

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO - UNEMAT
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS
LITERÁRIOS – MESTRADO/DOCTORADO

CLAUDIA CARLA MARTINS

***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, A CAVERNA E ENSAIO SOBRE A
LUCIDEZ: A COMPOSIÇÃO DE UMA TRILOGIA***

TANGARÁ DA SERRA/MT
2020

CLAUDIA CARLA MARTINS

***ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, A CAVERNA E ENSAIO SOBRE A
LUCIDEZ: A COMPOSIÇÃO DE UMA TRILOGIA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação *Stricto Sensu* em Estudos
Literários, sob orientação da Prof^a. Dr^a.
Elza Assumpção Miné e coorientação do
Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton.

TANGARÁ DA SERRA/MT
2020

Tese de doutoramento submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Elza Assumpção Miné
USP (Universidade de São Paulo)
UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso)

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha
UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Prof^a. Dr^a. Teresa Cristina Cerdeira
UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia da Rocha Maquêa
UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso)

Prof^a. Dr^a. Walnice Aparecida Matos Vilalva
UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso)

SUPLENTES

Coorientador: Prof. Dr. Alexandre Mariotto Botton
UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso)

Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macedo
USP (Universidade de São Paulo)
UNEMAT (Universidade do Estado de Mato Grosso)

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

M379e MARTINS, Claudia Carla.
Ensaio Sobre a Cegueira, a Caverna e Ensaio Sobre a
Lucidez: A Composição de uma Trilogia / Claudia Carla Martins
– Tangará da Serra, 2020.
203 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) – Curso de
Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários,
Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de
Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2020.
Orientador: Elza Assumpção Miné Coorientador:
Alexandre Mariotto Botton

1. José Saramago. 2. Trilogia. 3. Filosofia. 4. Cegueira. 5.
Aprendizado. I. Claudia Carla Martins. II. Ensaio Sobre a Cegueira, a
Caverna e Ensaio Sobre a Lucidez: A Composição de uma Trilogia: .
CDU 82.09

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha cara orientadora Elza Assumpção Miné, por aceitar a tarefa de orientar-me e pelo zelo com que tratou minha pesquisa;

Ao professor Alexandre Mariotto Botton, por amparar-me no final de minha pesquisa com o seu olhar vindo da filosofia, fundamental aval quanto ao uso adequado dos conceitos;

À minha grande amiga Sandra Maria Gonçalves da Silva, por todo apoio, troca e compartilhar do conhecimento;

Ao meu querido amigo Celiomar Porfírio, pela escuta e ajuda mais que necessária: imprescindível;

À banca de qualificação, Marinei Almeida e Walnice Aparecida Matos Vilalva, pelas sugestões e por dispor-se a participar de uma etapa essencial do processo que constitui a construção de uma tese;

À banca examinadora, João Cezar de Castro Rocha, Teresa Cristina Cerdeira, Vera Lúcia da Rocha Maquêa, Walnice Aparecida Matos Vilalva, por disponibilizar seu precioso e qualificado tempo e por partilhar seu conhecimento, auxiliando o aprimoramento de meu trabalho;

Ao Programa de Estudos Literários (PPGEL), por propiciar-me uma bela trajetória acadêmica;

Aos professores do Programa, bem como de outros, que fizeram das suas aulas um espaço de prazer e discussão do literário, e ao secretário, André Luz, pelos socorros prestados;

À Universidade pública, em tempos tão sombrios e escabrosos, um lugar do saber e de resistência, sou muitíssimo grata;

À Secretaria do Estado de Mato Grosso (SEDUC), por ter-me concedido afastamento para estudo, um gozo de direito que foi imprescindível para realização de meu doutorado.

*Pelo respeito, escuta, acolhimento e ensinamentos, dedico à
professora Elza Assumpção Miné.*

*“Para que um prisioneiro saia da caverna de Platão,
é necessária alguma violência.”*

Jean Luc-Nancy

RESUMO

Este trabalho tem como proposta a comprovação e sustentação da hipótese de que os romances *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), do escritor português José Saramago, formam uma trilogia, mesmo que involuntária. O alicerce principal de amparo para tal tese é o diálogo claramente evidenciado com a Alegoria da caverna: as três obras representam atualizações contemporâneas da caverna platônica na tessitura do gênero romance. Outro argumento acionado para defesa da composição de um conjunto é a percepção de que os referidos romances configuram-se como estéticas do aprendizado, mais um ponto de conexão com o texto de Platão, não apenas com a alegoria citada, mas com a obra na qual ela está inserida, *A República*. No desenvolvimento deste estudo analítico, a relação com a filosofia é ampliada, por meio da observação da construção do narrador, um produtor de *logos*, e também pela discussão elaborada sobre o gênero ensaio, considerando que o mesmo tem seu nascedouro em Montaigne. Além disso, recorreremos a conceitos do campo filosófico, para iluminarmos o quadro literário em estudo, por exemplo, o conceito de sociedade do espetáculo, de Guy Debord e de multidão, desenvolvido por Michael Hardt e Antonio Negri, assim como aos estudos de Michel Foucault sobre o espaço maldito dos manicômios.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; trilogia; filosofia; cegueira; aprendizado.

ABSTRACT

This work has as its aim to prove and support the hypothesis that the novels *Blindness* (1995), *The cave* (2000) and *Seeing* (2004), by the Portuguese writer José Saramago, form a trilogy, even if not a voluntary one. The main foundation of support for such a thesis is the dialogue clearly established with the Allegory of the cave: the three works represent contemporary updates of the Platonic cave in the fabric of the romance genre. Another argument used to defend the composition of a set is the perception that the referred novels are configured as learning aesthetics which is, another connection instance with Plato's text, not only with the allegory cited, but with the work in which it is inserted, *The Republic*. In the development of this analytical study, the relationship with philosophy is expanded through the observation of the construction of the narrator, a producer of logos, and also by the elaborate discussion about the essay genre, taking into account that its origin is in Montaigne. In addition, we resort to concepts from the philosophical field, to illuminate the literary framework under study, for example, *The Society of the Spectacle*, by Guy Debord and the multitude, developed by Michael Hardt and Antonio Negri, as well as Michel Foucault's studies on the cursed space of asylums.

