p. 175).

Diante do primeiro imprevisto, o poder militar age conforme as instruções. Um dos cegos, o ladrão, ao apalpar outra personagem, a rapariga de óculos, é ferido na perna pelo salto de seu sapato, o médico e sua mulher tentam intervir a seu favor, no entanto as instâncias de poder negam-se a dar remédio, essa é a décima primeira instrução. Sem recursos medicamentosos, considerando os aspectos infecciosos do lugar, da água contaminada usada para lavar o ferimento, do pano utilizado para cobri-lo e do próprio salto, a perna gangrena. Ele vive momentos terríveis de dor; como saída, na madrugada, vai até os soldados, imaginando que ao verem seu estado, teriam compaixão e o levariam para ser tratado em outro lugar. Mas o que o soldado faz é seguir as instruções, guiado pelo medo e pavor. É o primeiro ato de maior violência cometido pelo poder.

Nervoso, o soldado saiu da guarita engatilhando a espingarda automática, e olhou na direcção do portão. Não viu nada. O ruído, porém, voltara, mais forte, agora era como o de unhas raspando numa superfície rugosa. A chapa do portão, pensou. [...] Tornou a olhar para o portão e esperou, tenso. Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa (SARAMAGO, 1995, p.80).

Os cegos têm de cumprir a instrução décima segunda: enterrar seus mortos. Quem pensara em outros tempos que poderia exercer a função de coveiro? Certamente nenhuma das personagens. Essa é mais uma fronteira quebrada entre a *civilização* e a *barbárie*.

Como se realizam num vazio jurídico, os atos cometidos durante o *iustitium* – suspensão dos direitos pelo estado de exceção - apresentam uma ausência de qualquer determinação jurídica. “[...] aquele que age durante o *iustitium* não executa nem transgride, mas *inexecuta* o direito” (AGAMBEN, 2004, p. 78). Esses atos, por não terem uma definição no campo jurídico, já que não são transgressores, situam-se num

não-lugar. Portanto, o assassinato do cego ladrão não pode sofrer pena alguma, levando-se em conta que ocorre em um espaço onde impera o vazio jurídico, e, devido a isso, as personagens vivem a anulação do estatuto jurídico do indivíduo.

A violência cometida pela força militar não para no trágico episódio do ladrão, primeiro tem-se a imposição da força sobre o indivíduo isolado, depois sobre um grupo. Opera-se um efeito estético de gradação quanto ao uso do poder através do número de atingidos. Cegos que apenas esperam a comida são fuzilados barbaramente. Mais uma vez, o medo é elemento determinante da ação. Na realidade, o medo é o fio condutor que percorre todo romance, não se restringe apenas aos militares, embora estes sempre se apresentem assombrados por ele. Outro aspecto interessante é que novamente temos uma focalização cinematográfica, a passagem mantém proximidade com uma cena fílmica, inclusive o narrador menciona isso. Observa-se uma alternância entre ofuscação/luminosidade que gera um ambiente de penumbra, assim, neste contexto, as personagens formam uma figura espectral, sinistra, enfim, totalmente apavorante para aqueles que as têm como o Outro.

A ofuscação produzida pela forte luz do exterior e a transição brusca para a penumbra do átrio impediram-nos, no primeiro momento, de ver o grupo de cegos. Viram-nos logo a seguir. Soltando berros de medo, largaram as caixas no chão e saíram como loucos pela porta. 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 no limiar da porta e despejaram os carregadores. *Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabavam de cair, como às vezes se vê nos filmes e na televisão* (SARAMAGO, 1995, p.88, grifos nossos).

A imposição primeira da necessidade gerada pela cegueira fora o aprisionamento, em seguida impõe-se a garantia do mesmo, esta se dá pela violência das armas. O controle deve ser realizado de forma eficaz, mesmo não representando perigo, a não ser o do contágio, o medo transforma as personagens em terrível ameaça, em bárbaros, apesar de serem apenas sujeitos indefesos e perdidos em sua cegueira, coagidos não só no espaço do aprisionamento, mas também no espaço íntimo da ausência de visão. Além de perderem seus direitos, correm, a todo o momento, o risco de perderem suas vidas, pois buscar o alimento torna-se um caminhar entre a vida e a

morte. Portanto, o medo é também tônica constante das personagens cegas, está relacionado ao desconhecimento do novo estado gerado pela não-visão e ao instinto mais elementar que é o de sobrevivência. Aqui se tem a forte presença de um elemento instintivo, puramente animal.

Trancafiadas ali, as personagens vivem apenas o presente, precisam somente sobreviver, não há espaço para reminiscências e muito menos sonhos futuros. Estão aprisionadas em um dia eterno, essa é a temporalidade na qual vivem. Seus destinos são indefinidos, pois não se sabe o tempo que durará a cegueira, a interdição de seus corpos e como será o mundo ao saírem do manicômio. Além disso, há uma preocupação diária com a alimentação, as ações estão atreladas a essa função primária.

Há outro momento em que, por um triz, as forças armadas não impõem catastróficamente sua supremacia por meio de um extermínio em massa, para repreender o tumulto gerado pela chegada dos duzentos cegos. Aqueles que ainda não estão inundados pelo “mal-branco” veem nos cegos que chegam - e, que pela confusão tentam invadir a sua ala - uma grande ameaça, sua figura representa a personificação do horror, porque carregam o mal. “Está pois uma pessoa tranquilamente sentada em sua casa, confiada em que, apesar dos exemplos em contrário, ao menos no seu caso tudo a venha a resolver-se em bem, e de repente vê que avança em sua direção justamente um bando ululante daqueles que mais teme” (SARAMAGO, 1995, p. 113). O narrador faz uso da ironia, tanto na denominação “grupo ululante daqueles que mais teme”, quanto na separação do sujeito que se coloca numa posição de normalidade em oposição ao “anormal”. Para este, os cegos são os bárbaros, os estrangeiros, os loucos, o Outro e, por isso, devem ser mantidos a distância, mesmo que pela violência e falta de compaixão. Curioso é que para os contaminados, até o momento descrito da narrativa, os cegos são o Outro, mas para as instâncias repressoras, eles também o são, apesar de não cegos, contudo, apenas por terem mantido contato com aqueles que carregam o mal, acabam estigmatizados.

Foucault (2010, p.183) define o que é o louco, para nós, os cegos podem ser comparados a este, pelo modo como são vistos.

O louco é o outro em relação aos outros: o outro - no sentido da exceção – entre os outros – no sentido universal. [...] Entre o louco e o sujeito que pronuncia “esse aí é um louco”, estabelece-se um enorme fosso, que não é o vazio cartesiano do “não sou esse aí” mas que está ocupado pela plenitude de um duplo sistema de alteridade: [...] o louco

é mais ou menos diferente no grupo dos outros que, por sua vez, é mais ou menos universal.

O dizer “não sou esse aí” apenas ressalta a diferença, porém, afirmar “esse aí é um louco” estigmatiza o sujeito do qual se fala, define-o como um diferente negativo, marca a dessemelhança a partir de um lugar que se coloca como portador da normalidade e joga este Outro para um lugar demarcado pela negatividade e depreciação. Neste sentido, os cegos são, para os localizados fora do manicômio, os “loucos”, bem como para os contaminados, entretanto, estes, também são “loucos”, para quem se localiza no espaço externo - como já foi dito -; tanto é assim, que sofrem juntamente com eles a exclusão. Então o lugar ocupado pelo Outro e o componente que o define assim são marcados por um cociente extremamente variável.

Para o governo impositor do estado de exceção, a oposição entre aquele que vê e aquele que não vê é decisiva: o cidadão cego deixa de ser cidadão e ingressa no espaço reservado ao Outro, ao louco, ao bárbaro, ao que transgride e por quebrar a normalidade deve ser punido.

Quanto aos pobres novos cegos que chegam ao manicômio, perdidos que estão, somente intentam encontrar um lugar para si, não apenas geram o medo, eles o têm. O pavor total é instaurado quando do encontro dos corpos dos mortos fuzilados pelos militares. A primeira *camarata* enterra os seus, porém a outra não. Em meio ao horror, a cegueira é instaurada em todos os olhos.

Há ali mortos, há ali mortos, repetiam, como se os próximos a morrer fossem eles, em um segundo o átrio voltou a ser o remoinho furioso dos piores momentos, depois a massa humana desviou-se num impulso súbito e desesperado para a ala esquerda, levando tudo à sua frente, desfeita a resistência dos contaminados, muitos que tinham deixado de o ser, outros que, correndo como loucos, tentavam ainda escapar à negra fatalidade. Em vão corriam. Um após outro, todos foram cegando, com os olhos de repente afogados na hedionda maré branca que inundava os corredores, as camaratas, o espaço inteiro (SARAMAGO, 1995, p.115).

Entrar num mundo desconhecido: o da cegueira, um mal coletivo sem pretérito, que surge sem aviso prévio e não se encontra explicação alguma ou forma de controle, a não ser a exclusão, é algo apavorante. O *agora* presentificado como percepção do cego, espaço desconhecido, empurrões, choros, chutes, tudo isso imprime caoticamente a desordem, a irreversibilidade do presente e da dor.

Outro momento marcado por uma truculenta violência é a passagem dos estupros coletivos. “De modo geral, a barbárie, considerada nesse sentido, designa fenômenos destruidores, manifestações de desumanidade incontrolada.” (WOLFF, 2004, p. 23). A falta de humanidade, da capacidade de colocar-se no lugar do outro, de ter alteridade são as diretrizes do comportamento do grupo dos malvados. No referido acontecimento, o ato de *barbárie* não vem da instância de poder, mas dos próprios cegos, ele configura-se como o ápice da expressão de violência e aviltamento do outro, e explicita-se pelo ferimento do princípio de concordância/acordo entre o grupo de cegos aprisionados.

Após a chegada dos duzentos cegos, uma das *camaratas* é ocupada pelo grupo dos chamados malvados, formado apenas por homens que acabam subjugando os demais, pois possuem força, um cego antigo e uma arma de fogo. Então se apoderam das caixas de alimento deixadas pelo governo e em troca querem objetos de valor. Ao acabarem esses, têm a imoral ideia de exigirem mulheres, conseqüentemente as personagens femininas são forçadas a saciarem os seus apetites sexuais pela barganha da comida.

Já foi colocado que se percebe no decorrer da narrativa uma crescente animalização do homem, a qual atinge o cume nesse episódio. A escolha formal do autor para dizer isso não é a descrição, entretanto a apresentação da ação das personagens: os homens relincham, dão patadas, comportam-se como hienas, há um que, ao orgasmar, resfolega como cerdo engasgado.

[...] Ele devia ter ouvido os passos arrastados, deu um aviso, Já aí vêm, já aí vêm. De dentro saíram gritos, relinchos, risadas. Quatro cegos afastaram rapidamente a cama que servia de barreira à entrada, Depressa, meninas, entrem, entrem, estamos todos aqui como uns cavalos, vão levar o papo cheio, dizia um deles. (SARAMAGO, 1995, p. 175).

Constatamos o mergulho no estado animalesco e bárbaro pela forma como os acontecimentos desenrolam-se e não por minúcias descritivas, não nos é dito que o homem tornou-se animal, vemos pelas suas ações. Segundo Lukács (1965, p. 74), a observação e a descrição transformam o homem em uma mera natureza morta, na verdade o elemento mais importante para épica é a ação, efetivada pelo contar. O homem só pode ser compreendido na *práxis*, na ação. O mesmo ocorre com as

personagens, que devem ser analisadas conforme a sucessão dos acontecimentos, para haver, de fato, a apreensão de sua complexidade. A trajetória percorrida é o fundamento da visão do conjunto das disposições do caráter e qualidades das mesmas.

No momento do estupro ocorre o império dos instintos sexuais no seu aspecto mais brutal e descontrolado, a violência cometida contra as mulheres é absurda, são tapas, bofetadas, golpes violentos. A *barbárie* instaura-se. “Durante horas haviam passado de homem em homem, de humilhação em humilhação, de ofensa em ofensa, tudo quanto é possível fazer a uma mulher deixando-a ainda viva” (SARAMAGO, 1995, p. 178). Mas nem todas sobrevivem à violência, uma delas morre. E as outras carregarão impressa em seus corpos esta violação.

Devemos ressaltar que são, no primeiro estupro relatado, em torno de vinte homens e apenas sete mulheres. Observamos nessa passagem brevíssimas descrições, usadas justamente em momentos de inação das mulheres, sinalizando que a descrição, como “natureza morta”, também pode ser um recurso usado para expor a condição daquelas mulheres. Diante do horror que estão prestes a viver e de sua total impossibilidade de ação, naquela circunstância, elas paralisam e são descritas como em um quadro. “No meio da coxia, entre as camas, as mulheres eram como os soldados em parada à espera que lhes venham passar revista” (SARAMAGO, 1995, p. 175).

O outro momento descritivo desta também traz uma imagem de alguém imobilizado, uma personagem completamente impossibilitada de agir, paralisada diante do drama em que todas são lançadas. “A mulher do médico encontrava-se junto ao catre para onde tinha sido levada, estava de pé, com as mãos convulsas apertando os ferros da cama, viu como o cego da pistola puxou e rasgou a saia da rapariga dos óculos escuros [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 176).

E, por fim, mais um breve momento de descrição, mas que traz a possibilidade de reação da mulher, de passar da descrição para ação, portanto é o homem quem está em uma posição imóvel, devido a sua vulnerabilidade, pois a mulher vê e sabe que a pistola está no bolso de sua calça: “O cego da pistola tinha-se sentado na cama, o sexo flácido estava pousado na beira do colchão, as calças enroladas aos pés” (SARAMAGO, 1995, p. 177).

O autor opta pelo narrar, pela sucessão das ações, e os poucos quadros descritivos apresentados na passagem do estupro mostram-se marcados pelo signo da

impossibilidade de ação, por parte daquelas que são brutalmente violadas. Ao longo do romance, entre o narrar e o descrever, a escolha é pelo narrar.

O trecho de que tratamos acima mostra como não houve dificuldade para o grupo dos malvados de ingressar em um estado de *barbárie* e deixar-se levar apenas pelos apetites mais primitivos. O que comprova ser a interferência da *civilização* a tônica decisiva para o controle dos destemperos humanos. No caso do grupo dos malvados, ocorre justamente a subjugação dos demais pelo poder instintivo, facilitação proporcionada por não haver nenhuma instância controladora para barrar sua ação. O direito é substituído pela força bruta e pelas vontades arbitrárias.

Como resposta aos atos do grupo dominador, a mulher do médico é impulsionada a agir também de forma a romper os preceitos civilizatórios asseguradores dos direitos e respeito à vida. Porém esta o faz porque os seus são, juntamente com os dos outros, devassados. Assim só lhe resta cometer um ato bárbaro: matar o líder dos malvados. Como anteriormente esse grupo viola um contrato social, a personagem também o faz, entretanto, a *barbárie*, nesta situação, configura-se como a imposição da justiça.

Dentro mesmo do manicômio erguem-se dois micros espaços que podem ser descritos como o lugar da *barbárie*, a *camarata* dos malvados, onde prevalece o predomínio das pulsões violentas e da sujeira – esta comum a quase todo manicômio –, e o lugar que ainda luta pela *civilização*, a *camarata* do médico, marcada pela tentativa de limpeza e ordenação.

Os “habitantes” da *camarata* dos malvados não têm escrúpulos, são animais, movidos por seus desejos descontrolados. A expressão da animalidade fica escancarada no episódio abominável do estupro coletivo, no qual reproduzem sons de animais e se equivalem a eles. Já na *camarata* do médico, percebemos a sobrevivência de um preceito primordial para a *civilização* ocidental: uma conduta democrática, pois no grupo não há a vontade de um ou poucos a imperar, as questões são discutidas e as decisões tomadas por votação, isso representa um sinônimo de sociedade civilizada.