KEYWORDS: José Saramago; trilogy; philosophy; blindness; learning.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 PRELÚDIO.....	11
1.1 Literatura e filosofia: uma vizinhança antiga.....	17
1.2 Alegoria: um breve revisitar do conceito.....	21
1.3 Apontamentos acerca do gênero ensaio	24
1.4 A recuperação da obra <i>A República</i> e a inserção da Alegoria da caverna no interior do texto platônico.....	30
2 UM DIÁLOGO COM PLATÃO: MODOS PARTICULARES DE APROXIMAÇÃO.....	42
2.1 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> : um “mar de leite” e a exceção da visão a serem decifrados.....	42
2.2 <i>A caverna</i> : entre um registro de semelhança/dessemelhança: a reversão do platonismo.....	55
2.3 <i>Ensaio sobre a lucidez</i> : para além da Alegoria da caverna, uma retomada do político	64
3 <i>ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, A CAVERNA E ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ: TRÊS ATUALIZAÇÕES DA ALEGORIA DA CAVERNA</i>	73
3.1 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> : signos do desmoronamento e da abertura para o aprendizado	73
3.1.1 A construção do estranho e o principiar do colapso da civilização no espaço do aprisionamento.....	73
3.1.2 Da clausura ao aberto do mundo: a odisseia da casa	84
3.2 <i>A caverna</i> : a sociedade espetacular em confronto com as potencialidades da alegoria platônica	93
3.2.1 Entre olaria/Centro: o trajeto de uma crise	93
3.2.2 Centro: a consolidação da sociedade do espetáculo	106
3.3 <i>Ensaio sobre a lucidez</i> : o mundo pós-cegueira e suas demarcações políticas....	113
3.3.1 A crise da Democracia representativa: um modelo em agonia.....	113
3.3.2 O emergir de um sujeito coletivo novo: a multidão.....	127

4 UM NARRAR DO <i>LOGOS</i> : TRÊS ESTÉTICAS DO APRENDIZADO.....	136
4.1 O narrador saramaguiano: espaço de pensamento e inscrição de uma assinatura	136
4.2 <i>Ensaio sobre a cegueira</i> , <i>A caverna</i> e <i>Ensaio sobre a lucidez</i> : romances que evocam o aprendizado.....	153
4.2.1 A convocação pungente para a pedagogia do olhar.....	155
4.2.2 Crise da personagem e sobrevivência da alegoria: caminhos para o aprendizado e a reinvenção do ser.....	166
4.2.3 Da cegueira à lucidez: o aprendizado coletivo	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	191
BIBLIOGRAFIA	195

INTRODUÇÃO

O autor e sua obra num relance

Antes de adentrarmos ao que se propõe esta tese, gostaríamos de realizar um abreviado passeio pela trajetória de formação do autor português José Saramago (1922-2010), anterior aos romances elegidos para estudo. Um “antes” necessário para compreensão da proposta que lançaremos, pois diversos aspectos que analisamos são resultado de um projeto literário que foi, gradualmente, consolidando-se e ganha expressão também no *corpus* em estudo. Foram anos de dedicação, leitura e releitura dos romances do escritor, uma imersão que começou com o mestrado e, inevitavelmente, teve de estender-se. O esforço acadêmico focalizando o entendimento do autor e de sua obra, levou-nos às constatações que seguem.

O escritor José Saramago é mais conhecido pela sua produção romanesca, entretanto exerceu papel decisivo na sua formação de autor a relação por ele estabelecida com a imprensa, iniciada em 1940 e que perdurou durante décadas. Foi colaborador de diversos jornais e suplementos literários, transitando pela crônica, o conto, a crítica literária e o artigo de opinião, desempenhou, inclusive, a função de editor. Muito cedo começou a escrever poemas (aos 24 anos) e o fez durante cerca de trinta anos (AGUILLERA, 2008, p. 34). Também escreveu peças teatrais. Além disso, de 1955 até meados de 1980, dedicou-se, para sobreviver, ao trabalho de tradutor, traduzindo mais de 60 títulos (p. 53). Logrou publicar livros de poesia e antologias das crônicas que circulavam nos jornais.

Todo esse “caldo”, além dos primeiros exercícios de escrita de romances, incluindo os textos inacabados¹, foi gestando, formando um autor que explode em sua plenitude, revelando um claro projeto literário, o qual se vai solidificando, ganhando expressão ao longo de sua obra. São dezoito romances publicados² - sendo o último,

¹ *O mel e o fel, Os emparedados, Rua e O sistema*. AGUILLERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consciência dos sonhos cronobiografia**. Portugal: Caminho, 2008, p. 46.

² *Terra do pecado* (1947); *Manual de pintura e caligrafia* (1977); *Levantado do chão* (1980); *Memorial do convento* (1982); *O Ano da morte de Ricardo Reis* (1984); *A Jangada de pedra* (1986); *História do cerco de Lisboa* (1989); *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 intermitências da morte* (2005); *A viagem do elefante* (2008); *Caim* (2009); *Claraboia* (2011); *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas* (2014).

Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas (2014), inacabado, contendo apenas três capítulos numerados, algo não usual em sua escrita.

Terra do pecado lança José Saramago como romancista em 1947, sem muita repercussão no meio literário. Uma obra marcada pela influência neo-realista vigorante na época, que traz até uma personagem, a criada Benedita, muito semelhante à Juliana, de *O primo Basílio* (1878), acentuando a referência a Eça de Queiroz.

O segundo romance, *Claraboia*, tem seu término em 1953, no entanto é publicado apenas postumamente, em 2011, envolvendo a história de um longo “retiro”: os originais foram enviados à Empresa Nacional de publicidade e por lá permaneceram por mais de três décadas, quando, numa reorganização dos arquivos, foram reencontrados. Obviamente, como o escritor a essa altura lograra reconhecimento - já havia publicado *Memorial do convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) -, demonstraram grande interesse em publicá-lo. Mas seria tarde, Saramago negou-se a submeter-se a tal insulto e resgatou os originais, mandando-os passar bem! Pode-se afirmar que se trata de um romance ainda imaturo, ingênuo, como ele próprio reconhece, contudo, que guarda algo daquilo que o caracterizaria, posteriormente, como autor.

Manual de Pintura e Caligrafia (1977) é o romance que produz a primeira mudança significativa de movimento na escrita de José Saramago. Há alguns pontos importantes que devem ser destacados, a começar pela escolha do título. A angústia com o gênero atravessa o conjunto da obra do autor, porém temos localizada, na referida publicação, a sua primeira inscrição, ou poderíamos dizer, o anúncio de tal interesse. O uso do termo “manual” lança para os caminhos de um outro gênero textual que tem como pretensão ensinar os passos para se atingir algo. De fato, a obra incorpora esse aspecto, apresentando a crise de um pintor que passa a escrever, e, no trajeto, efetua um aprendizado de si pelo questionamento da arte, da representação e da verdade: “Como se a aprendizagem da escrita deslizesse para aprendizagem da própria identidade” (REIS, 2018, p. 18-19). Outro ponto a salientar é que é esse o seu único romance construído em primeira pessoa, mas que já apresenta traços marcados de uma escrita em formação, estabelece proximidade com o narrador saramaguiano e exibe maturidade no lidar com as palavras. Ainda, para Carlos Reis “*Manual de Pintura e Caligrafia* anuncia, como que inscritos no seu código genético, os rumos fundamentais de desenvolvimento da ficção de José Saramago” (2018, p. 18-19).

Todavia, é em *Levantado do chão* (1980) que José Saramago descobre/inscreve um estilo e um tipo de narrar muito próprio: “De fato, o *Levantado do chão* é o livro decisivo: é o livro onde se define o estilo e o modo de narrar” (SARAMAGO *apud* SANTOS, 2010, p. 26). Tal nascimento se dá depois de um contato com os trabalhadores da Aldeia de Lavre, no Alentejo, na qual permanece por um período aproximado de dois meses seguidos e semanas intervaladas, pois pretende escrever um novo romance contemplando esse universo. Dedica-se à escuta, coleta casos, histórias e toma nota: “conversei com novos e velhos, sempre na mesma cisma: perguntar e ouvir” (p. 81).

Durante o processo de escrita, numa espécie de epifania ou acontecimento, mais ou menos depois da página 20, Saramago muda o modo como vinha escrevendo. Repentinamente, aflora outro registro, imponente, livre da pontuação e da normatização da língua, portanto, mais próximo de uma oralidade. Para ele, isso ocorreu por tratar-se da história daquela gente, daquele lugar; se fosse uma narrativa localizada na cidade, certamente não teria surgido tal necessidade, sendo o que era, não poderia contar-se de outra forma.

Os romances que seguem - *Memorial do convento* (1982), *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), *A jangada de pedra* (1986) e *História do Cerco de Lisboa* (1989) – são marcados por uma localização espaço-temporal precisa e realizam uma revisitação de fatos históricos que envolvem Portugal. Mesmo *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991) tem a pretensão de rever um relato normatizado. Todas essas obras procuram apresentar uma interpretação diferenciada da história oficial.

Embora o autor afirme que *Ensaio sobre a cegueira* (1995) produz um deslocamento de seu interesse: salta do local para o universal, porque até então havia se ocupado em descrever a exterioridade da estátua e, a partir dessa criação, passou a iluminar o interior da mesma (SARAMAGO, 2013, p. 42- 43), isso não confere realidade, pois os romances anteriores não se limitam a questões particulares, comportam o imperativo de universalidade necessário para colocá-los no lugar ocupado por grandes obras que tratam do humano. Fato é que a discussão sobre a complexidade humana segue nas obras subsequentes, assim como o estilo inconfundível, que se foi consolidando, a ponto de gerar uma assinatura.

Trilogias: uma nova proposição

José Saramago defendia a ideia de que *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997) e *A caverna* (2000) formariam uma trilogia involuntária, como ele próprio esclarece: “que não foi pensada como tal, mas que nesta altura da minha vida, mostra um pouco retoricamente a minha visão do mundo em que vivemos hoje” (SARAMAGO *apud* AGUILERA, 2008, p. 132). André Bueno endossa essa afirmativa e envereda por estudos que embasam a aproximação proposta. Para o pesquisador, os três romances são relatos que têm como conector central a crise global do capitalismo avançado: “Pelo ângulo da tradição crítica, 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 [...]” (2002, p. 07).

Contudo, como a obra do autor dialoga consigo mesma, apresentando múltiplos enlaces possíveis, percebemos que outros romances também estão conectados de modo a possibilitar a formulação da hipótese de formação de mais uma trilogia involuntária. Estamos nos referindo a *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004). Esses três romances apontam linhas de comunicação em diversos níveis, umas mais explícitas, outras que subjazem de modo discreto, conectores que ora ligam uns, ora ligam outros entre si, formando uma cadeia a ser explorada criticamente.

Devemos salientar, entretanto, que foi crucial, para se pensar na elaboração da tese em questão, perceber que as três obras estabelecem uma relação vigorosa com a Alegoria da caverna, de Platão, ela é o mote desencadeador da construção de universos ficcionais, os quais atualizam a condição e os modos de cegueira na contemporaneidade, bem como alternativas para superá-la.

Importante lembrar que uma trilogia é um conjunto de obras que podem ser vistas como um trabalho único, todavia é possível que cada uma tenha uma existência individual, plena de sentido, porém quando lidas como um conjunto, oferecem, além de uma unidade, a multiplicação de facetas, de possibilidades de leitura. Ela pode se formar pela eleição de um tema norteador, ou ainda efetivar-se por elementos internos da narrativa, como o retorno de personagens, espaço e continuação de enredo.

Os três romances em foco, apesar de possuírem sentidos totalmente independentes e poderem ser lidos em separado, trazem a imanência do conjunto. O que nos fez acreditar que conectá-los em um estudo poderia ser muito promissor. Tratava-se de uma teia, de desenho ainda difuso, mas que pretendíamos alinhar, iluminar, elegendo como hipótese a demonstrar em nossa tese.

Com relação à estruturação, além da Introdução e Considerações finais, a tese está dividida em quatro capítulos.

O primeiro, denominado “Prelúdio”, ensejou um passeio por diversos tópicos que antecedem a argumentação da formação de uma trilogia involuntária, eis a razão do título. Como o ponto principal de sustentação da hipótese é a relação estabelecida com a Alegoria da caverna, também em razão de o diálogo ampliar-se abarcando a obra *A República*, e por apoiarmo-nos em conceitos filosóficos para iluminarmos o quadro em estudo, nesse capítulo, abordamos o avizinhar-se da literatura e filosofia, apontando algumas semelhanças que as aproximam. Exploramos, a seguir, o conceito de alegoria e realizamos um breve percurso pelo gênero ensaio, destacando a sua origem e os seus principais traços característicos, pois ambos - alegoria e ensaio - são recuperados e trabalhados nos capítulos posteriores, dando amparo à análise dos romances e à defesa de constituição de uma trilogia. Ainda, retomamos a obra *A República*, de Platão, e o modo como a Alegoria da caverna é inserida na mesma, ou seja, qual a funcionalidade que assume.

No segundo capítulo, demonstramos as relações estabelecidas entre os três romances e a Alegoria da caverna. No entanto, como *Ensaio sobre a lucidez* excede à alegoria, tocando em pontos discutidos no desenvolvimento do texto no qual ela tem existência, *A República*, foi necessário recorrer a outros aspectos levantados nessa obra. Em suma, o capítulo sintetiza um estudo sobre as possíveis aproximações, mas, principalmente, as rupturas efetuadas com o modelo (o texto platônico).

Compondo os três romances a representação de atualizações da Alegoria da caverna, o diálogo com o tempo é evidente: cada um apresenta leituras contemporâneas da cegueira humana, sendo que o último, além disso, enforma a transição para a lucidez. Deste modo, o terceiro capítulo tece propostas interpretativas para as atualizações realizadas, envereda-se pelas “novas cavernas” criadas na contemporaneidade.