Além disso, podemos observar a preocupação com a ordem e a limpeza do lugar, também sinônimos de civilidade. Todos contribuem para a organização. Um forte elemento que conta para que isso ocorra é o tempo da cegueira. Há um adaptar-se constante ao novo estado, por isso essa *camarata* aparece mais ordenada, ali estão os

primeiros cegos, que com o tempo são obrigados a encontrar maneiras de lidar com a higiene, apesar da falta de visão.

Quanto à primeira camarata, talvez por ser a mais antiga e portanto estar mais tempo em processo e seguimento de adaptação ao estado de cegueira, um quarto de hora depois de seus ocupantes terem acabado de comer já não se via um papel sujo no chão, um prato esquecido, um recipiente pingando. Tudo havia sido recolhido, as coisas menores metidas dentro das maiores, as mais sujas metidas dentro das menos sujas, como o determinaria uma regulamentação de higiene racionalizada, tão atenta à maior eficácia possível na recolha dos restos e detritos como à economia do esforço necessário para realizar esse trabalho (SARAMAGO, 1995, p.118-119).

Devemos também considerar que neste espaço há uma personagem portadora de visão, logo, é dada a possibilidade de imprimir a ordem. A mulher do médico não tem influência apenas na ordenação do lugar, o seu momento de decisão quanto a matar o líder dos malvados vem a transformar profundamente não só a sua vida, mas inclusive a dos outros. A sua tomada de atitude força o grupo a posicionar-se também, já que os malvados os deixam sem comida em decorrência do assassinato do seu líder e de outros; para agravar a situação até o governo para de lhes enviar alimentos. Portanto eles têm de organizar-se, para atacar o grupo que os subjuga; liderados pelo velho da venda preta, impõem-se e libertam-se deste jugo. A luta entre os grupos dos cegos é outra passagem de pavor e desordem total, constitui-se um lutar sem ver, por isso, um combater no vazio. O medo novamente infiltra-se, agora dos dois lados.

O fim do manicômio se dá quando todos, no espaço externo a ele, já cegaram - embora dentro não se saiba disso - ou seja, o cosmos também se converte em caos. Uma cega põe fogo na *camarata* dos malvados, que presos pela barricada feita por eles mesmos e desbaratinados com o fogo, morrem. O prédio todo incendeia, em pânico, os cegos tentam fugir, nessa tentativa muitos morrem esmagados ou queimados, já outros conseguem ganhar o espaço externo. É uma nova experiência com o caos, ou mundo descosmizado, os espera. A *barbárie* instalara-se naquele micro-espaço, para, por fim, tomar todo o país. “Os vossos soldados devem ter sido dos últimos a cegar, toda a gente está cega, Toda a gente, a cidade toda, o país” (SARAMAGO, 1995, p. 215).

Temos até aqui, a *barbárie* confinada no manicômio, pois apesar da cegueira coletiva alastrar-se gradualmente no espaço externo a ele, o narrador ocupa-se somente desse *topos*, após o incêndio, o foco da narrativa é o país todo. Mostra-se relevante

destacarmos a importância da dimensão espacial para construção da imagem do sujeito que enfrentou, confinado, a doença. O espaço em que as personagens são jogadas é o do aprisionamento, que, aos poucos, torna-se caótico, desordenado, e o homem mergulhado nesse estado de desarranjo absurdo também se mostra caótico, sem certezas, totalmente perdido, frágil e desamparado.

O indivíduo, tal qual o lugar, também se degrada, aproxima-se da animalidade em seus apetites, como sexo e fome; experimenta a imundície de seu corpo, pois não tem acesso aos produtos de higiene, ofertados pela *civilização*, nem lugar adequado para cuidar de sua sujidade; desce até o último degrau da degradação física.

Até este momento da narrativa, para se pensar uma imagem do homem é indispensável associá-la à categoria do aprisionamento, após a saída já não é mais o homem aprisionado, mas jogado em um mundo aberto, de grande extensão, portanto, mais hostil, enormemente imensurável e nunca tão desconhecido. Assim, a liberdade representa perigo e um abandono maior. Tínhamos a *barbárie* no micro, a partir da saída do manicômio, ela deve ser vista na perspectiva do macro.

### **2.3 BARBÁRIE GENERALIZADA: O FIM DA CIVILIZAÇÃO**

*Um tipo de civilização desaparece com o tipo de homem,  
o tipo de humanidade que proveio dela.*  
Georges Bernanos

Fora do hospício, no lugar ainda da *civilização* e ao princípio da cegueira, há um movimentar-se a fim de compreender, discutir a nova doença, para tentar encontrar prováveis respostas e quiçá um possível tratamento, claro que com ela bem distante, trancafiada nos espaços de aprisionamento criados para bani-la. O manicômio é apenas um. Essa atitude de compreensão e desvendamento científico é própria do mundo civilizado, pois o meso conta com um saber e fazer técnico e sempre intentou exercer o domínio sobre o mundo da natureza. Congressos, debates, mesas-redondas compõem a luta da *civilização* contra a ameaça da *barbárie*.

Porém os esforços são vãos e o mundo todo acaba por precipitar-se no abismo da cegueira. O saber médico, tecnológico, que está quase a atingir seu apogeu, mostra-se

inútil. De nada mais servem todos os aparelhos, equipamentos para tratar de problemas de visão, porque quem os usava também não mais enxerga.

Quando todos cegam, exceto a mulher do médico, o caos estende-se para o espaço externo ao manicômio e toma completamente o lugar do cosmos, apaga-se a distinção: fora/dentro. O mundo vira um mundo de cegos e os aprisionados no manicômio têm de juntar-se a esse conjunto desvalido. Após o pavor do incêndio, o que lhes vem é uma sensação de total desabrigo e abandono, porque afinal uma coisa é ser cego trancafiado em um manicômio, construído segundo uma estrutura lógica e racional, sobretudo fechada; outra coisa é aventurar-se pelo mundo afora, aberto e totalmente incógnito. “Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo. Vai, estas 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 [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 211).

As paredes do manicômio não só representam prisão, mas também proteção. Estar fechado em um lugar, à espera do alimento que seria responsabilidade do Estado, é mais fácil do que ter de andar, cegamente ao léu, atrás de comida, pelas ruas da cidade. Entretanto, desejando ou não, os cegos do manicômio têm de fazer o reconhecimento do novo mundo em que passam a viver.

O que se “vê” no mundo a formar-se é a desordem da *civilização*: “[...] não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve de ser isso” (SARAMAGO, 1995, p. 244). A imundície está por toda a parte, as ruas viram depósito de lixo, excrementos e automóveis abandonados, as ratazanas passeiam livremente, senhoras do espaço.

Como está o mundo, tinha perguntado o velho da venda preta, e a mulher do médico respondeu, Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver, E as pessoas como vão, perguntou a rapariga de óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não pode ver [...] (SARAMAGO, 1995, p.233).

A personagem percebe que a *barbárie* vivida dentro do manicômio estende-se para o mundo, não há consolo, fora também ela será experimentada de maneiras diversas. Não existe mais nenhuma forma de governo, extinguiu-se o Estado e todos estão à deriva absoluta, nasce um mundo sem a intervenção dessa instância de poder.

“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 nada” (SARAMAGO, 1995, p.244).

No estado atual, o único modo de organização é o de andar em grupos pequenos, assim é mais fácil para dividirem as migalhas encontradas, contudo, estes agrupamentos não necessariamente têm alguma ligação familiar. Bandos de cegos passam a vagar sem perspectiva alguma, sem rumo, à procura apenas de alimento e lugar para ficar.

Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, isso significa que estão a ser inventadas maneiras novas de viver, [...] Não sei até que ponto estarão realmente organizados, só os vejo andarem por aí à procura de comida e de sítio para dormir, nada mais [...] (SARAMAGO, 1995, p.245).

Uma peculiaridade dos novos grupos é a de indivíduos aleatoriamente irem juntando-se a eles e separando-se, diariamente. Assim não se efetua a construção ou manutenção de vínculos na nova distribuição da vida. Devido a isso que a mulher do médico vê acontecer com os outros grupos, encontra uma saída quanto à organização da movimentação dos seus: o uso de uma corda para envolvê-los, ação denominada pelo narrador de “tática de progressão”. Mais uma vez é a visão a possibilitar a “ordem”, já que somente pelo que enxerga acontecer aos outros, a personagem pode fabricar meios capazes de evitar a dispersão do seu grupo.

Nenhum dos nossos cegos se lembrou de perguntar como é que vão navegando os outros grupos, se também andam assim atados, por este ou outros processos, mas a resposta seria fácil, pelo que se tem podido observar, os grupos, em geral, salvo o caso de algum mais coeso por razões que lhe são próprias e que não conhecemos, vão perdendo e ganhando aderentes ao longo do dia, há sempre um cego que se tresmalha e se perde, outro que foi apanhado pela força da gravidade e vai de arrasto, pode ser que o aceitem, pode ser que o expulsem, depende do que traga consigo (SARAMAGO, 1995, p.249).

O narrador procura imprimir a impressão de que os grupos deslizam levemente sobre a superfície da terra, andam como naus perdidas e sem destino. Isso fica claro, pela escolha do termo “navegando”. Também outro aspecto a ser observado é que uma das diretrizes das relações passa a ser aquilo que o sujeito pode vir a oferecer ao grupo.

A configuração de cada conjunto de indivíduos é dada pelo acaso e pela força da gravidade dos esbarrões, encontros e desencontros entre grupos diferentes.

A cegueira impõe um novo modo de agrupamento, portanto a designação povo para as personagens forçadas a acomodarem-se em um mundo de cegos não é mais cabível. Entende-se por povo toda uma população que vive em um espaço delimitado e denominado de país, parte-se do princípio de que a unidade forma esta entidade chamada povo (NEGRI apud SZANIECKI, 2007, p.108-109). Outrora a unidade partia do monarca e de seu poder centralizador, isso se observa na arte, na política e na vida. Porém, na narrativa, como na atualidade, a palavra unidade não dá conta das transformações ocorridas no tempo, hoje marcado justamente pela falta da mesma e pela fragmentação. Logo, no romance, não temos um povo, mas uma multidão sem rosto a experimentar a cegueira. Percebemos que a multidão passa a configurar-se ainda no espaço do confinamento, quando da chegada tumultuada dos duzentos cegos. Até então se tinha um grupo de cegos, para, assim, ter-se uma multidão aprisionada.

Enquanto o povo funciona como uma unidade, a multidão, pelo contrário, traz em seu âmago as diversas singularidades, vontades, “não é nem encontro da identidade, nem pura exaltação das diferenças, mas é o reconhecimento de que, por trás de identidades e diferenças, pode existir ‘algo comum’” (NEGRI, apud SZANIECKI, 2007, p.111-112).

De modo algum, podemos tratar as personagens como representação do povo de um país, já que não comportam unidade, porém cada indivíduo da multidão é uma singularidade experimentando a cegueira, entretanto há um comum a ligá-los: o mesmo estado de desabrigo. Um mundo de cegos é um mundo em que todos estão à deriva, perdidos e vivem os mesmos medos, dúvidas e esperanças. Esse conjunto de estado é o algo em comum que liga todas as singularidades dentro da multidão.

Não apenas o modo de agrupamento mudou com a cegueira, até a morada é atingida pela *barbárie*. Como as personagens não conseguem, por causa do “mal-branco”, voltar para casa, qualquer lugar passa a ser ocupado e usado até o esgotamento, feito isso, partem para outros espaços. A casa torna-se uma ausência, uma falta de tudo aquilo que representara no passado: intimidade, refúgio, recolhimento, proteção, lugar do devaneio, “nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2000, p.24). Os grupos não conseguem preencher com significados afetivos esse vazio, devido à exigência imediata de sobrevivência imposta pela nova condição.

As casas tinham sido saqueadas, os armários da roupa estavam vazios, nos lugares de guardar comida não ficara nem sombra dela. Havia sinais de ter passado por ali gente há pouco tempo, certamente um grupo errante, como mais ou menos o eram agora todos, sempre indo de casa em casa, de ausência em ausência (SARAMAGO, 1995, p.235).

Perder o espaço de proteção da casa é lançar o corpo no desabrigo, é colocá-lo em perigo constante; não ter mais casa é estar completamente desterritorializado, é não pertencer a lugar nenhum. Vagar. “Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma” (BACHELARD, 2000, p. 26). Mas é justamente o desejo de reconquistar a casa, o “corpo”, a “alma”, o abrigo e a humanidade que norteia o grupo da mulher do médico na odisseia da busca da morada perdida. Essa imagem e significação da casa fazem parte do âmago do *ser*, principalmente um *ser* desalojado de si, perdido num mundo em desordem como estão as personagens. Reencontrar a casa é como chegar a um porto no qual se possa atracar sua nau perdida.

Mas a retomada e proteção da casa só é possível porque o médico guardou esperançoso a chave da mesma.

Como é que as tens tu, se eu as tinha posto na minha mala de mão, que lá ficou, Tirei-as, tive medo de que pudessem perder-se, achei que estavam mais seguras andando sempre comigo, e era também uma maneira de acreditar que um dia havíamos de voltar para casa (SARAMAGO, 1995, p.229).

A chave guardada e revestida com o sonho do retorno protege a casa da violação. Do grupo, a do casal é a única não invadida, preservada. Quando chegam à casa do médico, ou melhor, da mulher do médico - pois as personagens quando falam sobre aquele lugar o nomeiam como a casa dela, talvez pelo signo do feminino que a casa denota ou por ela, a personagem, ser quem os protege e cuida – sentem-se, finalmente, abrigados. A chave fechara a porta para os outros e agora abre para eles. Há um calor que os une ainda mais, acalenta aquele espaço íntimo, doméstico e os humaniza. Vestem-se com roupas limpas, lavam-se, comem à mesa, tomam água límpida, dividem o alimento e celebram estar ali, fazendo essas coisas tão simples e comuns em outros tempos, no entanto agora infinitamente sagradas. Assim, atravessam

uma espécie de rito de passagem desde a chegada àquele “paraíso”, até o retorno da visão. A casa do médico retoma o *status* de cosmos, de mundo ordenado.

Um fator interessante é ser a casa do médico o espaço em que o grupo saboreia o distanciamento ou esquecimento da *barbárie* e posteriormente volta a enxergar. Em uma epidemia ou “peste” é justamente essa figura que representa aquele que pode, pelo conhecimento e domínio técnico, “salvar”. De certa forma ele os salva da hostilidade do novo mundo, ao guardar consigo a chave de sua casa e, posteriormente, abri-la para o grupo que o acompanha. Seu canto no mundo não havia sido maculado pela invasão ou pela podridão da rua. Eis aí a dialética da chave. Contudo na dinâmica do abrir e fechar, o ato carregado de maior importância, sem dúvida, é o do abrir; pois representa o retorno para o “canto no mundo”, para o ninho. A chave devolve a eles a imagem das intimidades perdidas.

Com a instauração da *barbárie*, ocupa-se igualmente o espaço da rua, quando necessário, e a sua demarcação é feita com o próprio corpo. Os grupos rivalizam-se, percebem-se apenas como ameaça, por disputarem qualquer coisa que represente a sobrevivência. Todavia, há um respeito com o território já tomado por outro grupo. Se um lugar está ocupado, vagam à procura de outro. “[...] 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” (SARAMAGO, 1995, p.217). Aqui já temos um modo de relacionar-se que é estabelecido, ao que indica, espontaneamente, já que não há congressos, debates, votação para se acordar essa conduta, mas os grupos começam a agir assim, entretanto fez-se lei, considerando o uso da palavra “costume”. Apesar do tempo não tão longo de cegueira, algumas condutas firmam-se como regra.

Os bens culturais são outro elemento caracterizador da *civilização*, como foi dito anteriormente, e os bárbaros representam aqueles que destroem criações artísticas, pois seus espíritos nada rebuscados, juntamente com seus modos violentos de ser, não lhes propiciam acesso à magnitude que tais bens significam para o civilizado. No romance não temos bárbaros a implodir as construções do espírito, mas cegos que não podem apreciá-las, sendo assim este aspecto do mundo civilizado também vem por terra. Não existe possibilidade de produção e nem recepção.

[...] a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa e já desistiu de procurar [...]. Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, de

cortar o coração, toda aquela gente, gente, digo bem, todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante de si uma pessoa a quem olhar (SARAMAGO, 1995, p.232).

Os pilares basilares que sustentam e determinam a *civilização* são implodidos, tais como: a família, a arte, os bancos, a lei institucionalizada, a justiça, os princípios democráticos e a religião. As relações passam a ser outras, não há instâncias de poder, grupos dominadores, todos estão mergulhados na mesma queda. As fontes de alimento esgotam-se, o mundo esgota-se, vira uma cloaca gigante e os homens, uma horda primitiva. “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” (SARAMAGO, 1995, p. 245).

Como não existem mais os serviços básicos, o lixo acumula-se terrivelmente e cresce dia após dia, a multidão usa as ruas e calçadas como desaguadouro de suas necessidades e, para piorar, cadáveres compõem o ambiente. Isso tudo certamente, com a ajuda da ação do calor, pode proporcionar outras epidemias ligadas ao cuidado com a higiene. “O mau cheiro desprende-se da imensa lixeira como uma nuvem de gás tóxico, Não tarda que apareçam por aí umas quantas epidemias, voltou a dizer o médico, não escapará ninguém, estamos completamente indefesos (SARAMAGO, 1995, p. 294).

Todos os sistemas entram em falência, literalmente as personagens estão jogadas no mundo, um mundo tornado absolutamente caótico e estéril. “[...] não há água, não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve de ser isso” (SARAMAGO, 1995, p.244). O dinheiro deixa de ter valor, os bens materiais não conseguem mais se manter como o elemento primordial da sociedade, o mercado financeiro e os bancos desabam, não existe nem a troca, o mais rudimentar dos sistemas, as roupas perdem seu significado simbólico, servem apenas para proteger, pois não há quem as veja, sumiu a propriedade privada, os nomes de ruas, avenidas, números, a ordem da cidade não possui mais utilidade. Precisa-se do serviço do homem, para se ter os serviços básicos, como a coleta de lixo e água nas torneiras. As construções humanas, próprias da *civilização*, vêm por terra, na verdade, a *civilização* como valor desmorona pela falta de apenas um sentido: a visão.

Não tinha ocorrido à mulher do médico a probabilidade de que das torneiras das casas poderia não estar a sair sequer uma gota do

precioso líquido, 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 que haver pessoas que abram e fechem válvulas de distribuição, estações de elevação que necessitam de energia eléctrica, computadores para regular os débitos e administrar as reservas, e *para tudo faltam os olhos* (SARAMAGO, 1995, p.225, grifo nosso).

No trecho acima é comprovada a associação clara e direta, construída no romance, entre visão e *civilização*. O mundo da comodidade, da higiene é possibilitado pela faculdade de ver, ela está primordialmente ligada a esses avanços e benefícios. O seu império produz o mundo de conforto que facilita a vida do homem. Tire o olho e tirar-se-á a *civilização*.

O estado de degradação humana pelo escatológico e o emergir da animalidade pela expressão do corpo em suas chamadas necessidades fisiológicas têm início com a personagem do médico, mas no decorrer da narrativa, quando já estão fora do manicômio, atinge a todos. O que produz mais um efeito de gradação no romance. No fragmento a seguir, não só o indivíduo se vê frente a frente com seu corpo e suas necessidades, porém, sobretudo, o grupo. Já não é mais possível ser guiado pela vergonha ou moral. O constrangimento da produção fecal deve ser abandonado, devido às circunstâncias presentes, o que o corpo produz é dividido entre todos. O compartilhamento do escatológico pelo grupo é mais um passo de afirmação da *barbárie*.

[...] os outros cinco vinham descendo conforme podiam a escada de salvação, nome a propósito, *se algum pudor puder ainda lhes ficara do tempo que tinham vivido em quarentena, era hora de perdê-lo*. Espalhados pelo quintal, gemendo de esforço, *sofrendo de um resto de inútil vergonha*, fizeram o que tinha de ser feito, também a mulher do médico, mas essa chorava olhando-os, chorava por todos eles, que nem parece que isso podem já, [...]. Limpam-se como puderam, pouco e mal, a uns punhados de ervas, a uns cacos de tijolo, aonde o braço conseguiu alcançar, em algum caso foi pior a emenda (SARAMAGO, 1995, p.243, grifos nossos).

Além do regresso à primitividade ocorrido no mundo humano, os animais também fazem a submersão ou o retorno a um estado anterior. As galinhas começam a comem carne e os coelhos estão a caminho. Os cães e gatos esbaldam-se com os cadáveres jogados pela cidade, segundo o narrador, os primeiros passam a parecer-se com hienas e até andam encolhidos de medo de que algum morto os morda para se

vingar da violação ou que os vivos os afaguem, com o intuito de transformarem-nos em comida. Há muito a espécie canina acompanha a humanidade e aprendera rapidamente que é melhor para sua sobrevivência estar em meio ao espaço habitado por humanos e alimentar-se de seus restos, a ter de procurar o próprio alimento. Agora, anda suspeitosa da raça humana.

A esterilidade do mundo atinge não só os homens, mas igualmente os animais, assim não tendo outro alimento, uma matilha de cães serve-se do corpo de um homem. A forte impressão causada, na mulher do médico, a visão dessa cena atesta que apesar de todo horror vivido no manicômio, sempre são possíveis outras formas do inacreditável ocorrer. Ao ver aquele quadro terrível, ela se dá conta da *barbárie* em que estão a viver. Circular entre cadáveres e ainda deparar-se com cães a devorarem humanos é estar em um mundo completamente primitivo, do qual não se vislumbra saída.

Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua no centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo, os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães os sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitaça. A mulher do médico desviou os olhos, mas era tarde demais, o vômito subiu-lhe irresistível das entranhas, duas vezes, três vezes, como se o seu próprio corpo, ainda vivo, estivesse a ser sacudido por outros cães, a matilha da desesperação absoluta, aqui cheguei, quero morrer aqui (SARAMAGO, 1995, p.251).

Em outro momento mais adiantado da narrativa, a mesma personagem, em uma conversa com seu marido, diz: “a estas alturas os mortos já não nos metem medo, Para mim é mais fácil, não os vejo” (SARAMAGO, 1995, p.297). Ou seja, a capacidade humana de adaptar-se possui como característica uma elasticidade que parece não ter fim. Joga-se o homem em uma dada situação, mesmo que absurda e ele encontrará maneiras de sobreviver, embora antes dela, nunca se imaginasse capaz do combate. Assim é em *Ensaio sobre a cegueira*.

O rápido retorno à primitividade e o estado caótico em que se tornou o lugar de viver comprovam a fragilidade da *civilização*, pois a falta de apenas um dos sentidos, apesar de ser o mais valorizado, fez ruir um mundo. Vive-se a ilusão de que o processo civilizatório é signo de ordem, quando na verdade o homem ainda caminha na cordabamba entre a *civilização* e a *barbárie*.

A saída da *civilização* e o ingresso na *barbárie* são construídos progressivamente no romance desde o aprisionamento daqueles que carregam o “mal-branco”. Isso se dá pela queda do império da visão, que arrasta consigo outro império: o da *civilização*.

A cegueira coletiva destruiu o que se tinha como *civilização*, foi preciso implodir o edifício aparentemente inabalável, para se poder repensar a condição humana. Shirley Carreira (1999, p.01, grifo da autora) afirma que a cegueira branca “reduz os homens ao **grau zero** da civilização, ao ponto onde tudo tem de ser refeito, recomeçado, reaprendido”. Nada sobrou do império civilizatório, desta forma, a humanidade tem de buscar novos caminhos. Carreira sustenta em um artigo posterior que “Saramago introduz a cegueira branca como um mal necessário ao despertar do homem para a realidade que o cerca, e que ele se recusa a ver” (2006, p.01), e a trajetória das personagens pela cidade degradada também é fundamental, porque “é como um ritual de passagem, igualmente necessário ao aprendizado da visão” (2006, p.01). Segundo seu ponto de vista, a cegueira coletiva é elemento primordial para uma futura transformação, pois com a destruição total da *civilização*, gerada por ela, o homem é forçado a repensar o que tem feito com a visão.

Para Flávia Silva (2006, p.50), “[...] é a partir de uma noção primeira de caos como uma espécie de destruição que leva à construção, ou uma desordem que leva à ordem, que entendemos a cegueira branca.” Portanto, a cegueira instaura um estado de caos necessário, construtivo, que posteriormente tornar-se-á cosmos novamente. A retomada da visão no final do romance é a possibilidade da construção de um novo modo de vida para aquelas personagens, uma abertura para um novo modo de ver.

Porém para Bueno, a cegueira não traz como germe um futuro utópico, uma possibilidade de transformação profunda, ela não foi educativa e não funciona como promessa de um tempo vindouro melhor. Para ele, tudo permanece o mesmo: “Na volta, a cidade apenas continua lá, ao mesmo tempo humana e desumana, sensível e embrutecida, amorosa e violenta, legível e profundamente obscura” (2002, p. 16). Após a vivência degradante, o homem ainda é o mesmo. Tal afirmação comprova-se com a fala da mulher do médico: “Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p.310). Ou seja, a cegueira coletiva não fora suficiente para fazer as personagens

verem. Entretanto ela assinala a necessidade da busca de uma nova vivência e a urgência de reconstrução das relações humanas: “Resta a cidade desencantada e a vida, que é preciso reinventar, na forma de um outro contrato social” (BUENO, 2002, p.16).

Percebemos uma tendência da crítica em afirmar que a cegueira levou as personagens a uma condição mais evoluída de humanidade, como se passassem de um estado inferior para um superior, após a experiência com a *barbárie* generalizada. Há exemplificações usando a figura da prostituta que opta em ser “mãe”, porém não é possível fazer tal afirmativa, porque nada conhecemos do seu passado, ela não se torna melhor com a degradação sofrida, a rapariga de óculos escuros entra no manicômio já com a mão estendida em direção ao menino estrábico. Nem com as outras personagens é possível fazer este tipo de relação com um antes.

Concordamos com André Bueno, não há uma conquista de humanização no transcórre do romance que se efetive no final, o que seria ingênuo, considerando o *ser* em questão: o homem, mais ainda levando em conta o autor: José Saramago. Mas, para nós, existe uma luta constante no interior da obra entre o desumanizar-se e o permanecer humano. Em várias passagens o humano se sobressai, como a velha que parecia egoísta e mesquinha, entretanto surpreende e comove com suas atitudes; a prostituta, que além de proteger o rapaz, escolhe ficar com o velho da venda; a cega do isqueiro que não delata a mulher do médico, mas ao contrário, afirma “Aonde tu fores, eu irei” (SARAMAGO, 1995, p.192), demonstrando lealdade e, ainda, se oferece em sacrifício para livrá-los dos subjugadores, quando atea fogo na *camarata* dos malvados; ou como a mulher do médico que apresenta uma abnegação e entrega total ao seu grupo. Enfim, em meio à *barbárie*, degradação e queda, o humano sobrevive, trazendo um sopro de alento e esperança.

Há que considerar também o aspecto importante do final aberto do romance, o que denota um não encarceramento da possibilidade de ocorrer uma transformação capaz de levar a um modo de vida mais humano e substancial, através de um ver potencializado. Como indica o seguinte diálogo entre o primeiro cego e o médico, a visão retorna com uma nitidez maior, ela carrega uma promessa. “Vê mesmo bem, como antes via, não há vestígio de branco, Nada de nada, até me parece que vejo ainda melhor do que via, e olhe que não é dizer pouco, nunca usei óculos” (SARAMAGO, 1995, p. 307). Ficam a expectativa e o chamado para ver, mas não a certeza de que se

atingirá isso, principalmente se dermos atenção ao que a vivência da experiência da *barbárie* fez emergir: as várias facetas que compõem o homem.

A questão mais aguda de *Ensaio sobre a cegueira* é a fragilidade de um modelo de existência que se quer infalível e único: a *civilização*, no entanto é completamente demolido no espaço de poucos meses, apenas pela retirada da visão. A construção de uma cegueira alegórica traz a afirmação de que algo anda errado, a saber, uma maneira de viver que está diretamente ligada a um modo específico de ver. O romance supracitado põe abaixo esse modelo de mundo unívoco, contudo, permite que de seus escombros renasça a visão.

### 3 A RUPTURA DE FRONTEIRAS ESTÉTICAS EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*: O ENCONTRO DE UM CONTAR ENSAÍSTICO E DE UM ENSAIAR ROMANCEADO

#### 3.1 ACERCA DO ENSAIO

No ano de 1580, na cidade de Bordéus, surgem os *Ensaio*s de Michel de Montaigne, distribuídos em dois volumes, que versam sobre uma temática pluridimensional; em edição posterior aparece o terceiro volume. Segundo Sílvio Lima (1944), Montaigne cria literariamente não só a palavra ensaio, mas também o germe de um gênero estético novo. O que afirma também Pierre Villey (MONTAIGNE, 1987, p.3), num dos prefácios da obra do filósofo: “Busque-se em toda a tradição literária antes de Montaigne, em nenhum lugar, nem na Itália, nem na Espanha, nem na Antiguidade, se encontrarão *Ensaio*s. Não somente o nome era novo: era-o a própria coisa.”

O ensaio nasce no final do Renascimento, um período de grandes descobertas em vários campos, bem como do alargamento do que se tinha como a geografia do mundo. A pesquisa e a verificação experimental entram no novo cenário e propiciam uma nova atitude mental: a da dúvida, da suspeita. Entretanto para duvidar é preciso que o espírito se liberte, proclame sua maioria intelectual, que seja autônomo. A palavra *livre* baterá o martelo em todos os ramos do conhecimento, no século de Montaigne.

Impossível sufocar o desejo de autonomia que se forma neste período. O verdadeiro pensador quer ser, de fato, alguém que pensa, pretende entoar uma voz pessoal, um canto próprio, não um simples eco, repetição de outrem. O *espírito livre* não se contenta com a mera reverência a outros autores, isso representa uma atitude servil, ele quer a autonomia do pensar. “A ciência já não representa um depósito doutrinal, uma obra conclusa, definitiva, imóvel, como que congelada, por outras palavras, uma *tradição* a glossar, a ruminar, a subtilizar, mas antes uma *revolução* contínua” (LIMA, 1944, p.25).

*Ensaio* vem da palavra latina *exagium*, que se referia ao exame valorativo de moedas, o ensaiador, oficial da Casa-da-Moeda, executava o ensaio ou ensaiamento dos metais por meio da balança (LIMA, 1944). Ensaio é fazer prova, avaliar. Montaigne transpõe esse termo para outro domínio, e podemos aferir que o será pesado e avaliado

serão ideias. O ensaiador pesa as moedas; o pensador, os juízos, já que não quer ser enganado com a falsa moeda das ideias.

O filólogo holandês Justo-Lípsio (1547-1606) traduziu a palavra *essais* para o latim como *gustus* (de *gustare*, saborear). Isso implica uma referência indireta ao ensaio dos alimentos realizado com as refeições dos príncipes. Antes de servir as iguarias, o *proegustador*<sup>8</sup> ensaiava-as, ou seja, provava-as, para que o príncipe não corresse o risco de ser envenenado. Só depois deste *ensaio*, ele comia (LIMA, 1944). Montaigne, ao dar o nome para sua obra de *Essais*, poderia estar fazendo uma alusão ao envenenamento pelas falsas ideias, já que as doutrinas, as que são produto de falácia, podem ser tão letais quanto o veneno.

[...] para quem apresenta o saber como uma *digestão* crítica, o que importava antes de mais e acima de tudo era *ensaiar* as idéias, saboreá-las, prová-las antes de as *incorporar* na própria carne e sangue, avaliar o que nelas existe de valioso ou de falso, como nas moedas (*exagium*), de nutritivo ou de tóxico como nos alimentos, ou de contagioso como nas doenças (LIMA, 1944, p.72).