O quarto capítulo traz a ampliação do vínculo entre os campos da literatura e da filosofia, por meio da observação da categoria do narrador, o qual se mostra um construtor de *logos*, e, no caso da trilogia proposta, nota-se uma especificidade: a eleição da temática conectora da cegueira humana. O que nos obriga a deitar o olhar sobre ele, narrador, e sobre a maneira de produzir pensamento. Também esse capítulo apresenta mais um argumento para endossar a sustentação da tese: os três romances constituem estéticas do aprendizado e cuja busca e construção investigamos, de forma a explicitá-las. Defendemos, igualmente, que esse é mais um ponto que possibilita a confluência dos romances com a

Alegoria da caverna e *A República*, pois a aprendizagem é elemento central tanto na alegoria citada, quanto na referida obra platônica.

1 PRELÚDIO

1.1 Literatura e filosofia: uma vizinhança antiga

As perguntas como e por que nasceu a literatura também podem ser feitas com relação à filosofia. Por que o ser humano necessita desses fazeres? Que lacuna é essa que o lança em direção a uma e a outra?

“Um dia, os deuses se retiram.” É assim que Jean Luc-Nancy intitula e inicia um ensaio no qual estabelece uma relação interessantíssima entre literatura e filosofia. Segundo o filósofo, quando os deuses saíram de cena, o que ficou dessa presença que se retira foi aquilo que se poderia dizer sobre ela, já que não era mais possível dirigir-se às divindades, presenteá-las, tê-las como corpo. “O que pode se dizer da presença ausentada é sempre uma de duas coisas: é a sua verdade ou é a sua história” (2016, p. 29). Mas o que se nota é que nessa busca se quer, preferencialmente, uma história que contenha também a verdade, porém dado o fato de a presença não mais estar, a verdade se faz escorregadia, ela escapa. Afinal: “Quando os deuses estão retirados, sua história não pode mais ser simplesmente verdadeira, nem sua verdade ser simplesmente contada” (p. 30).

Como não mais há o corpo proferidor, “estátua respingada do sangue das vítimas, impregnada dos vapores do incenso, ou então o bosque sagrado no qual se escuta rumorejar a fonte onde desemboca uma presença subterrânea” (NANCY, 2016, p. 30), o que sobra é aquilo que se pode dizer dessa ausência. No entanto o *dito* se tornou incorporeal, igual ao vazio e se afastou de si, distendendo-se em *logos* (p. 30, grifos do autor). Assim, verdade e narração divorciam-se, evidenciando-se que o narrar é privado da verdade desde a sua origem. Determinação que o lança em uma perpétua e obstinada procura pelo elemento faltante, que acaba por converter-se em elemento constitutivo do próprio ato narrativo.

Para Nancy, a falta do enlaçamento, do abraço, do corpo a corpo sagrado do sujeito humano com o deus, é um dos conectores da filosofia e da literatura (2016, p. 30). Essas áreas do fazer humano provêm, justamente, do desenlaçamento, do desabraço. É do apartado, do sentimento de separação que ambas vêm ao mundo. Então cisão, corte e procura as nortearão.

No que se refere à verdade, ela “se torna um ponto de fuga que se anamorfoseia em ponto de interrogação. A verdade se torna: ‘o que é a verdade?’” (p. 31). Transpor essa

questão, libertar-se dela, problematizá-la permanece sendo a perspectiva do que desde então se nomeia *logos* (p. 30). Tal pergunta atravessou a história da filosofia, mantém-se viva e aberta até hoje, e, igualmente, acompanhou a literatura, que, obstinadamente, buscou um ponto de apoio, de conexão com o real, que oferecesse referencialidade e verossimilhança, bem como perseguiu a verdade e a autenticidade do ser. Apesar de ficção, a fixação pela verdade é elemento constitutivo de sua especificidade. Nesse ponto, filosofia e literatura abraçam-se.

Ainda segundo Jean Luc-Nancy (2016, p. 33), existem dois outros aspectos que ligam literatura e filosofia: o luto e o desejo. Sob o corpo ausente, ambas penam, procuram-se, desejam-se, “cada uma em luto e em desejo da outra (da outra em si), mas cada uma também rivalizando com a outra [...] (p. 33). Espelhos: a literatura funciona como o outro da filosofia e vice-versa, “a filosofia se estrangula como literatura impossível – como a literatura que é seu próprio impossível. Ou então, é o inverso” (p. 33). Nascidas da separação, da cisão; na procura, encontram-se.

Além disso, literatura e filosofia são campos em constante relação, porque ambas não só transitam, como veem transitar em si a *pólis*, as contradições e lutas do humano, a busca de sentido para o inexplicável e esmagador existir. Em sua natureza são nascedouros: conversam com o tempo, e o zunido que este produz (para o qual estão atentas) torna-se, entre outras coisas, conceito ou romance. Emparelhadas no olhar, muitas vezes diverso, dizem as angústias do seu tempo e também dos remotos idos ressignificados.

São dois fazeres que nascem da falta, de um desejo gnosiológico, as duas aspiram conhecer. Os seus primórdios são marcados pela busca por algo parecido: a verdade, para a filosofia e o real, para a literatura. Irmanadas na falta e na procura, podem representar a alteridade pela qual anseiam, ser o outro de si mesmas.

Também Gilles Deleuze e Félix Guattari olham para o avizinhamo desses campos do saber, no entanto estabelecem uma aproximação não apenas entre eles, abarcando o interesse dos filósofos as três grandes formas do pensamento: a arte, a filosofia e a ciência. Elas representam maneiras que a humanidade encontrou para enfrentar o caos, traçar um plano, ordenar aquilo que não tem ordem (2010, p. 233). Como nosso enfoque é a relação literatura/filosofia, deter-nos-emos apenas nesses dois fazeres, e, considerando que a literatura é uma forma de arte, tomaremos as afirmações dos autores para ela.

Na luta contra o desordenado, a arte (literatura) efetua uma composição do caos, de modo que constitui um caosmos (ou como diz Joyce, um caos composto), e trava um embate com ele para torná-lo sensível (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 241). Assim sendo, toda obra de arte constrói-se a partir do caos configurado em termos estéticos, que sofreu uma composição, tornando-se, portanto, uma unidade estética caosmos. A filosofia também luta contra o caos, pois “os conceitos filosóficos são totalidades fragmentárias que não se ajustam umas às outras, já que suas bordas não coincidem. Eles nascem de lances de dados, não compõem um quebra-cabeça” (p. 45). O caos neste horizonte se converte em “Pensamento, caosmos mental” (p. 245).