A primeira característica dos *Ensaaios* de Montaigne e do ensaio em geral é o autoexercício da razão, à medida que pensa e enquanto pensa, o *eu* se liberta, podendo assim afastar qualquer autoridade externa, através da negação do autoritarismo e do repúdio à sujeição do pensamento. O texto ensaístico representa a expressão literária de uma atitude mental crítica, constitui uma escola da liberdade. “O que caracteriza o ensaio como ensaio é o *auto-exercício* do espírito que põe em jôgo as suas faculdades críticas dentro da mais ampla *liberdade* discursiva” (LIMA, 1944, p.134, grifos do autor).

Na concepção do ensaio, segundo Lima (1944), estão implícitos três pressupostos basilares, quais sejam: o autoexercício das faculdades, a liberdade individual e o esforço pelo pensar original. O ensaio é um esforço pessoal pelo pensar autônomo, livre e, portanto, operador do novo, do inesperado. Mas o caminho da liberdade é solitário, ela não nos é dada pela graça divina nem como concessão oferecida pelo outro, é uma conquista do sujeito que pensa, é um esforço, um ato, não um estado.

---

<sup>8</sup>Provador de alimentos.

Por ensaio compreende-se também um saber, uma busca que se estende para vida, o saber feito de experiências. Considerando o fato de o ensaio constituir um autoexercício do intelecto sobre a matéria experiencial, sobre a vida - interior e exterior - é ele um exercitar que deve ser incontestavelmente crítico. A crítica é o contrário do dogmatismo e obscurantismo.

É importante destacar que o título do livro de Montaigne é *Ensaaios* e não *Ensaio*, está no plural justamente para indicar que o *espírito livre* não deve imobilizar-se numa única tentativa crítica, porém contrariamente a isso, deve exercitar-se em várias, ensaiar constantemente seu pensamento.

Os ensaios trazem em si uma atitude subjacente ao Renascimento, vê-se em sua forma e conteúdo a presença do anti-dogmatismo, o criticismo, o bom senso, o universalismo e individualismo, uma racionalidade judiciosa e um pensamento que exerce sobre si mesmo um constante repensar. São traços próprios de uma época que estava em movimento de transição, a qual essa forma de texto, já em seus primórdios, liga-se umbilicalmente.

É sabido que Montaigne não cessou de escrever até sua morte, exercitando o pensar e o re-pensar, o ensaiar e o re-ensaiar, um constante ativismo, próprio das especulações científicas, considerando que a ciência é sempre uma tentativa mental, um ensaio inacabado, sempre em aberto, para se explicar e sistematizar os fenômenos. Assim foram os *Ensaaios* do filósofo, contrários ao dogmatismo, procuravam deixar prevalecer a lógica da dialética ensaística, mais como um prelúdio, um treino, uma preparação, do que algo encerrado em si.

O ensaio faz-se através do exame analítico das ideias no contato com a experiência, marcado com um forte tom de pessoalidade. Devemos considerar um dado importante: ele constrói-se justamente pelo autoexercício do pensar, através do qual se personaliza uma individualidade, porém está fincado em bases conceituais firmes. O ensaio é, antes de qualquer coisa, uma atitude mental, obviamente crítica.

Como um exercício do espírito, fundamentado na subjetividade, ele deve apresentar planos íntimos, entretanto não pode reduzir-se a isto, deve dialogar com planos experimentais de um conhecimento sistematizado em forma de conceitos. Deve apresentar uma autonomia própria dos gêneros críticos, mas fundamentar-se através de duas realidades: a interior, de quem escreve e a exterior, referente à vida e à temática (KÖPKE, SD).

A bibliografia mundial registra um grande número de ensaios referentes aos mais variados assuntos, o que comprova não ser a variedade temática a determinante do aspecto ensaístico do texto, nem a área do conhecimento que explorará. Afinal, o mesmo transitou pela matemática, estética, economia, história, filosofia, geografia e por aí afora, embora o termo *ensaio*, no princípio, tenha procurado ganhar base nos domínios das ciências puras e aplicadas. Ensaíram, depois de Montaigne: Bacon, Lock, Voltaire, Diderot, Leibniz, Taime, Huxley, Unamuno e tantos outros. Apesar de usarem uma roupagem diferenciada, todos demonstraram a mesma postura, própria do texto ensaístico – o pensar crítico.

O território do ensaio é o da liberdade. “A mesma liberdade que o poeta assoalha em suas experiências encontra-se no ensaísta, na aventura lúdica do seu espírito, nas sondagens que promove a fim de solver problemas e conflitos” (KÖPKE, SD, p.9). O espírito do ensaísta está sempre sujeito ao autoexercício da dúvida, discussão e exame crítico, que proporcionarão a construção de conceitos não dogmáticos, mas sempre prontos a um novo ensaiar.

### **3.2 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA: UM ROMANCE QUE SE PROPÕE ENSAIO**

*Já disse que eu talvez não seja um romancista,  
mas um ensaísta que escreve romances  
porque não sabe escrever ensaios, talvez seja assim.*<sup>9</sup>  
José Saramago

*Ensaio sobre a cegueira* insere-se em uma tradição romanesca, ele traz características imprescindíveis ao gênero, como os dois princípios básicos da narrativa que são a sucessão e a transformação (TODOROV, 1980, p.64). Porém esse romance apropria-se da forma ensaio, e vemos a pretensão de se fazer um contar ensaístico no próprio título.

Percebemos a incorporação ao romance de características do ensaio, mais precisamente através da figura de um narrador marcado pela forte presença de um *eu* que vai costurando a narrativa com suas opiniões e comentários muito próprios. Ele não apenas narra, mas coloca-se argumentativamente diante do que está sendo contado,

---

<sup>9</sup> Apud ARIAS J. In: **O amor impossível**. 2004, p. 63.

como podemos notar no fragmento abaixo, o qual trata do problema de enterrar o cego ladrão:

[...] E se pedíssemos aos soldados que nos atirassem cá para dentro uma pá, A ideia é boa, experimentemos, e todos estiveram de acordo, que sim, que era uma boa idéia, só a rapariga dos óculos escuros não pronunciou palavra sobre esta questão de enxada ou pá, todo o seu falar, por enquanto, eram lágrimas e lamentos. A culpa foi minha, chorava ela, *e era verdade, não se podia negar, mas também é certo, se isso lhe serve de consolação, que se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento tivesse feito parar* (SARAMAGO, 1995, p.83-84, grifos nossos).

O narrador dá a voz para as personagens, intercala o contar o sucedido com o comentar, discutir, fazer reflexões desencadeadas pelas ações narrativas. Não é a história apenas que tem importância, porém o nascer de um pensamento crítico e pessoal que se forma por meio dela. No transcorrer da construção do romance, o narrador não perde a cadeia de sucessão dos acontecimentos, entretanto vai produzindo cortes, pausas, através de interrupções reflexivas, às vezes mais longas, outras breves. Esse efeito estético é utilizado do início ao término da *diégesis*.

Assim, *Ensaio sobre a cegueira* propõe uma narrativa conduzida pelo contar e comentar do narrador, é ele quem incita ao debate, ao pensamento filosófico, transformando o romance em um lugar de manifestação de um *eu* frente a um tema central: a cegueira alegórica, e ligada a ela está a *civilização*. Há no interior da obra a elaboração de um pensar pessoal, algo próprio do ensaio. É preciso considerar um aspecto de suma importância: este sujeito que fala no romance – no caso, narra - e que, aos poucos, vai elaborando sua individualidade é pautado em um posicionamento ideológico.

De acordo com Bakhtin (2010, p.135): “O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*.” O narrador de *Ensaio sobre a cegueira* experimenta suas posições ideológicas no decorrer do romance, ensaia o seu pensar e a cegueira serve de meio para experimentação das ideias filosóficas subjacentes ao enredo. O seu modo pessoal, particular de ver define o contar. “Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social” (p.135).

Entretanto, apesar do romance supracitado apresentar a construção de um *eu* que pretende deixar bem assinalada a sua individualidade, essa é determinada pelo componente social e pela condicionante histórica, já que “O sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em embrião), e não um ‘dialeto individual’” (BAKHTIN, 2010, p.135, grifos do autor). No discurso do narrador está impressa a marca de um *ser* que caminha por um tempo e que é determinado por situações culturais, políticas, sociais e ideológicas muito precisas.

Tem-se, nesta obra de José Saramago, um narrador que assume uma posição ideológica contrária à *civilização* e faz o seu “ataque” por meio de um discurso altamente perspicaz e persuasivo, que em algumas passagens se mostra categórico, apresenta uma clara criticidade, é também assinalado pela ironia como forma de desconstrução de modos de ver paralisados, estanques. Ao pontuar o contar com suas opiniões e incursões filosóficas, faz o leitor acompanhá-lo por um caminho que leva a um pensar reflexivo. Assim, ao mesmo tempo em que experimenta sua posição ideológica, instiga a quem o lê a experimentá-la igualmente.

Outro dado importante é o do narrador ver e convocar o leitor para ver também, já na epígrafe o faz, exige daquele que olha que veja e se vê que repare. No transcorrer da narrativa reafirma tal convocação. O seu contar é um chamado, uma exigência para que se veja. Uma das formas das quais seu discurso assume, a fim de que isso ocorra, é o uso preciso e constante do efeito do real - apesar do caráter alegórico da narrativa - em situações atroz, degradantes ao extremo. Narrar o horror para se fazer pensar, e, sucessivamente, ver.

Como *Ensaio sobre a cegueira* intenta uma pedagogia do olhar, o narrador faz uso de ditados populares, provérbios. Sabe-se que a prerrogativa dessas máximas é transmitir alguma forma de ensinamento e sua origem remete a tempos longínquos. No momento histórico em que a narrativa decorre, poderia justamente realizar-se o contrário, o desaparecimento dos ditos, por esse tipo de texto encontrar-se desgastado e parecer antiquado, porém o narrador, de modo insistente, emprega-os nas mais diversas situações, ora ele mesmo os veicula, ora são as personagens. Assim, aponta a existência de ensinamentos que devem ser reaprendidos, ou até aprendidos, pois, ao que parece, no passado não o foram, daí a necessidade de dizê-los novamente. Destacamos que o

romance é pontuado do princípio ao fim com máximas populares, algumas vezes modificadas.

O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco, Esse ditado não é assim, Bem sei, onde eu disse velho, é menino, onde eu disse despreza, é desdenha, mas os ditados, se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos (SARAMAGO, 1995, p. 269).

Quanto às incursões reflexivas, não é apenas o narrador a promovê-las, algumas personagens também o fazem, umas em maior grau, outras em menor, porém percebe-se a eleição de três personagens para que suas vozes, em tom reflexivo, ponteiem o narrar: a mulher do médico, o médico e o velho da venda preta. Contudo, o narrador não permite apenas a voz a essas personagens; em situações de conflito - que envolvem a todos aprisionados - ele dá a fala aos anônimos, suas opiniões são lançadas na narrativa formando uma espécie de coro, de voz única.

Notamos, desta forma, que apesar de ser um narrador persuasivo, que tenciona discutir sua posição ideológica e apresentar a formação de um *eu* no decorrer do romance, ele o faz de modo a envolver as personagens, quer que suas vozes sejam ouvidas diretamente. No interior da obra dá luz ao confronto de discursos contrários que levam à reflexão. Como ocorre no episódio abaixo em que uma visão machista sobre a situação em questão é posta em cheque.

E o que é que vocês fariam se eles, em vez de pedirem mulheres, tivessem pedido homens, o que é que fariam, contem lá para a gente ouvir. As mulheres rejubilaram, Contem, contem, gritavam em coro [...], Aqui não há maricas, atreveu-se um homem a protestar, Nem putas, retorquiou a mulher que fizera a pergunta provocadora, e ainda que as haja, pode ser que não estejam dispostas a sê-lo aqui por vocês (SARAMAGO, 1995, 166).

Nesse trecho, existem duas vozes a erguerem-se, dois discursos em combate: o das mulheres forçadas a degradar-se aceitando a sua conversão em moeda de troca no mercado negro criado e o dos homens que pensam que tal aviltamento é necessário e não tão abominável. Elas formam um coro uníssono e o discurso construído faz com que, como o narrador comenta, os homens se vejam apanhados na própria ratoeira, pois se as personagens femininas devem submeter-se a uma humilhação tamanha, os mesmos também são obrigados a fazê-lo. Entretanto, assumir no próprio discurso isso,

para balizar o que pensam, é atravessar uma fronteira machista muito clara: afirmar que se deitariam com outros homens. Para eles, é preferível perderem a disputa verbal a colocar em palavras uma afirmação tão perigosa, porque poria em cheque a virilidade masculina.

A querela entre os homens e as mulheres, citada anteriormente, ilustra perfeitamente o desmascaramento das linguagens sociais e ideológicas expressas pelo discurso de cada grupo. São dois posicionamentos ideológicos a disputarem a supremacia.

Além do aspecto formal referente ao narrador, de dar a voz às personagens, observamos a utilização, por ele, de outros recursos, como o de antecipar que fatos ocorrerão, deixa claro seu conhecimento dos mesmos, mas como bom contador, os mantém em suspensão, em espera, criando, assim, expectativa no leitor. A exemplo, a exigência de mulheres por parte dos malvados, quando os outros já não têm mais bens materiais a serem pagos a eles: “[...] o certo é que andavam já com outra ideia na cabeça, como não tardará a saber” (SARAMAGO, 1995, 165). A suspensão é mantida também de outra forma: no modo de construir a sucessão dos acontecimentos em situações-limite, nessas percebemos um crescente, bem como um frear até atingir o ápice. Já no início da narrativa, o narrador simula não saber o que se passa com o carro que para em frente ao semáforo, elabora inferências e hipóteses, cria conjecturas, mantendo, desta forma, a suspensão sobre o que de fato ocorre.

Outra recorrência no narrar é a elaboração de cenas que poderiam ser de outra forma, há um constante fabular sobre o fabular. Comumente essa simulação de como seria possível desenrolar-se um determinado episódio leva a atitudes mais coerentes, lúcidas, por parte das personagens envolvidas, como no caso de esbarrões não intencionais, devido à cegueira, na procura da cama, que ao invés de desencadear discussões, geraram um respeitar e compreender mútuo. “A dois é minha, a três é a sua, que fique entendido de uma vez para sempre, Se não fôssemos cegos, este engano não teria acontecido, Tem razão, o mal é sermos cegos” (SARAMAGO, 1995, p. 102). Ora, longe está a humanidade de tamanho entendimento, principalmente em um contexto catastrófico semelhante ao qual passam a viver as personagens. Todavia, ao criar o discurso assim, o narrador exhibe um comportamento que é o esperado, quando existe lucidez no pensar e agir. O diálogo feito como um fabular sobre o fabular, na verdade, é a posição ideológica do narrador, que deixa clara a maneira coerente de agir, nas mais

diversas situações, revela-se, então, gradualmente não apenas de modo direto, no discurso, mas igualmente de maneira indireta.

Também demonstra seu posicionamento ideológico por meio de um contínuo afirmar o contrário daquilo que pensa, como quando, através de um longo jogo narrativo do “se”, tece o quadro preciso da situação caótica e deplorável em que se encontram os aprisionados, após alguns dias de isolamento. Realiza-o fazendo uso de um jogo de “faz de conta” que o cego antigo (dominador do brailler, e, portanto, encarregado de escriturar os bens ilicitamente angariados pela *camarata* dos malvados), por “uma iluminação esclarecedora de seu duvidoso espírito” (SARAMAGO, 1995, p. 159), resolve redigir “a instrutiva e lamentável crônica do mau passadio e outros muitos sofrimentos destes novos e espoliados companheiros” (p. 159). Porém, ao final da mesma, o cego percebe que é melhor ficar ao lado em que já se encontra, pois mais vantajoso lhe parece. Considerando o modo de ver do narrador, certamente o apoiar a atitude do cego intenta também levar à reflexão, ao questionamento. São diversos os jogos fabricados por ele, para expressar seu conjunto de ideias e desenvolvê-lo no romance.

Ainda, observamos que o narrador oferece sujeitos de todos os tipos e pendores, esta é a humanidade, ela se constitui por diversas facetas e nem todos buscam o bem coletivo ou apresentam um comportamento ético – o que também deve ser pensado como uma construção da *civilização*. Entretanto, ele tem bem claro, para si, o que é eticamente um comportamento adequado. Discorre em suas incursões filosóficas sobre a natureza humana e sinaliza a sua maneira de ver:

Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se não é certo que a ocasião faz o ladrão, também é certo que ajuda muito. Quanto à nós, permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, referimo-nos o oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido a tentação criminosa (SARAMAGO, 1995, p. 26).

Já há outros sujeitos que se comprazem com o mal, sua natureza é esta e ponto. “Foi uma iniciativa por assim dizer criminosa de um soldado de mau caráter [...] pelos vistos pertencente àquela espécie de pessoas a quem não se pode pôr uma espingarda

nas mãos (SARAMAGO, 1995, p. 107). Porém mesmo sabendo que não é possível ignorar seus aspectos negativos ou primitivos, acredita no humano.

Encontramos o homem no romance através de suas ações, por elas chegamos ao que o move, inquieta, inspira e impulsiona, enfim, chegamos ao seu *ser*, pois seu modo de agir diz muito sobre si. A sua ação é imprescindível tanto para o desvelamento como para a experimentação de sua posição ideológica (BAKHTIN, 2010, p.136). Entretanto, a fala deste sujeito também o determina. Entender a fala do homem no romance é entender a ele: “[...] o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (p.134). Para observarmos o homem que fala no romance *Ensaio sobre a cegueira*, além do narrador que já tratamos, nos ateremos nas seguintes personagens: a mulher do médico, o médico e o velho da venda preta, devido à primazia dada aos seus discursos.

O ensaio é um gênero que se propõe um pensar crítico sobre os mais diversos assuntos. Essa postura frente a variadas situações faz-se presente, além de na voz do narrador, também na voz de algumas personagens, que demonstram uma capacidade reflexiva e de questionamento, como é o caso da mulher do médico. Ela é um meio pelo qual o narrador insere discussões. Ao frear o seu contar e dar possibilidade de fala a essa personagem, ele permite outra forma de acesso, que não somente a sua voz, àquilo que está pondo à prova: a *civilização*.

[...] outro assunto, para as necessidades estará um balde na varanda, bem sei que não é agradável ir lá fora, com a chuva que tem caído e o frio que faz, em todo caso é melhor assim do que termos a casa a cheirar mal, 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 abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a prelação moralística, é que vocês não sabem, não o podem saber o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, e agora ponto final na dissertação, vamos comer (SARAMAGO, 1995, p.262).

O fragmento acima comprova a visão crítica da personagem sobre si, os outros e o mundo em que vivera e vive agora. Sabe que é testemunha do horror, tem a medida do peso e responsabilidade que isso representa. Ela organiza o espaço em que está, pois é quem vê, tem a percepção de que vivera em um cenário imundo e catastrófico, mas que construía um dentro paralelo ao fora, a *camarata*, quanto ao quesito limpeza e organização. Quando a voz lhe é dada nesse trecho, entra em questões profundas como o bem e o mal, tem ciência da impossibilidade de se falar em termos passados, pois o mundo transformara-se profundamente, teria, então, de se fazer um novo tratado sobre o que os constitui. Ela enxerga o quanto esses conceitos dicotômicos estão diretamente ligados à relação com o outro e até consigo mesma, esta, porém, deve ser olhada com mais precaução, já que criamos formas de escamotear quem somos para nós mesmos. Todas essas questões, a personagem levanta de modo consciente e crítico, e ainda para fechar a sua fala, nomeia-a de dissertação, ou seja, seu texto é um ponto de vista sobre os assuntos apresentados. Ela, igualmente ao narrador, apresenta a elaboração de um *eu* dentro do romance.

A fala da personagem, no decorrer da obra, é marcada por uma tenacidade, esclarecimento e lucidez, embora represente um papel social: a esposa, e esta designação a nomeie. O campo ideológico no qual atua é semelhante ao do médico, além, de como ele, se guiar pela ética. Seu discurso apresenta um aprofundamento de visão e percepção de mundo, bem como um questionamento constante do estado das coisas. Em diversas passagens seu olhar, marcado pelo entendimento, atinge a compreensão crítica do que estava a se passar: “[...] provavelmente é disso mesmo que eles estão à espera, que acabemos aqui uns atrás dos outros, morrendo o bicho acaba-se a peçonha” (SARAMAGO, 1995, p. 64).

Sua voz influencia a ordenação do espaço, em um nível prático; a visão de que é dotada permite levar o grupo de sua *camarata* a preocupar-se com a organização espacial, isso feito através da insistência, da constante reafirmação da necessidade desse cuidado. Sua voz é a voz que chama para a ordem prática. A mesma astúcia prática, vemos ao observar o que leva em sua bolsa de mão para o manicômio; também no fato de deixar a casa organizada, mesmo com as mãos trêmulas, antes de serem levados para o manicômio; ou em como é cuidadosa e sábia com as coisas de seu lar. Suas ações e o narrador nos mostram isso: “[...] nessa casa parece ter de tudo, ou será porque sabem dar bom uso ao que têm [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 268).

Seu discurso é muito bem ordenado, apresenta perspicácia, inteligência e rapidez diante das necessidades geradas pelas circunstâncias. Em algumas situações-limite a personagem faz uso dele de uma maneira primorosa, demonstrando grande capacidade argumentativa, como o próprio narrador reconhece, na passagem que segue.

Precisamos de uma pá, ou uma enxada, Não há cá disso, ponham-se a andar, Temos de enterrar o corpo, Não enterrem, deixem-no aí a apodrecer, Se o deixarmos fica a contaminar a atmosfera, Pois que contamine e vos faça bom proveito, *A atmosfera não está parada, tanto está aqui como vai para aí.* A pertinência do argumento obrigou o militar a refletir (SARAMAGO, 1995, p. 84, grifo nosso).

Ainda, notamos, pelo seu discurso, a firmeza e determinação de seu caráter, o despreendimento material, pois não demonstra preocupação com o que ficou fora do manicômio, como o primeiro cego que revive constantemente a perda do carro, e ela rebate de forma lúcida, argumenta que de nada serve naquela circunstância um carro para ele, porque não vê, e como o dele, outros igualmente estão abandonados pela cidade. Ou seja, o problema que estão vivendo é maior do que picuinhas materiais, a personagem demonstra clara percepção disso. Ao acompanhar o marido, o faz por convicção e amor, quer ajudá-lo, e também àqueles que, aos poucos, são contaminados pela doença. “[...] fico para te ajudar e aos outros que aí venham [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 48). Contudo, ela vive um embate terrível, por não contar para todos que vê. Na sua voz está a angústia e, por fim, a constatação que faz sobre si mesma: “Sou uma cobarde, murmurou exasperada, para isto mais valia estar cega, não andaria com veleidades de missionária” (SARAMAGO, 1995, p. 136-137).

Há uma passagem significativa, na qual essa personagem funciona como espelho, para três sujeitos que fazem parte do grupo dos malvados, pois utiliza a própria fala deles - mais especificamente de seu líder, porém aceita e reiterada pelos outros - para referir-se a mulher que morre em decorrência da violência sexual sofrida. A atitude dela lhes parece tão abjeta a ponto de os fazerem refletir. Assim, até as personagens marcadas pela indignidade no comportamento assustam-se com o teor imoral das palavras proferidas em espelho, e o referido susto gera um pensar crítico sobre si e também os outros, possibilita-os ter consciência do que se tornaram, embora não ocorra mudança em suas atitudes.

Uma noite bem passada, sim senhores, exclamou um deles lambendo os beiços, e outro confirmou, Estas sete valeram por catorze, *é certo que uma não era grande coisa*, mas no meio daquela confusão quase nem se notava, têm sorte estes gajos, se são bastante homens para elas, Melhor que sejam, assim elas levarão mais vontade. Do fundo da camarata, a mulher do médico disse, *Já não somos sete*, Fugiu alguma, perguntou a rir um do grupo, Não fugiu, morreu, Ó diabo, então vocês terão de trabalhar mais na próxima vez, *Não se perdeu muito, não era grande coisa*, disse a mulher do médico. *Desconcertados, os mensageiros não atinaram como responder, o que tinham acabado de ouvir parecia-lhes indecente*, [...] que falta de respeito, falar de uma tipa nestes termos, só porque não tinha as mamas no seu lugar e era fraca de nádegas. A mulher do médico olhava-os, parados à entrada da porta, indecisos, movendo o corpo como bonecos mecânicos (SARAMAGO, 1995, p.183, grifos nossos).

A morte da personagem não causa espanto, afinal na chegada esses sujeitos são recebidos por cadáveres, morrer é algo iminente ao lugar. O que os deixa transtornados é a frieza da mulher do médico e a maneira de tratar a outra, que na verdade, é como eles haviam-na tratado. Por um átimo de tempo, as três personagens fazem também incursões reflexivas, desencadeadas pela apropriação e reprodução de seu próprio discurso por outro.

Além da importância da fala da personagem para os questionamentos pretendidos pelo narrador, um recurso formal corrente utilizado pelo mesmo é a apropriação do ponto de vista dela. Em inúmeras passagens, a narrativa é contada pela focalização da mulher do médico, o narrador apreende-se do foco da única personagem que tem visão e vê segundo o seu olhar, portanto, a perspectiva visual dela é de suma importância para o aspecto formal da obra.

Uma temática que atravessa o romance é a da necessidade de encontrar uma forma de organizar-se frente ao novo quadro que se pinta. O narrador introduz essa discussão através da voz do médico, que, do princípio ao final, tem o papel de chamar os outros para a procura e instauração de uma possível nova ordem. A voz do médico produz um eco de urgência. No seu discurso está impressa a busca da ordenação e o anseio por um melhor viver.

No fragmento a seguir, usando o discurso indireto, o narrador expressa a fala das demais personagens da mesma *camarata* do médico, que em coro reconhecem a importância das palavras repetidas insistentemente pela personagem: “[...] não há dúvida, aquele médico, lá ao fundo está no certo quando diz que nos temos de organizar, a questão, de facto, é de organização” (SARAMAGO, 1995, p.110). Além disso, torna-

se a figura mediadora em diversas circunstâncias conflituosas, inclusive o grupo de sua *camarata* atribui a ele esse direito. “Fez-se uma pausa, e o velho da venda preta perguntou, A quem designaremos então como responsáveis, Eu escolho o senhor doutor, disse a rapariga dos óculos escuros. Não foi preciso prosseguir a votação, a *camarata* toda estava de acordo” (SARAMAGO, 1995, p.142).

O gênero romance oferece muitas perspectivas ideológicas, cada personagem atua na sua perspectiva particular. “A ação do herói do romance é sempre sublinhada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico [...], ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 2010, p.137). A afirmação vale para qualquer personagem dentro do romance, todas agem segundo a perspectiva ideológica que as determinam. No caso do médico, a sua palavra é a palavra ética, ele faz um uso coerente e lúcido da mesma, apresenta clareza e discernimento no pensar. O campo ideológico em que atua, bem como representa, é o campo da ética.

Para a compreensão do sujeito que fala no romance e da perspectiva ideológica que o define, é fundamental observar a sua ação, pois é na ação que a personagem revela-se e efetua a experimentação de seu posicionamento ideológico. Podemos definir a ação do médico igualmente ética, sua fala e sua ação estão de acordo, são homogêneas. Ele atua no campo de ambas segundo a mesma perspectiva ideológica: a da busca da equanimidade. A postura adotada por ele é extremamente correta e justa, pensa, fala e age pelo bem coletivo. Através de sua conduta e discurso pautados na ética, imprime, dentro da medida do possível, a mesma no espaço circundante. Freia diversos conflitos e os conduz para um fim mais adequado. Como quando uns cegos roubam duas caixas e emite-se a seguinte proposta envolvendo o alimento dos ainda não cegos:

Se os esperássemos no átrio, eles levariam um valente susto só de nos verem, talvez deixassem cair uma ou duas caixas, mas o médico disse que não lhe parecia isso bem, seria uma injustiça, castigar quem não tinha culpa (SARAMAGO, 1995, p. 109).

O único episódio que pode macular seu comportamento é o referente à rapariga de óculos. Ele vai a sua cama e os dois entregam-se ao prazer mútuo. Porém, não vemos assim, essa conduta não fere seu caráter impecável, na verdade, ela traz um componente

determinante para a *civilização*: a repressão dos instintos e desejos. A fidelidade é apenas um acordo social e pertence a um conjunto de ideias e valores dominantes, hegemônicos, e justamente isso é questionado com a atitude da mulher do médico de ver os dois e não se sentir ofendida, ao contrário, é nesse momento que confia seu maior segredo, para a rapariga: que não perdera a visão. O ingresso ao caos possibilita a personagem perceber que esta exigência imperativa da *civilização* não tem tanta importância assim.

Fora do manicômio, a voz do médico reclamando organização diminui, contudo, essa preocupação da personagem aparece ainda, não como um imperativo, um chamado, mas como um lamento. Afinal, devido à dimensão extensa do espaço em que passam a viver e como os grupos de cegos estão espalhados a perambular, é mais difícil pensar num modo de organizar-se.

Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar, disse o médico, todo esse lixo a apodrecer por aí, os animais mortos, talvez mesmo pessoas, deve haver pessoas mortas dentro das casas, *o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro*, Um governo, disse a mulher, Uma organização, o corpo também é um sistema organizado, está vivo enquanto se mantém organizado, e a morte não é mais do que o efeito de uma desorganização, E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se para que viva, *Organizando-se, organizar-se já é, uma maneira de começar a ter olhos* (SARAMAGO, 1995, p.281-282, grifos nossos).

Na sua voz há uma negação da figura do Estado, ele não espera um governo institucionalizado, no entanto aspira a uma organização livre, nascida dos sujeitos e das necessidades individuais e coletivas. A organização funciona como a faculdade de ver, de ter olhos; para o médico, ordenar novamente o mundo, mesmo que de cegos, é voltar a ver.

Quanto à personagem o velho da venda preta, esta demonstra uma grande sabedoria e um olhar ponderado frente às coisas. Já no início isso é dado, quando os outros pacientes esperam por atendimento no consultório do médico e a secretária dá prioridade de atendimento ao primeiro cego e por isso todos reclamam. A interferência do velho foi admirável e sensata: “O velho do olho vendado foi magnânimo. Deixem-no lá, coitado, aquele vai bem pior do que qualquer de nós” (SARAMAGO, 1985, p.22). Em suas primeiras palavras tem-se a definição de seu caráter e ao longo da narrativa a

personagem irá colocar-se de modo sábio diante de várias situações, como o fizera no consultório.

Cabe lembrar que é o velho da venda quem traz as notícias do lado de fora. Quando chega com os duzentos cegos, o narrador o coloca como elemento conector entre o fora e o dentro, a personagem descreve longamente o que viu no mundo externo ao manicômio, ou seja, o declínio gradual do mesmo. O narrador abre um espaço na narrativa e permite ao velho da venda que conte, embora após o início do contar, o mesmo alega que por questões de estilo é preciso re-configurar o narrado pela personagem.

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois *sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior* [...] (SARAMAGO, 1985, p. 122-123, grifo nosso).

No trecho acima há um aspecto que merece destaque: uma personagem, nomeada, pelo próprio narrador, de relator complementar, permite estender o olhar para o mundo externo, deste modo transforma-se na ligação entre os dois mundos paralelos representados no romance, sem ele, não há modo de acessar o fora, portanto, sua presença é fundamental. Outro dado importantíssimo: o narrador tem seu foco de visão reduzido e deixa isso bem claro, ele não possui acesso ao espaço externo ao manicômio, sua capacidade de focalização limita-se ao lugar onde a cegueira inicialmente é aprisionada, acompanha-a em sua nascente. Inclusive o mesmo afirma essa restrição em diversos momentos da narrativa. Assim, para contar o que se desenrola fora, precisa de outrem.