Deleuze e Guattari utilizam uma imagem muito significativa e poética para expressar a capacidade ordenativa da arte (literatura) e da filosofia: elas são jangadas com as quais se mergulha no caos e que possibilitam enfrentá-lo (2010, p. 247). Além dessa imagem, eles oferecem outra para se pensar a arte: ela capta um determinado pedaço de caos e emoldura-o (p. 242). Estamos diante de duas imagens potentes, capazes de exprimir perfeitamente a função desses dois campos que se irmanam também no desejo de ordenamento.

Apesar da percepção de vizinhança que se estabelece entre os dois fazeres, os autores defendem a ideia de que a filosofia “é a arte de formar, inventar, fabricar conceitos” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 08), já o objetivo da arte “é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (p. 197).

Para os filósofos, os conceitos não estão prontos em um céu ou morada eternos, como corpos celestes à espera (o elemento metafísico é banido), eles precisam ser fabricados, criados, e a quem cabe essa função é ao filósofo, que é o conceito em potência (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 11). Cada conceito carrega não só a assinatura daquele que o criou, mas também a marca da temporalidade, pois nasce na imanência, é uma resposta a problemas levantados em determinadas fatias de tempo. Todavia todo conceito carrega também um devir próprio, um componente indeterminado, aberto e, na maioria das vezes, se relaciona com outros conceitos anteriores. Na verdade, vem para ocupar seus lugares, porque melhor responde às vibrações inquietantes e interrogativas do seu tempo: “Se um conceito é ‘melhor’ do que o precedente, é porque ele faz ouvir novas

variações e ressonâncias desconhecidas, opera recortes insólitos, suscita um Acontecimento que nos sobrevoa” (2010, p. 36).

Na procura pela resposta a questões que se entrecruzam, os conceitos se aliam, emaranham-se, eles não surgem apenas para responder uma única problemática: “Um conceito não exige somente um problema sob o qual remaneja ou substitui precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 26). Operam-se conexões entre os conceitos do presente, passado e por vir.

A arte (literatura) também é uma tentativa de resposta ao seu tempo, nela as questões que o sobrevoam são problematizadas e conformadas esteticamente. Habitam-na. Na verdade, cada obra que nasce está em choque com uma tripla temporalidade: 1) é inscrita em uma tradição, dialoga com o passado; 2) capta o presente, aquilo que está em latência, não tem forma ainda, porém pulsa; e 3) carrega um devir a ser atualizado por gerações posteriores.

Como o filósofo, o bom criador (nos referimos especificamente ao romancista) consegue captar os movimentos do seu tempo, algo que escapa, que ainda é difuso e disforme, mas se insinua. Por vezes, ocorre conexão/simetria entre os dois olhares, e ambos logram ver o mesmo fenômeno expresso na temporalidade pulsante do aqui-agora. Então, o primeiro elabora e desenvolve um conceito, para melhor entender o processo, e o segundo cria um mundo ficcional, explora as categorias desse universo para representá-lo. Um se expressa por meio de conceitos; outro, de perceptos e afectos.

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universos ou afectos e preceptos, lá complexões de imanência ou conceito. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por meio de afectos e perceptos (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 44-45).

Outro ponto de contato entre arte (literatura) e filosofia, segundo Deleuze e Guattari, é a construção de um povo do devir: “A arte e a filosofia juntam-se neste ponto, a constituição de uma terra e de um povo ausentes, como correlatos da criação” (2010, p. 130). Ainda, elas “têm em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente” (p. 132). Na construção de um povo que falta, que está imerso no devir, ambas se fazem resistência às estruturas de poder e opressão, ao presente empobrecido, que esmaga e aniquila, um agora que impede o nascimento de uma forma de vida mais potente, autêntica e igualitária. Cabe a elas inventarem esse devir, e “[...] a raça

invocada não é a que se pretende pura, mas uma raça oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nômade, irremediavelmente menos” (p. 131). Na gramática de Deleuze, filosofia e literatura são máquinas de guerra que se lançam em agenciamentos com devires menores, devires revolucionários.

Esses são alguns dos pontos que promovem a aproximação literatura/filosofia, um enlace possível de se perceber efetivado no conjunto da obra romanesca do autor José Saramago. Em sua escrita - preponderantemente na voz do narrador, porém também de algumas personagens, bem como na contemplação de determinados temas e referências - se vê a face da filosofia, como que refletida em um espelho, uma irmã inquieta que igualmente anda no encalço da procura.

Com relação aos três romances em estudo, há que se considerar que, sendo a alegoria platônica (o estado de cegueira) o mote que lança o autor no trajeto da construção de uma trilogia involuntária, é preciso levar em conta que esse texto pertence a outro campo de conhecimento: a filosofia, ele está inserido em uma tradição filosófica. Portanto, ao estabelecer o diálogo alegoria/romances, o autor aproxima também literatura/filosofia. É sobre esse caminho de acercamentos que pretendemos lançar luz.

1.2 Alegoria: um breve revisitar do conceito

Conforme João Adolfo Hansen: “A alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = falar) diz *b* para significar *a*. A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade de elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso” (2006, p. 07, grifos do autor). Ela surge, no mundo grego, como um recurso do bem falar, mas, sobretudo, carrega um sentido outro, ausente, que precisa ser presentificado e preenchido, é uma “técnica metafórica de representar e personificar abstrações” (p. 07). Aqui se observa a convergência do estudo de Hansen e Flávio R. Kothe: “A alegoria costuma ser entendida como uma representação concreta de uma idéia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 06).

Desta forma, tem-se um signo, um elemento alegórico que pretende exprimir algo que ultrapassa e excede a si mesmo, que escapa para além dele próprio e daquilo que, numa primeira observação, está posto, localizado à superfície. Portanto, ler uma alegoria é perseguir um conteúdo latente, subterrâneo, uma ideia que ganha materialidade, mas é escorregadia, e, em algumas situações, aberta para multiplicidade interpretativa.

Quando se fala em alegoria, é preciso ter em vista que ela se ramificou em dois tipos: a denominada “alegoria dos poetas”, que marcou a antiguidade greco-romana, e a “alegoria dos teólogos” (conhecida também como figura, figural, tipo, exemplo), que se pretende uma interpretação religiosa das coisas, do humano e dos eventos encenados no texto bíblico sagrado. Esta exprime uma “semântica” de realidades supostamente reveladas e apenas nomeadas por palavras, porém que não figura como uma expressão verbal retórico-poética; ao passo que aquela diz respeito a uma semântica de palavras que receberam um trato formal, com o intuito de produzir uma significação figurada, inserida em uma convenção linguística que ornamenta um discurso (HANSEN, 2006, p. 08-09). A segunda foi largamente utilizada pelos intérpretes da bíblia. Entre as duas, nosso interesse de estudo recai sobre a primeira.