Na escolha do narrador de retomar a narrativa, por não considerar adequada a linguagem, apresenta-se uma questão da literatura: a quem é dado o direito ou acesso ao fazer literário? Ora, obviamente àquele que tem um domínio sobre a língua e que certamente pertence à classe privilegiada. A escrita está nas mãos dos que a ela tem acesso. O não deixar uma personagem como o velho da venda preta ter o poder da fala direta pode denotar uma crítica à condição de banidos/excluídos desse fazer, a que são

reduzidos os que não adentraram ao mundo letrado. Ou ainda, uma preocupação exasperada com o estético, que deve constituir-se por um fazer diferenciado do comum. O interesse do narrador pela construção, pelo rigor da escrita é enfatizado em diversas passagens, com um tom irônico e questionador.

Já as outras duas personagens, o médico e a sua mulher, têm o direito, dado pelo narrador, a uma apropriação da fala. Considerando que os dois pertencem a um meio letrado, podem falar, em nenhum momento lhes fora vetado o direito à expressão, suas vozes ecoam na narrativa sem nenhum tipo de censura. Há que considerar que o médico cita Homero em duas circunstâncias, o que revela apreço e conhecimento literário. “O oftalmologista tinha gostos literários e sabia citar a propósito” (SARAMAGO, 1995, p.29).

Quando já estão fora do manicômio, o velho ainda é aquele que viu a epidemia desconstruir o mundo civilizado, então mais uma vez é inquirido, interrogado acerca do que experimentara fora do manicômio. Embora o narrador permita-o relatar novamente sobre o que ocorrera com os bancos, ao término da fala da personagem, questiona a veracidade plena do relato: “[...] apesar do tom verídico que soube imprimir à apaixonante descrição, é lícito suspeitar da existência de certos exageros no seu relato, [...] em todo o caso deu para ficarmos com uma ideia” (SARAMAGO, 1995, p. 255).

Um aspecto importante a destacar é que durante o momento em que o velho da venda conta para o grupo de sua *camarata* como está o mundo lá fora, ele funciona, da mesma forma que a mulher do médico, como um *ópsis* - um “eu vi” -, mas também como um *akoé* - “eu ouvi”: “[...] o velho da venda preta contou o que sabia, *o que vira com seus próprios olhos* enquanto os tivera, o que ouvira dizer durante os poucos dias que decorreram entre o começo da epidemia e a sua própria cegueira” (SARAMAGO, 1995, p. 122, grifos nossos). Entre o contar o que vira e o que ouvira, compromete-se somente como o que vira: “[...] só falo do que pude ver com os meus próprios olhos” (p. 128), quanto ao que ouvira, afirma duvidoso: “Se calhar, foi boato” (p. 126).

Em torno da cama do velho, o espaço das camas mais próximas é preenchido pelos cegos, forma-se uma “roda”, não para ouvir histórias acolhedoras e prometedoras de um futuro, porém a história do declínio de um mundo, a queda da *civilização*, pela perspectiva daquele que viu e ouviu. O velho desempenha o mesmo papel do narrador nas sociedades artesanais, ele ensina, apresenta o novo mundo. Podemos afirmar que o seu discurso, no transcorrer do romance, é o discurso do sábio, daquele que tem algo a

repassar. A própria mulher do médico percebe e compreende a profundidade e valor de seu discurso ao afirmar: “És um filósofo, Que ideia, só sou um velho” (SARAMAGO, 1995, p. 269). Sim, um velho que soube acrescentar aos anos vividos a experiência e sabedoria.

De acordo com Bakhtin (2010, p. 162):

O argumento do romance deve organizar o desmascaramento das linguagens sociais e das ideologias, mostrá-las e experimentá-las: a experimentação da palavra, da visão de mundo e do fundamento comportamental ideológico da ação [...]. Em resumo, o argumento do romance serve para a representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos.”

Assim, as falas das três personagens observadas demonstram a constituição de universos ideológicos e de linguagens sociais reveladoras de seus posicionamentos diante da existência, e mais precisamente do novo existir dado pela cegueira coletiva. Cada uma delas funciona como um olhar atento sobre a condição humana. O narrador faz uso de universos ideológicos distintos, do homem que fala no romance, para a experimentação de seu próprio posicionamento ideológico, oferece as suas opiniões, utilizando o universo das personagens.

Apesar das mesmas apresentarem mundos ideológicos dessemelhantes, entre seus discursos não se desencadeia confronto, pelo contrário, apresentam um modo semelhante de pensar. Mesmo pertencendo a universos, aparentemente destoantes – um velho com pouco estudo, uma mulher de alguém e um médico – comportam as seguintes igualdades discursivas: sapiência, ética, humanismo, criticidade e aprofundamento reflexivo.

Embora o tema central da obra seja a cegueira e amarrada a ela esteja a queda de uma construção humana: a *civilização* - que vai sendo “destecida” conforme a narrativa avança, até chegar ao colapso total -, há outros temas subjacentes que perpassam a narrativa e são discutidos pelo narrador e pela voz das personagens, alguns deles: a fragilidade humana, o poder, seu monopólio e excessos, a responsabilidade de ver, a animalização do homem, as relações (afetos, laços), a desconstrução de vários estereótipos, como o da prostituta, a crítica às regras sociais, às convenções, a impossibilidade da linguagem de traduzir certas coisas, de dizer o indizível, o homem como um ser social, que necessita do grupo, a facilidade humana de adaptação e a crítica ao subterfúgio religioso.

Nesse percurso dos subtemas, há um que parece central para a representação estética da cegueira, na obra: o medo como percepção. O primeiro cego é tomado pelo medo frente à doença desconhecida, os cegos têm medo do mergulho inesperado na luminosidade, e os não-cegos têm medo dos contaminados pelo “mal-branco”, assim como os militares que, nas atitudes mais extremas, agem conduzidos pelo mesmo medo que os unifica. O sentimento de medo aparece tanto na evolução do romance que poderíamos arriscar chamá-lo de *Ensaio sobre o medo*, tal é a sua importância e constância na narrativa.

O romance em proposta ensaísta interroga criticamente o tema e os subtemas sobre os quais se debruça, por isso, certamente efetua a desconstrução de formas legitimadas de se conceber o estado das coisas, a *civilização*, e, assim, produz um pensamento reflexivo, questionador da realidade. Na obra, a personagem rapariga de óculos é apresentada de modo a quebrar um padrão conceitual sobre a figura da prostituta, as ações tomadas pela personagem e as incursões reflexivas do narrador tiram o pensamento do lugar comum e abrem outras possibilidades de entendimento.

[...] Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como nocturnas, tanto verticais como horizontais, da época aqui descrita, aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios, definitivos, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos (SARAMAGO, 1995, p.31).

Já de início é posto que esta personagem é mais complexa do se pressupõe, ela não é apenas colocada na categoria de prostituta, o narrador mostra que esse tipo de enquadramento não dá conta das nuances dos tempos em questão. Na sucessão dos acontecimentos, a rapariga de óculos escuros toma atitudes contrárias ou não esperadas de uma mulher que exerce a profissão de venda do corpo, como: cerca de cuidados maternos o rapaz estrábico, por vezes ela retira alimento de sua boca para oferecer ao menino, opta ser sua mãe e protetora; escolhe do velho da venda preta como parceiro, e mesmo depois de recuperada a visão, mostra-se convicta de que quer manter o acordo de ficarem juntos; também é preciso destacar o amor filial que ela devota.

Não está ninguém, disse a rapariga dos óculos escuros, e desatou-se a chorar encostada à porta, a cabeça sobre os antebraços cruzados, como

se com todo o corpo estivesse a implorar uma desesperada piedade, não tivéssemos nós aprendido o suficiente do complicado que é o espírito humano, e estranharíamos que queira tanto a seus pais, ao ponto destas demonstrações de dor, uma rapariga de costumes tão livres, embora não esteja longe quem já afirmou que não existe nem existiu nunca qualquer contradição entre isto e aquilo (SARAMAGO, 1995, p.234-235).

O narrador rompe a relação amor filial/condução sexual inadequada, comprova que essa parça pode andar junta, embora preceitos moralistas discordem. A matéria que constitui uma prostituta não é apenas a sua libido ou a devassidão visceralmente vinculada a ela pela sociedade. A rapariga mostra isso, pois ama, tem afeto e valoriza laços, independente de dormir com inúmeros homens. Inclusive, embora venda seu corpo, deita-se somente com quem quer, não é o dinheiro o determinante de sua ação, mas o seu desejo, o seu corpo. No episódio do estupro, tamanho é o asco que sente, a ponto de vomitar; contrariando o pensamento comum, a personagem não se entrega aos apelos da carne, o que se esperaria de uma prostituta, porém sofre terrivelmente.

Outro estereótipo desconstruído é o do cego ladrão, apesar de ele ter atitudes abomináveis, como roubar um sujeito cego - embora esta não tenha sido a sua intenção inicial ao oferecer-se em levá-lo para casa - e apalpar a rapariga num momento em que todos estão perturbados com a nova situação. Mesmo assim a personagem apresenta grande dignidade em outras situações, por exemplo, sabe que a mulher do médico vê, mas guarda esse segredo, demonstra com isso reconhecimento e gratidão, afinal ela o está ajudando e mostra-se muito preocupada com a sua lastimável situação.

A mulher do médico pôs-lhe a mão na testa, depois fez um movimento de retirar-se, mas não teve tempo nem de dar as boas noites, *o doente agarrou-a por um braço e puxou-a para si, obrigando-a a aproximar a cara, Eu sei que a senhora vê, disse numa voz muito baixa.* A mulher do médico estremeceu de surpresa, e murmurou, Está enganado, aonde é que foi buscar essa idéia, vejo tanto como qualquer dos que aqui estão, *Não me queira enganar a senhora, eu bem sei que vê, mas esteja descansada que não digo a ninguém,* Durma, durma, Não tem confiança em mim, Tenho, Não se fia da palavra de um gatuno, Já lhe disse que tenho confiança, Então por que não me diz a verdade [...] (SARAMAGO, 1985, p. 75-76, grifos nossos).

Também, quando se dirige à morte, o cego ladrão enfrenta uma crise profunda de consciência, esta vem para iniciar um debate sobre sua atitude vergonhosa de roubar um cego e para cobrar-lhe a responsabilidade sobre aquilo que fez. Ou seja, até um

ladrão possui consciência, já que a mesma é uma instância que o compõe, faz parte de seu *ser*, o que comprova a grande falácia cometida quando se olha para as pessoas de forma maniqueísta, colocando-as no lugar de boas ou más. A complexidade humana exige mais cuidado e discernimento neste tipo de exame. Através da atitude da personagem e de suas digressões internas, o narrador põe em discussão essa questão. Apesar de narrativo, este fragmento apresenta uma reflexão crítica, própria do ensaio.

De súbito, sem que ele contasse a consciência acordou e censurou-o asperamente por ter sido capaz de roubar o automóvel a um pobre cego, Se agora estou nesta situação, argumentou ele, não foi por ter roubado o carro, mas por ter ido acompanhá-lo a casa, esse é que foi o meu grande erro. Não estava a consciência para debates casuísticos, as suas razões eram simples e claras, Um cego é sagrado, a um cego não se rouba, Tecnicamente falando, não o roubei, nem ele tinha o carro no bolso, nem eu lhe apontei uma pistola à cara, defendeu-se o acusado, Deixa de sofismas, resmungou a consciência, e vai lá aonde tens que ir ( SARAMAGO, 1985, p. 78).

Há algo que merece nota: no romance *O homem duplicado* (2002), Saramago utiliza-se de recurso semelhante, porém desta vez não é a consciência personificada que trava diálogos com uma personagem e leva-a a pensar, a se questionar sobre suas ações, mas o senso comum, este acompanha Tertuliano Máximo Afonso ao longo da narrativa com interferências e interrogações.

No ensaio *O romance como epopéia burguesa*<sup>10</sup> Lukács (1999, p. 95), ao comparar o romance com a epopeia, afirma que: “Ambos devem revelar as peculiaridades essenciais de uma dada sociedade por meio da representação de destinos individuais, das ações e dos sofrimentos de seres humanos individualizados”. No destino individual estão impressos os traços de uma determinada forma social, histórica. Portanto, as contradições sociais são expressas nos embates experimentados pelas personagens e seus destinos.

*Ensaio sobre a cegueira* não nos oferece a trajetória de apenas uma personagem, mas sim da multidão. Obviamente que há um grupo, eleito pelo narrador, como principal, é esse que o mesmo acompanha do início ao término da narrativa; entretanto o que está representado esteticamente na obra é a humanidade e a nova condição existencial a que fora lançada. As personagens não apresentam nomes, são designadas

---

<sup>10</sup> Publicado originariamente na *Enciclopédia Literária*, Vol. IX, Moscou, 1935. Tradução de Lellzia Zini Antunes, a partir da edição Italiana (Einaudi, 1976) e edição francesa (Editions Sociales, 1974).

pelas funções sociais que as determinavam no estado anterior à cegueira, portanto marcadas pelos seus papéis sociais, quando não por alguma característica: o médico, a mulher do médico, o policial, o farmacêutico, o velho da venda preta, a mulher das insônias, enfim, nomes representam não uma individualidade, contudo expressam uma estratificação de categoria social. O nomear individual não tem importância neste contar, já que o interesse está no destino da coletividade. Não nomear é demonstrar intrinsecamente na arquitetura do romance que qualquer um pode ser sujeito desta história; ao mesmo tempo representa, por meio das personagens, as instituições formadoras e ordenadoras da sociedade. Por isso o narrador utiliza categorias para determinar os envolvidos no romance.

O grande acontecimento da narrativa, a cegueira, atinge a todos, não se restringe as personagens principais, o evento envolve os habitantes de determinado país, o coletivo de um lugar, portanto as agudas transformações causadas pelo “mal-branco” têm impacto na vida comum. O narrador observa a queda de um modo de viver, pensar e colocar-se no mundo, e isso não diz respeito a apenas alguns envolvidos na história, como o grupo em questão, mas ao homem de modo geral, que é o grande partícipe do *evento cegueira*.

Para Lukács (1999, p. 102), a conquista da realidade cotidiana, do usar o prosaico da vida foi uma grande realização do Realismo, é neste período que se consolida efetivamente o seu *status* no romance.

O romance abandona a região ilimitada do fantástico e dirige-se decididamente para a representação da vida privada do burguês. A aspiração do romancista de ser historiador da vida privada define-se nesta época com toda a clareza. Os amplos horizontes históricos do romance das origens restringem-se, o mundo do romance se limita cada vez mais à realidade quotidiana da vida burguesa, e as grandes contradições motoras do desenvolvimento histórico-social são representadas somente na medida em que se manifestam de maneira concreta e ativa nesta realidade quotidiana.

A vida cotidiana, privada ocupa o espaço do romance, é seu grande motivo, bem como os destinos individuais. Em *Ensaio sobre a cegueira* a tônica não é o individual nem a vida privada, já que na nova configuração social o privado/público misturam-se e os destinos individuais dependem de forma decisiva do destino da coletividade. Não se quer narrar a estética da individualidade. O grande embate na obra é a discussão

levantada pelo narrador sobre a *civilização*. Observa-se também que os discursos diretos livres tratam sobre questões que propõem a reflexão sobre a *civilização*, dissociando dessa maneira, esse romance, de uma busca pela individualidade pungente e problemática.

Quanto à relação ensaio/romance em *Ensaio sobre a cegueira*, destacamos que há pertinência em estabelecer uma confluência entre os dois gêneros na obra, a encontramos mais precisamente na figura do narrador, através de seu posicionamento crítico e reflexivo sobre os mais diversos temas.

No romance, como gênero, a cadeia de ações produz rupturas no tempo, as quais geram transformações. Portanto, a mudança é fundamental para o gênero romanesco, não há sentido viver tantas peripécias para se continuar o mesmo. Na obra estudada não só as personagens mudam ao serem defrontadas com a experiência de *barbárie*, mas também o espaço, ambos degradaram-se com a sucessão dos acontecimentos, porém esta serve a outro propósito: a experimentação das ideias do narrador, que exercita, ensaia o seu pensamento por meio de tal cadeia.