Há duas possibilidades para construção de uma alegoria: 1) ela pode apresentar sinais que revelem e explicitem o pensamento intencionado; ou 2) mostrar-se obscura, hermética, dificultando o acesso a um nível mais substancial (KOTHE, 1986, p. 19). Contudo ambas exigem interpretação e estabelecimento de um quadro comparativo. A primeira é mais basilar e facilitada, a segunda comporta uma maior complexidade e dificuldade.

A alegoria é um tropo de pensamento, uma figura de linguagem, ela operaria como uma ampliação da metáfora, consistindo na substituição - efetivada em decorrência de uma semelhança - do pensamento expresso por outro num nível mais profundo de conteúdo (KOTHE, 1986, p. 19). Desta sorte, é preciso mapear a similitude, descobrir quais traços peculiares de cada elemento produzem-na, para lograr “saltar o fosso que existe entre o significado primeiro, aparente, e aquele significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente (p. 18).

Segundo Hansen “a alegoria é um tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado” (2006, p. 31). Assim, escrever sobre a mesma, hoje, implica retomar a oposição *sentido próprio/ sentido figurado* (p. 7-8, grifo do autor).

Como procedimento retórico, a alegoria “subentende o projeto de afirmar uma presença *in absentia*” (HANSEN, 2006, p. 33, grifo do autor), e, enquanto tropo, ela elabora uma transposição semântica de um signo em presença (S1) para um signo em ausência (S2) (p. 30). Este possui o constitutivo de uma ubiquidade, que vai se presentificando nas partes e no encadeamento do enunciado (p 33). A transposição,

efetivada na possibilidade de relação entre um ou mais traços de sentido dos signos postos em conexão, pode dar-se por meio da metáfora, sinédoque, metonímia e ironia (p. 30).

Flávio R. Kothe levanta um ponto problemático da alegoria: sendo ela uma representação concreta e convencional de uma ideia abstrata, comporta um caráter autoritário que inibiria avanços (1986, p. 18). Outra questão que não pode ser deixada de lado é que o convencionalismo da linguagem e da interpretação, muitas vezes, restringe a irrupção de impactos/ inovações do pensamento e a conquista de novos significados: “Subjacente à natureza convencional da linguagem alegórica há, portanto, um profundo conservadorismo e autoritarismo, apontando sempre para uma determinada conclusão como a única e verdadeira” (p. 25).

Todavia pensamos que as releituras atualizadas de alegorias podem promover rupturas de conteúdos fixos, estanques e moralizantes. Além disso, há alegorias que são construídas de tal modo que se abrem a inúmeras possibilidades de interpretação, carregam uma potência e vão, ao longo de sua história, acomodando novas perspectivas e preenchimentos diversos.

É de sumo relevo considerar que a significação “de todas as alegorias, de todas as linguagens cifradas encontra-se, entretanto, em algo que não é privilégio de ninguém em particular: a realidade. E esta pode alterar o significado que qualquer grupo possa querer atribuir a alguma alegoria” (KOTHE, 1986, p. 20). A marca do tempo e do contexto no qual é lida uma alegoria pode transgredir o significado original, mesmo que autoritário, ou imprimir outros, adequando-a. Ainda, reforçamos que é necessário ter sempre no horizonte que a construção alegórica, mesmo quando hermética, é sempre uma leitura do mundo e do tempo.

Considerando que a Alegoria da caverna é a expressão do pensamento platônico, não se pode perder de vista que, conforme esse paradigma, havia uma divisão intransponível entre a dimensão sensível (corpo)/inteligível (ideia) e a primeira era depreciada em nome da segunda. No entanto, para a contemporaneidade, tal oposição não faz o menor sentido, porque apesar de abstratas, as ideias não são mais lidas como algo externo ao mundo sensível, ao contrário, precisam ser fabricadas e possuem uma historicidade. Logo, ao se realizar a atualização de um texto do mundo grego, como José Saramago faz, promovem-se rupturas, negação do modelo e novas propostas de exegese. Se a alegoria platônica fora autoritária, carregara em seu âmago a verdade como conteúdo,

as atualizações da mesma implodem tal traço e abrem-se para o multifacetado, para que as inquietações do hoje imprimam sua marca.

1.3 Apontamentos acerca do gênero ensaio

O desejo de efetuar a ruptura da fronteira entre os gêneros romance/ensaio fora constantemente manifestado por José Saramago nos *mass média*, são diversas as suas declarações referentes a essa intenção de aproximação. Inclusive, provocativamente, ele se dizia mais ensaísta do que romancista: “Já disse que eu talvez não seja um romancista, mas um ensaísta que escreve romances porque não sabe escrever ensaios, talvez seja assim” (*apud* ARIAS, 2004, p. 63). A inclinação para o ensaísmo não se restringiu a comentários exteriores a sua obra, mas foi incorporada como elemento constitutivo e decisivo para determinação da forma de seus romances. Pelo fato de que exploraremos também esse aspecto de sua escrita, e por ele funcionar como mais um instrumento de aproximação dos campos da literatura e filosofia, consideramos necessário reunir apontamentos, ainda que breves, sobre o gênero ensaio - do seu nascedouro até a atualidade.

No ano de 1580, na cidade de Bordéus, França, surgem, distribuídos em dois volumes, os *Ensaio*s de Michel de Montaigne, versando sobre uma temática pluridimensional. O terceiro volume aparece em edição posterior. Segundo Sílvio Lima, Montaigne cria literariamente não só a palavra ensaio, mas também o germe de um gênero estético novo (1946, p. 10). O que afirma também Pierre Villey 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” (*apud* MONTAIGNE, 1987, p. 03, grifo do autor).

Conforme Starobinski, o termo “*essai*”, conhecido desde o século XII, provém do baixo latim *exagium*, a balança; ensaiar deriva de *exagiere*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, linguete do fiel da balança, e por extensão, exame ponderado, controle” (2011, p. 13, grifos do autor). Montaigne transpôs o termo para outro domínio: o das letras, da filosofia. E o elemento a ser pesado passou a ser as ideias, por intermédio da faculdade de observar e julgar. Se continuarmos em uma investigação relativa ao léxico, descobriremos que *ensaiar* teve como concorrentes, nos falares do leste e do sul da França, os verbos *provar*, *comprovar* (STAROBINSKI, 2011, p. 14, grifos do autor). Considerando todos esses caracteres etimológicos, pode-se afirmar

que ensaiar consistia em pôr à prova, submeter o objeto, alvo da análise e do olhar, a uma avaliação rigorosa, uma “pesagem” exigente.

Deve-se levar em conta o fato de o ensaio nascer no final do Renascimento, um período de grandes descobertas em vários campos, de alargamento do que se tinha como a geografia do mundo, um marco histórico no qual a Europa produz um giro vertiginoso: do teocentrismo ao antropocentrismo; do geocentrismo ao heliocentrismo; do dogmatismo ao criticismo; do obscurantismo ao racionalismo. Sílvio Lima destaca que a pesquisa e a verificação experimental entram no cenário emergente e propiciam uma nova atitude mental: a da dúvida, da suspicácia (1946, p. 23). A dúvida metódica torna-se o posicionamento predominante, aspecto esse que o ensaio acabou incorporando. Entretanto, continua o autor, para duvidar, é preciso que o espírito se liberte, proclame sua maioridade intelectual, que seja autônomo. Logo, a palavra *livre* baterá o martelo em todos os ramos do conhecimento no século de Montaigne (p. 24, grifo do autor).

Em 1603 ocorreu a primeira tradução dos *Ensaaios* em solo inglês. Difundindo não apenas a obra, mas igualmente o gênero. Escreveram textos intitulados de “ensaaios”, Bacon e Locke, este, no entanto, não compôs a prosa espontânea de Montaigne, porém uma interpretação original para problemas controversos. Voltaire e Bergson, dentre outros, também ensaiaram (STAROBINSKI, 2011, p. 14). O aventurar de diversos nomes por essa nova ceara acabou promovendo transformações no gênero. Desta forma, o ensaio foi se consolidando e apresentando novas facetas.

Já no principiar do gênero, em Montaigne, a temática era livre e abrangente. Qualquer matéria era passível de servir de mote para a experimentação da faculdade e do exercício do pensamento: um mal-estar; a perda de consciência ao cair de um cavalo e a entrada em um estado de semiconsciência; o sono interrompido, a pedido, para espiar os estágios do mesmo; qualquer afecção corporal poderia resultar em um ensaio. O teor especulativo da escrita abarcava tanto a exterioridade, quanto a interioridade, e tudo poderia ser alvo do olhar observador e da escrita reflexiva do filósofo francês. O caráter diverso da temática manteve-se ao longo da trajetória do gênero.

Na concepção do ensaio, segundo Sílvio Lima (1946, p. 56) estão implícitos três pressupostos basilares, quais sejam: o autoexercício das faculdades críticas, a liberdade individual e o esforço pelo pensar original. Destarte, o ensaio é um trabalho que busca um pensar autônomo, livre e, portanto, operador do novo, do inesperado, daquilo que extrapola as amarras do convencional e da fixidez de um sistema preestabelecido. Lima destaca

também o fato de constituir-se no ensaio um sujeito que experimenta o seu próprio pensar, (re) examina-o criticamente, ao mesmo tempo em que observa e vivencia o mundo externo ou sua interioridade. Esse exercício propiciou a oportunidade de julgar-se a própria atividade do julgamento e avaliar a capacidade do observador.

Contudo, talvez o traço mais significativo do ensaio seja a formação e conquista de uma personalidade: deseja-se encontrar “uma voz com acento *pessoal*, não um *éco*” (LIMA, 1946, p. 25, grifo do autor), intenta-se, pelo exercício da razão, construir um espaço de expressão para um “eu”. Starobinski coloca que “para satisfazer plenamente à lei do ensaio é preciso que o ‘ensaiador’ ensaie a si mesmo” (2011, p. 19). Montaigne explorou o despertar de uma consciência de si, criou uma nova instância do indivíduo, pois levou a sua subjetividade para o cerne do gênero: “[...] não faltam declarações em que Montaigne confere papel primordial ao estudo de si, à autocompreensão, como se o ‘proveito’ buscado pela consciência fosse o de produzir clareza sobre si, para si” (STAROBINSKI, 2011, p. 19). A inovação promovida por ele é tão significativa que se convencionou saudar os seus *Ensaaios* como o advento da *pintura de si* (2011, p. 19, grifo do autor).

Entretanto essa pintura se dá a partir de questões de interesse geral, são abordagens que não dizem respeito somente a si, pois não estão fechadas em um universo particular, mas abarcam uma generalidade. Efetua-se “a descoberta do homem em geral dentro do próprio eu individual” (LIMA, 1946, p. 49). Esta é uma chave importante para compreensão do ensaio: elabora-se um “eu” que fala do “nós”; um singular a dizer do plural; o particular a revelar o geral.

Barrento (2010, p. 22) relembra que Agamben, em seu pequeno texto “A ideia do pensamento”, produz uma súmula do que seria o *modus operandi* do ensaio. O filósofo italiano promove um libelo contra as aspas, pois elas retiram a força do pensamento, impedem seu curso, aprisionam as palavras e quem as usa. A vocação do ensaio é, justamente, não usar aspas, criar uma forma própria de pensar, livre da opressão da figura de autoridade, enfim, inscrever uma assinatura.

Outro aspecto do gênero que vale destaque é apontado por Adorno (2003, p. 25-26): o ensaio revolta-se contra a doutrina, arraigada desde Platão, que concebe o efêmero e o mutável como não dignos da filosofia, portanto, ele insurge contra a injustiça cometida com o transitório e recua diante da violência de tal dogma. Assim sendo, é uma escrita que não se curva diante do pensamento profundo, o qual coloca verdade e história em posições

antitéticas, desconsiderando que o núcleo temporal não está fora da verdade, porém é elemento que a compõe igualmente.

O ensaísta não aciona ideias meramente abstratas, que habitem o mundo da forma, mas parte da vida, da experiência, para compô-las, dá-lhes solo firme, chão. Considerando que a relação com a experiência contém o substrato da história, podemos pressupor que o ensaio mantém uma forte e viva conexão com o tempo. Ele desafia a concepção tradicional de verdade, desestabiliza a estrutura fechada da axiomática platônica, comprova que o historicamente construído pode dar vazão à produção de pensamentos. A crítica elaborada por Adorno a um posicionamento que negue a história, separando a ideia da vida, é certa no fragmento que segue, bem como a sua percepção do gênero ensaio:

Um procedimento do espírito que honra como cânone a separação entre o temporal e o intemporal perde toda a sua autoridade. Níveis mais elevados de abstração não outorgam ao pensamento uma maior solenidade nem um teor metafísico; pelo contrário, o pensamento torna-se volátil com o avanço da abstração, e o ensaio se propõe precisamente a reparar uma parte dessa perda (ADORNO, 2003, p. 27).