Percebemos a formação de um *eu* no interior do romance - uma das principais características do ensaio - que, ao longo da narrativa, segue experimentando suas idéias. A sucessão dos acontecimentos lhe proporciona o debate e as incursões de seu pensar, que se dão no percurso da sequência de ações, a qual é utilizada para elaboração de uma crítica ao denominado mundo civilizado. Contar para discutir. Os argumentos do narrador não partem de conceitos, mas das ações das personagens. Além da ação, as vozes incitam ao debate, afinal universos discursivos se fazem expressos. Esses são os mais veementes pontos de contato ou convergência dos dois gêneros, nesse caminho eles se cruzam e se misturam.

### **3.3 UM BREVE DIÁLOGO ENTRE OS DOIS “ENSAIOS” DE JOSÉ SARAMAGO**

Como já apontamos, *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que tem a pretensão de apreender características do ensaio, entretanto a mesma intenção do autor é vista também em outras obras, Percebemos o contar ensaístico de José Saramago em, pelo

menos, onze dos seus romances – os que lemos<sup>11</sup>. Portanto, esse é um traço do autor, de seu modo peculiar de romancear. Obviamente em alguns romances há uma presença mais forte do tom ensaístico, já em outros, não tão acentuada, como é o caso do *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), que apresenta mais a narração, a sucessão dos acontecimentos, mesmo assim, a marca do autor está presente. Dos romances lidos, apenas observamos um fazer mais afastado dos demais em *Memorial do convento* (1982), devido a particularidades específicas, como o uso de uma linguagem muito rebuscada e de vocabulários que remetem ao século XVIII - quando a narrativa se dá - o que cria uma atmosfera da época. Entretanto, o modo próprio do autor permeia o romance: os comentários reflexivos do narrador, de algumas personagens, a ironia e uma forte crítica, no caso, ao poder da nobreza, estendendo-se ao clero.

Contudo, não podemos deixar de estabelecer uma relação mais detalhada entre *O ensaio sobre a cegueira* e *O ensaio sobre a lucidez* (2004), não apenas pela proposta dada nos títulos de se efetuar uma quebra nos limites fronteiriços dos dois gêneros - o ensaio e o romance -, mas, sobretudo, porque as personagens principais do primeiro reaparecem no segundo romance e desempenham um papel determinante na arquitetura do mesmo; também porque algumas questões levantadas na obra anterior, ressurgem nesta. A cegueira, a discussão sobre o estado democrático, um lugar sem governo e o poder de força do estado ganham contiguidade em *Ensaio sobre a lucidez*, ou seja, temas que incomodavam o autor em 1995 continuaram a incomodá-lo, tanto que após nove anos, ele retoma-os.

Uma peculiaridade deste romance é que o narrador apresenta-se mais comedido, não insere, de forma veemente, incursões reflexivas, apesar de apresentar questionamentos no discurso, a dose é menor. Neste sentido, não há uma formação tão clara e determinante de um *eu*, de uma personalidade em tal obra. Portanto, afasta-se um pouco de *Ensaio sobre a cegueira*.

Outro aspecto é que o narrador concede um espaço ainda maior neste “ensaio” do que no anterior para a voz das personagens, que no caso são as representantes do alto escalão político. Há passagens longas de discussões, debates entre ministros, membros

---

<sup>11</sup>*Memorial do convento, 1982, O Ano da Morte de Ricardo Reis, 1984, O Evangelho Segundo Jesus Cristo, 1991, Ensaio Sobre a Cegueira, 1995, Todos os Nomes, 1997, A Caverna, 2000, O Homem Duplicado, 2002, Ensaio Sobre a Lucidez, 2004, As Intermittências da Morte, 2005, A Viagem do Elefante, 2008 e Caim, 2009.*

da comissão e o presidente da república, é possível infiltrar-se neste espaço de poder, de forma direta, pelos diálogos extensos dos mesmos.

A questão principal de *Ensaio sobre a lucidez* é que a população da capital de um país resolve votar em branco. Na primeira eleição foram 70%. Insatisfeitas, as autoridades convocam uma nova votação, porém a situação piora, pois a marca de votos brancos atinge 83%, por isso deflagra-se um estado de exceção, apenas circunscrito à capital, que passa a ser sem governo, porque o mesmo retira-se em caravana na calada da madrugada, no entanto deixa atrás de si um belo espetáculo: um rastro de lâmpadas acesas conforme avança, denunciando a sua retirada em pretensa surdina. Assim como em *Ensaio sobre a cegueira* instaura-se um estado de exceção no manicômio, neste ocorre o mesmo, porém em dimensão maior: na capital.

A grande ironia e contradição é que as personagens estão apenas exercendo seu direito - próprio de uma sociedade democrática - de votar, posicionar-se como bem entender, sem dever justificações a ninguém. Entretanto é justamente o exercício desse seu direito o gerador do estado de sítio, pois, segundo o governo, não o souberam usar da forma certa. Ora, em *Ensaio sobre a cegueira* a instabilidade da democracia já é apontada, a obra mostra em diversas passagens que a sua irreduzível certeza e existência não é algo dado e definitivo, os direitos dos cidadãos não são garantia, o que é certo é que quando o poder, mesmo que num mundo regido pelos preceitos democráticos, sente-se ameaçado, a força e o despotismo são a sua lei. Isso é ilustrado com o próprio isolamento dos contaminados. A ameaça de ruptura com o constitucional e a imposição do domínio autocrático estão sempre presentes.

A diretriz principal em *Ensaio sobre a lucidez* é a crítica à democracia representativa, embora esta não seja o ponto mais marcante em *Ensaio sobre a cegueira*, ela lá está como um dos subtemas debatidos pelo narrador. A voz do médico é o componente formal que salienta a problemática de ser representado.

Temos, de forma efetiva, neste romance um dos atributos da multidão: uma vontade comum imanente, nascida de sua interioridade sem consenso ou combinação, um explodir de um anseio comum, no caso, a atitude de votar em branco. Não há combinação nem líder ou grupo a organizar, o voto em branco nasce no seio da multidão insatisfeita.

De acordo com Antonio Negri, hoje, no campo político, não existe mais lugar para a representação ou para figura de povo como unidade, mas sim para a multidão

como singularidades não representáveis. Comenta Szaniecki (2007, p.110-111): “Negri afirma a superação da *democracia popular* – representativa – por ‘uma *democracia de multidões poderosas*, não somente de indivíduos iguais, mas de poderes igualmente abertos à cooperação, à comunicação, à criação””. Assim, de uma unidade representacional e transcendental abstrata passa-se para uma multiplicidade cooperativa e imanente concreta. *Ensaio sobre a lucidez* traz justamente o debate sobre a democracia representativa, e o voto em branco demonstra a insatisfação geral com as diretrizes que a mesma tomou. Esse desagrado coletivo emerge de modo voluntário e legítimo, é o elemento comum que liga as singularidades dentro da multidão.

Instigante é o reencontro com as personagens principais da cegueira. A mulher do médico novamente tem destaque na aventura romanesca. Ela reaparece e toma as formas finais de uma personagem trágica. Na primeira obra seu destino já está traçado, ela é a que nasceu para ver o horror, ser sua testemunha; na segunda, cobra-se lhe o grande insulto de não ter cegado como os demais. Como uma heroína trágica, cumpridora de seu destino, a que possui olhos excessivos é morta, assassinada pelo poder.

O seu grupo (exceto o primeiro cego, que não consegue superar o fato de a sua mulher ter se deitado com outros homens, embora forçada) mantém-se unido, reencontra-se para programas cotidianos, como ir ao cinema. Tem-se uma revelação curiosa: a rapariga comprova que não estava a brincar, divide ainda a vida com o velho da venda, demonstra profunda amizade e fidelidade à mulher do médico, corroborando a coerência interna da personagem. O narrador estabelece um jogo, não revela de imediato qual das personagens masculinas delata que a mulher do médico permaneceu com a visão durante o período da epidemia e cometeu um assassinato, se o velho ou o primeiro cego. Dá pistas que levam a um e a outro, brinca com o leitor, mas considerando a composição das personagens, certamente não é o velho da venda, este já havia dado demonstrações da firmeza de seu caráter no romance anterior. Portanto, o delator é o primeiro cego.

O desejo de uma organização independente, sem regência de governo é uma vontade profunda alimentada e insistentemente repisada pelo médico durante a cegueira. No início do romance sobre a lucidez, paira a expectativa dessa possibilidade, pois o votar em branco é um movimento independente, sem a intermediação de partidos, mas proveniente de cada cidadão que forma a multidão. Também existem outros

demarcadores, como a iniciativa das mulheres de limpar a frente de suas casas, e dos coletores de lixo, embora em greve, de recolher o monturo que se formava no espaço público, mas fazendo isso apenas na condição de cidadãos.

[...] meio-dia exacto era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios em que viviam, desde a porta até ao meio da rua [...] varrer a sua testada começou por ser precisamente o que estão a fazer agora estas mulheres da capital, como no passado também o haviam feito, nas aldeias, as suas mães e avós, e não o faziam elas, como o não fazem estas, para afastar de si uma responsabilidade, mas para assumi-la. Possivelmente foi pela mesma razão que ao terceiro dia saíram à rua os trabalhadores da limpeza. Não traziam uniformes, vestiam à civil. Disseram que os uniformes é que estavam em greve, não eles (SARAMAGO, 2004, p. 103-104).

A maneira como vai desenrolando-se a história forma uma atmosfera propícia para transformações do modo de vida, mudanças históricas que deflagrariam um mundo regido por ações voluntárias em prol do coletivo, sujeitos a assumirem responsabilidades individuais, tudo o que o médico convocara persistentemente. Ou seja, um cenário em que não mais um povo sendo representado fosse personagem, mas sim, uma multidão movida por desejos comuns, embora cada sujeito guardando sua singularidade.

Outro elemento do romance *Ensaio sobre a lucidez* que o liga ao *Ensaio sobre a cegueira* é o branco dos votos, o mesmo faz lembrar o branco da cegueira. Inclusive as personagens representantes do governo estabelecem um paralelo entre a doença, o “mal-branco”, e o voto em branco que seria uma nova forma da cegueira manifestar-se, usam-no como propaganda em defesa do governo representativo. Ainda, destacamos que a palavra “luz” pontua o romance, acende-se de repente entre os outros vocábulos conforme se avança na leitura. Relacionamo-na tanto com a lucidez, quanto com a cegueira pelo excesso de luz que acometeu a todos em precisos quatro anos anteriores. A luz está naquele como uma lâmpada eternamente acesa e neste como um *flash* insistente.

A questão colocada como principal - o voto em branco - não é claramente solucionada, porque a narrativa, após a delação referente à mulher do médico, é conduzida para outro caminho, como o próprio narrador afirma. Então a temática do

voto em branco e sobre o que se fazer toma um segundo plano e as personagens principais do relato da cegueira assumem a posição de destaque.

Além de tudo isso, o segundo romance vem para mostrar como se organizou o mundo após a cegueira, se realmente essa doença ensinou um novo modo de ver as coisas, se houve ou não uma pedagogia do olhar. Em aspectos gerais o mundo permaneceu o mesmo, o elemento que traz o inusitado é o voto em branco espontâneo, inesperado por não ser combinado, mas que está na imanência da multidão. O movimento iniciado em *Ensaio sobre a cegueira* potencializa-se em *Ensaio sobre a lucidez*, as personagens ganham mais traço de multidão<sup>12</sup> e, para nós, intencionalmente, o narrador deixa em aberto o desfecho dos “brancos” – assim chamados os insurgentes – já que esta é uma nova diretriz, ainda incógnita, do tempo atual, então, solucioná-la em um romance seria um erro fatal, afinal é um processo que está a ocorrer. A obra internaliza este fator em aberto da contemporaneidade.

Quanto ao encerramento do romance, percebemos um joguete do narrador ao nomear uma personagem de cego e deixar subentendida a condição similar da outra, designação que nos remete aos cegos do primeiro ensaio. Os dois “cegos” do fecho da narrativa deixam transparecer em suas vozes uma desumanidade e total descaso com a alteridade, quando ouvem, ao longe, os tiros que matam a mulher do médico e sucessivamente o cão das lágrimas - animal que a acompanhou no período da cegueira. Esse episódio nos oportuniza pensar na persistência da cegueira alegórica, não houve uma efetiva pedagogia do olhar: “Então um cego perguntou, Ouviste alguma coisa, Três tiros, respondeu outro, Mas havia também um cão aos uivos, Já se calou, deve ter sido o terceiro tiro, Ainda bem, detesto ouvir os cães a uivar” (SARAMAGO, 2004, p. 325). Alheias ao que está ocorrendo, permanecem essas personagens “cegadas” e centradas em seus universos particulares.

Flávia Silva (2006, p. 84) sustenta que cegueira branca propiciou a verdadeira visão, a lucidez, apresentada no segundo romance pelo voto em branco. Ou seja, o “mal-

---

<sup>12</sup>Apesar do elemento definidor da multidão ser o encontro de singularidades, há o reconhecimento de que por trás de possíveis identidades e diferenças, existe “algo comum”, que se construiria através da cooperação, comunicação e criação. No campo do trabalho, o comum se faz por meio da cooperação social e da gradual eliminação do comando e, no político, percebe-se que não há mais lugar para representação. Pensamos que *Ensaio sobre a lucidez* aproxime-se mais do conceito de multidão proposto por Antonio Negri (apud SZANIECKI, 2007), devido, na obra, a vontade comum nascer do seio da multidão e pelo fato das personagens agirem de forma cooperativa em diversas passagens, eliminando a figura do comando, ainda há que se considerar que a grande discussão do romance é justamente a democracia representativa.

branco” concretizou uma pedagogia do olhar. Porém, em uma leitura mais pessimista, pode-se pensar que a lucidez do segundo romance não está no ato sedicioso da população de votar em branco, devido ao encaminhamento dado às questões em debate e ao desfecho trágico do romance, algo ímpar na obra do autor. Em decorrência disso, é possível aventar que, na realidade, a lucidez está em dar-se conta de que a luta contra o poder é inglória, pois todo aparato dominatório encontra-se em suas mãos, portanto, forjar, ludibriar, impor e matar constituem suas premissas, quando necessário for.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dia comum, sujeitos comuns e o inesperado: uma cegueira inexplicável e ímpar, que gradualmente se alastra, até, por fim, atingir a todos, tornando-se um “bem” coletivo. A máxima popular, como a voz do consolo ou sabedoria, afirma: “Há males que vem para o bem”, se dele tirar-se algum aprendizado. O romance *Ensaio sobre a cegueira* intenta uma pedagogia do olhar, é preciso ver, o homem apenas tem olhado.

Essa exigência ou chamado é feita pela figura do narrador, que mostra-se possuidora de a visão, ele vê o que a *civilização* é o produto dela: uma cegueira generalizada, por isso precisa narrar. O efeito estético dessa forma de narrar é constatativo, apesar disso, há o elemento persuasivo, ele quer que os outros também vejam, para isso, conta a história da queda da *civilização*.

Apesar de a obra apresentar uma intenção “educativa”, já na abertura - com a epígrafe esta pretensão é expressa -, não é de cunho moralizante, didático, não se fundamenta em uma perspectiva única nem oferece soluções imaginárias ou fantasiosas para problemas concretos, resultantes do processo histórico, mas leva a um pensar sobre, a um interrogar-se necessário sobre o estado das coisas. A cegueira coletiva não faz com que as personagens galguem a um estado superior de humanidade, dado e concretizado no romance, contudo propicia uma experiência que pode ser o meio para o crescimento pessoal e coletivo.

Fora apresentado no início da pesquisa a relação cegueira/conhecimento, ao invés de serem termos opostos, percebe-se que o primeiro potencializa o segundo. Cego para o mundo, o homem tem de mirar a si, conhecer-se, atingir a clarificação sobre sua condição, que, inevitavelmente, envolve o outro, logo, percebendo-se, percebe o coletivo. Um mundo de cegos vem para dizer que algo está errado, algo destoa.

A cegueira apresentada é de aspecto alegórico, não existe fisicamente, porém vem mostrar que o órgão sobre o qual fora erguido um império é falho. A visão é, entre todos os nossos sentidos, aquele que faculta adquirir mais conhecimentos, porque permite descobrir mais diferenças. O olho funciona com uma fronteira móvel e aberta a separar e ao mesmo tempo ligar a interioridade do sujeito ao mundo, tanto recebe quanto procura estímulos. Perceber o entorno com o olho é mais fácil e cômodo do que exercitar os outros sentidos, tudo está mais “à mão” dele. O privilégio conferido à visão

se dá porque a mesma é tida como o instrumento mais apto para a investigação; é o primeiro sentido do qual o homem se vale para o conhecimento.

O parentesco entre a visão e o conhecimento irá se estender e permear o pensamento ocidental, que é calcado no princípio racional. Pelo fato da faculdade de ver e conhecer estarem associadas, os olhos apresentam-se diretamente ligados à razão, na verdade, estão fartos, transbordantes dela, excessivamente repletos. A cegueira alegoricamente construída no romance é um mar de luminosidade porque representa o excesso de razão que construiu a *civilização*. Em Platão a luz é a salvação, em Saramago é o problema.

Em nome dela, os demais sentidos foram relegados a um plano secundário, com a cegueira coletiva alegorizada na obra, forçosamente, retomam a cena. O mundo passa a chegar às personagens por outros canais, sua materialidade tem de constituir-se de outra maneira, pois ele converte-se em som, vibração, toque, cheiro e não imagem.

A expressão “modo de ver” é simbólica e está ligada à maneira como se concebe as coisas, à representação do mundo. O deixar de ver ocorrido na narrativa persegue uma mudança de prisma do enxergar, sem a visão, imediatamente, um modo de ver começa a decair.

Como um tear defeito, assim é a narrativa, ela vai destecendo a *civilização* erguida, o que é feito de forma gradual, através do ingresso na *barbárie*: pelo caos gerado no espaço, a retirada da higiene, dos cuidados com o corpo, o escatológico a fazer avultar a condição animal da humanidade, os instintos, a truculência das ações e a queda de todas as construções civilizatórias: família, estado, igreja, forças armadas, mundo das finanças, bancos, comércio, técnica, política, ciência, arte, enfim, tudo que difere o dito civilizado do bárbaro.

O romance apresenta uma circularidade: visão/cegueira/visão, portanto um caminhar do cosmos/*civilização* para o caos/*barbárie* e deste novamente para o cosmos. Embora ao final da narrativa ainda o caos esteja presentificado pela desordem do espaço, o elemento gerador da ordem – a visão - retorna. Apesar de não ocorrer formalmente a instauração da ordem, há a sua possibilidade.

Apontamos a instauração da *barbárie*, no romance, pelos elementos acima elencados, porém o ingresso na mesma não é total, nota-se uma luta pela ordem, pelo manutenção dos aspectos civilizatórios. Observamos tal embate pelo posicionamento das personagens de destaque desde o aprisionamento no manicômio, suas vozes

procuram um jeito de acomodar-se à nova condição, pautado na perspectiva da *civilização*. A busca do ajuste é constante, esta luta é fortemente operacionalizada na ação das personagens. Mesmo com toda abjeção sofrida, é preciso não aniquilar-se, e em meio a degradação completa, lutar pela humanidade.

A querela entre *civilização* e *barbárie* é também configurada formalmente, além de nas vozes e ações das personagens, nos espaços; o caos avoluma-se, ao passo que o cosmos retrai-se. Em meio à *barbárie*, há espaços que lutam pelo cosmos/ordem, como a *camarata* do médico, que, além do cuidado com a limpeza, apresenta um plano discursivo calcado nos preceitos democráticos. A casa do médico é um micro espaço ordenado dentro do caos, mantém-se limpa, a atmosfera deste ambiente não está contaminada, e, principalmente, guarda a simbologia da casa: é o canto no mundo, o abrigo, o espaço da afetividade e intimidade. É nela que a visão retoma após um ritual de purificação, que inclui, inclusive, água. Para Bachelard (2000, p. 63), “a casa remodela o homem”, as personagens após o ingresso na *barbárie* retomam a casa, assim, reencontram a sua humanidade, têm seu *ser* remodelado.

A luta entre *civilização* e *barbárie* é apresentada desde o início da narrativa e estende-se até o final. Para nós, há a queda dos principais pilares que sustentam um mundo, entretanto não ocorre a instauração plena de outro. Na verdade, existem fronteiras demarcatórias da divisão, todavia os dois co-existem, co-habitam o mesmo espaço, assim sendo, pode-se passar de um estado para o outro constantemente. Já se vive entre a *civilização* e a *barbárie*. O que ocorre é que as exigências do mundo civilizado encobrem, repreendem o primitivismo próprio da humanidade. O mal-estar em que se vive é justamente resultante dessa repressão dos instintos e da agressividade nata que caracteriza o sujeito.

Constata-se, na obra, que a *civilização* realmente falhou, o homem não dominou a natureza, não está confortável no mundo, mas este, devido à cegueira, mostra-se mais hostil ainda; ele não é abrigo, cosmos, porém o seu contrário: desabrigo, dispersão, caos. Portanto, o divórcio entre homem/mundo agudizou-se.

O romance, como gênero, trouxe a narrativa da vida privada, além de ser determinado pela problematização da figura do herói. Em *Ensaio sobre a cegueira* não se discute o herói, não sabemos nada da vida privada e anterior das personagens, seu cotidiano, sua história particular, seus amores, frustrações e angústias. Temos a ação das mesmas já no espaço coletivo, público, as conhecemos somente no estado de *barbárie*

gerado pela cegueira, porque o que está em questão não é o indivíduo, mas a *civilização* e a própria humanidade. Apesar de a mulher do médico e seu grupo se destacarem, se fôssemos contar a narrativa para outrem, não poderíamos dizer que se trata da história de uma mulher que manteve a visão, enquanto todos cegaram; trata-se de um mundo de cegos, que comporta, inclusive, uma mulher que permanece vendo.

As personagens são caracterizadas pela ausência do que pensam ser: os seus papéis sociais. Por exemplo, o médico já não mais se pode dizer sê-lo, pois naquele espaço não é possível exercer a sua função, bem como o policial, a secretária e os outros, pois ali são apenas cegos aprisionados e depois dispersos num mundo exaurido. Ao médico lhe faltam os fármacos, o consultório e a própria visão, na verdade, ele também precisa de um médico. A própria personagem, em vários momentos, tem a percepção de que se faz pela ausência. Portanto, ali, naquele lugar e momento, dizer ser algo é, ao mesmo tempo, negá-lo.

Mas é importante destacar que embora as personagens permaneçam fixadas em seus papéis, estes não têm mais espaço na nova configuração de mundo, já não apresentam utilidade. Está aí também uma crítica aos papéis sociais que são máscaras, as quais tentam definir o homem em sua essencialidade, porém no *ser* ninguém é uma função. Pela dificuldade de definir-se, o indivíduo veste diversas máscaras diárias: esposa, mãe, médico, funcionário público, assim também ocorre no romance.

Além disso, os cegos representam o Outro, aquele que não deve ser entendido, pois diametralmente distinto do “normal”. O louco, com sua insanidade, sempre fora temido, suas atitudes são inexplicáveis pelo cunho racional e assustadoramente inesperadas; os cegos, no romance, da mesma forma produzem medo, estranhamento, pelo inusitado da cegueira alegórica. Ambos carregam o mal em seus corpos, ameaçam pela doença que possuem. Por serem Outro, não há lugar entre os “normais” para eles. A nau apresenta-se como uma ótima solução, já que é como um deixar o Outro no limiar, não assumi-lo. Mas esta nau não poderia ficar deslizando no limiar eternamente, então atraca em terra firme: no manicômio, que será o lugar do Outro. Nestes espaços intenta-se controlar, disciplinar o mal pela interdição do corpo. Eis o porquê da escolha do espaço do manicômio para o isolamento das personagens cegas.

O texto ensaístico apresenta a formação de um *eu*, é marcado pela personalidade, nele vê-se nascer/formar o pensamento de uma individualidade, além disso, tem como traço principal a reflexão, o autoexercício do pensamento - ensaiar é pôr à prova as

ideias - portanto, precisa pautar-se em uma atitude mental crítica e livre, o que o faz ser anti-dogmático, assim, seu território é o da liberdade.

O contar ensaístico é um aspecto constante da obra de José Saramago, inclusive é uma singularidade que o próprio autor sempre gostou de destacar, não é uma novidade de *Ensaio sobre a cegueira*, contudo, esta obra antecipa no título a pretensão de ruptura da fronteira dos gêneros. O elemento que mais o aproxima do ensaio é a figura do narrador, há a formação de um pensamento próprio, de um *eu* no interior da narrativa, o narrar os acontecimentos é acompanhado de um experimentar, exercitar as próprias ideias, que o mesmo faz através das incursões reflexivas com as quais pontua o romance. Não se busca tanto a formação da individualidade das personagens, quanto daquele que narra; procura-se a constituição de um ponto de vista, de uma percepção da realidade, muito peculiar, localizada completamente fora do vivido pelas personagens. O sujeito relator da queda da *civilização* observa - apresenta um posicionamento constativo -, mas está fora do que é narrado, este distanciamento lhe permite uma racionalidade sobre o que é apresentado. Vale lembrar que o componente racional é mais um dos fundamentos que definem o ensaio.

Outro aspecto a considerar é o do narrador dar a voz para as personagens, demonstrando querer ter e dar acesso à *civilização* não só pela sua perspectiva, porém pela delas também. As mesmas funcionam como vozes que trazem diversos mundos ideológicos, suas ações e falas põem em cena o conflito de seus posicionamentos antagônicos. As divergências discursivas são oportunidades para debater, questionar, refletir, das quais o narrador faz uso.

José Saramago afirmou que “o romance – de acordo com as transformações por que passou recentemente e continua a passar – deixou de ser um gênero para se transformar num espaço literário” (SARAMAGO, 2010, p.40), o que permite a possibilidade de uma criação híbrida, capaz de absorver traços de outros gêneros. Desta forma, como *Ensaio sobre a cegueira* mescla características próprias da forma romance e da forma ensaio, podemos inferir que com essa fusão tanto o romance é re-significado como o ensaio. Essa obra de José Saramago gesta uma proposta quanto ao aspecto fronteiriço que liga os dois gêneros. Abre-se, assim, um novo “espaço literário”, no qual é possível dar-se o encontro de um contar ensaístico e de um ensaiar romanceado.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO & HORKHEIMER. “O conceito de esclarecimento.” **A dialética do Esclarecimento**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

ARIAS, Juan. **José Saramago: o amor possível**. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikchail. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª Ed. São Paulo: Editora WF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética**. Tradução: Aurora Feroni Bernardini & outros. A teoria do romance. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. “O virtual.” In: **Senhas**. Tradução: Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

\_\_\_\_\_. **A ilusão vital**. Tradução: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. **Magia e técnica, Arte e Política**. Tradução: Sergio Paulo Roaunet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORNHEIM, Gerd. A. “As metamorfoses do olhar.” In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARDOSO, Sérgio. “O olhar dos viajantes.” In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. “Janela da alma, espelho do mundo”. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FERREIRA, Rita de Cássia Silva. **O homem duplicado: A submersão das identidades**. 2004. Dissertação de Mestrado (Departamento de Letras Vernáculas – sub-área de Literatura Portuguesa) Faculdade de Letras do Rio de Janeiro – UFRJ.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura**. Tradução: João Teixeira Coelho Netto. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. 38 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

HARTOG, François. “O olho e o ouvido”. In: **O espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro**. Tradução: Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

**JANELA da Alma**. Produção e direção: João Jardim. Co-direção e fotografia: Walter Carvalho. Produtor: Flávio R. Tambellini. Montagem: Karen Harley e João Jardim. Rio de Janeiro: Ravina Produções e comunicações Ltda e co-produção Dueto Filmes, 2001. Documentário (72 min 40 s).

KÖPKE, Carlos Burlamaqui. “Do ensaio literário”. In: **Do ensaio e de suas várias direções**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de literatura, sem ano.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LIMA, Sílvio. **Ensaio sobre a essência do Ensaio**. Coimbra: Armênio Amado, Editor, 1944.

LUKCÁS, Georg. “Narrar ou descrever”. In: **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. “O romance como epopéia burguesa”. In: Revista Ad Hominem 1, Tomo II – Música e Literatura. São Paulo, Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.

MACHADO, Madalena Aparecida. **O homem da Pós-Modernidade: Literatura em reunião**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade do Rio de Janeiro, UFRJ.

MENDES, Miguel Gonçalves. **José e Pilar. Conversas inéditas**. Lisboa: Quetzal, 2011.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. “Os ensaios de Montaigne por Pierre Villey”. In: **Ensaíes 2**. 2ª ed. Brasília: Hucitec, 1987.

NOVAES, Adauto & et al. **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PLATÃO. “Livro VII”. **A república**. Tradução: Ciro Mioranza. 2ª Ed. São Paulo: Escala, 2007.

SANT’ANNA, Afonso Romano. **A cegueira e o saber**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTOS, José Rodrigues dos Santos. **A última entrevista de José Saramago**. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

SODRE, Muniz & PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: companhia das Letras, 2001.

SZAZIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TODOROV, Tzvetan. “Os dois princípios da narrativa”. In: **Os gêneros do discurso**. Tradução: Elisa Agontti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WOLFF, Francis. “Quem é o bárbaro?” In: NOVAES, Adauto. **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## **OBRAS DO AUTOR**

**Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1988.

**Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

**O ano da morte de Ricardo Reis.** São Paulo: Companhia da Letras, 1984.

**Jangada de pedra.** São Paulo: Companhia da Letras, 1988.

**A história do cerco de Lisboa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**O evangelho segundo Jesus Cristo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

**Ensaio sobre a cegueira.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

**Todos os nomes.** São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

**A caverna.** São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

**O homem duplicado.** São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

**Ensaio sobre a lucidez.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

**As intermitências da morte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

**A viagem do elefante.** São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

**Caim.** São Paulo: Companhia da Letras, 2009.

#### **SOBRE ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA**

BUENO, André. “Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado”. In: **Terceira Margem**– Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ANO VI, nº7, 2002.

\_\_\_\_\_. “A educação pela imagem & outras miragens”. In: Revista Trabalho, Educação e Saúde, 2003.

CARMO, Maria José do. **A cegueira saramaguiana: uma alegoria da sátira grotesca, ou o grotesco satirizado e alegórico.** In: Revista Acadêmica, UNIBR- Faculdade de São Sebastião, ANO 2, Nº 3, Jan/Jul, 2010.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. **Entre o ver e o olhar: a recorrência de temas e imagens na obra de José Saramago.** Atas do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanas, 1999. Disponível em < HTTP:// WWW. Geocities. Ws/ail\_br/ entreoveroolhar. Htln>

\_\_\_\_\_. *O não lugar da escritura: uma leitura de Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. Sincronia-Na E-Journal of Culture Studies – México: Department of Letters, University of Guadalajara – Summer 2001.

CONRADO, Iris Silene. **O ser humano e a sociedade em Saramago: Um estudo sociocultural das obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez***. 2006. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Maringá.

FIGUEIREDO, Monica. “A terceira morada: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: **No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

RICHTER, Nanci Geroldo. **Os espaços infernais e labirínticos em *Ensaio sobre a cegueira***. 2007. Tese de Doutorado (Departamento de Línguas Clássicas e Vernáculas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP.

SARAMAGO, José. José Saramago na sabatina da Folha de São Paulo. Vídeo disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=BOLhNxBo6Xo>> Acessado em 28 de maio de 2011.

SILVA, Angela Ignatti. **Tempo, espaço e autoconsciência: A construção da identidade em *Ensaio sobre a cegueira***. 2008. Tese de doutorado (Literatura Portuguesa do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP.

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. **Entre a cegueira e a lucidez: A tentativa de resgate da essência humana nos “ensaios” de José Saramago**. 2006. Dissertação de mestrado (Literatura Portuguesa) Universidade federal do Rio de Janeiro – UFRJ.