Constituindo-se desse modo, o ensaio subverte também a noção de método: efetua uma honesta aproximação do objeto, na tentativa de apreendê-lo em sua polivalência, singularidade e verdade, porém tendo no horizonte a impossibilidade de atingi-lo em sua plenitude, pois instâncias do mesmo sempre escapam, escorregam, não são factíveis de apreensão. No ato de ensaiar, não se pretende conhecer sistematicamente o objeto, o que interessa mesmo é a “verdade possível e inexpugnável do objeto” (BARRENTO, 2010, p. 22-23). Para atingir esse fim, o ensaísta arma um cerco que o leva a revelar-se, em suas faces múltiplas, numa epifania profana, no entanto o objeto sempre é mais do que aquilo que deixa à mostra (p. 47). Dado o tipo de relação estabelecida, ao contrário do que a perspectiva tradicional defende, o pensamento se constituirá de forma mais profunda e verdadeira. Além disto, o movimento empreendido é duplo: efetua-se a aproximação de si, mas através da observação profunda do outro - o objeto eleito (p. 17).

Um gênero audacioso, desafiador. O ensaio não foge ao perigo, pois faz-se, sobretudo, posicionamento, é uma atitude frente ao mundo: anti-hierática, anti-hierárquica, antidogmática, cética e instável. Ensaio é apostar no risco. É colocar-se, demarcar uma presença, oferecer uma perspectiva própria, dar forma a ela. Para Lukács, a forma é algo central na questão do ensaio, ela é originada de uma observação simbólica dos símbolos da vida e torna-se uma visão de mundo, uma tomada de posição diante da vida, com a

possibilidade de transformá-la, recriá-la. É a efetivação do destino do ensaísta: o momento em que as coisas se tornam formas, em que todos os sentimentos e vivências, que estavam para alguém e além da forma, recebem uma forma (1910, p. 06).

Lukács (1910, p. 07) também destaca a importância do humor e da ironia na construção do ensaio. Para ele, esses traços são encontrados nos escritos dos grandes ensaístas, que têm a habilidade de falar das questões últimas da vida, as mais graves, contudo no tom de quem está discutindo quadros e livros, sem penetrar na intimidade das coisas, como se estivesse pairando na superfície. Temas agudos, complexos - que englobam a problemática do existir humano - são tratados com a precisão cirúrgica/cortante do olhar irônico.

No que tange à questão própria do gênero, João Barrento afirma que nenhum é puro, porém o ensaio é o menos imaculado de todos, é sobre o qual mais pesa o pecado original, “o seu princípio é o da contaminação, e não rejeita o incesto. [...] Traz consigo o estigma dos cruzamentos, da enxertia, pode ser um clone de laboratório, um coelho albino às riscas pretas, ou uma zebra sem elas [...]” (2010, p. 25-26). Ele seria, como bem define o crítico, “uma ambiguidade consciente” (p. 26), pois carrega, na forma, a disposição para a fricção dos gêneros e a explora. “A pureza, sente-a como violência, a sua lei é sempre mais a do hibridismo, da travestização genológica” (p. 26-27). Um gênero que resiste a ser clausurado, indexado, normatizado (p. 27), ameaçado constantemente pela provisoriedade: uma experiência incessante de fazimento/desfazimento, ato de ensaiar, a tentativa como método.

O ensaio quer a fronteira, o caminho da dispersão, mantém uma ponte relacional com os gêneros concebidos como “menores”: o fragmento, o diálogo filosófico, o aforismo, a máxima, a crônica, “vive paredes meias com a aporia” (BARRENTO, 2010, p. 27), mas também está em flerte com os vistos como “maiores”: o romance-ensaio, o poema filosófico e o diálogo dramático (p. 26). O que comprova que “pode haver nele uma vontade (*potentia*) de ficção, de poesia, de dramatismo” (p. 27, grifo do autor).

A agregação ao romance de características do ensaio ocorreu, com grande intensidade, no século XX, basta observarmos a tendência - que eclodiu na sua primeira metade - de mesclar, heterogeneamente, o narrar com voos reflexivos, de buscar uma escrita produtora não apenas de uma diegese, mas de pensamento. É o que assinala o ensaísta e crítico italiano Alfonso Berardinelli:

Também o romance no século XX se comprometeu muito com o ensaísmo. Proust poderia ser considerado mais um herdeiro de Montaigne do que Balzac e Flaubert. A prosa de Kafka é construída com a matéria do aforismo e da parábola. Mann e Musil usaram o romance como *habitat* do pensamento, o que também fez, mais tarde, Milan Kundera, enquanto Calvino, assim como Pasolini, concluiu sua carreira de escritor com excelentes livros de prosa, indeciso entre ensaio e conto [...] (2011, p. 27).

Quanto aos aspectos atuais do gênero, Cândido Oliveira Martins (2015) - observando a produção ensaística portuguesa do ano 2000 até 2015, relacionando-a com a configuração atual da sociedade em rede, a chamada galáxia da internet, e com as regras do mercado - constatou que o ensaio vem passando por uma crise, apesar da facilidade gerada pela *web*, já que a mesma possibilita uma maior e mais rápida divulgação dos textos, além de realizar a quebra de fronteiras espaciais. Mesmo assim, o cenário é o do empobrecimento e da redução/enclausuramento do gênero ao meio acadêmico e às colunas. O escritor ensaísta, quando não atrelado ao espaço acadêmico, sobrevive nas colunas fixas, porém de forma residual. Percebe-se a clara diminuição de sua imagem pública de intelectual.

Ampliando a discussão e considerando o itinerário do gênero ensaio nas últimas décadas do século XX, Oliveira Martins (2015) propõe que o mesmo, apesar da crise e de redefinir-se continuamente em uma reivindicada liberdade crítica, não mudou consideravelmente, pelo contrário, acentuaram-se as tendências anteriores, sem emergência de rupturas profundas. Para ele, o ensaio ainda configura-se como uma escrita contrária às ortodoxias e acordos, marcada por um espírito assistemático.

Além disso, o autor salienta que o texto ensaístico apresenta-se como uma forma aberta, pois mantém uma relação dialógica com outras modalidades textuais, gerando, portanto, uma ambiguidade metodológica no trato com a escrita. Dada sua natureza proteica e esquiva, o ensaio apresenta certas metamorfoses ou máscaras, destarte, vive no âmbito da flexibilidade e dispersão.

Um gênero em crise, “intranquilo”³, submetido ao academicismo e às leis do mercado, no entanto - por vocação ancestral - livre, indagador e crítico, que desde o seu nascimento, até hoje, guarda os mesmos traços como definidores de sua forma, mantém-se

³ Como bem definiu João Barrento no título de seu livro sobre o ensaio. **O gênero inquieto: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

o mesmo e outro, se mescla e se camufla em meio a variados gêneros, mas, sobretudo, destaca-se como uma escrita que traz a marca de uma assinatura.

1.4 A recuperação da obra *A República* e a inserção da Alegoria da caverna no interior do texto platônico

A República, de Platão, escrita no século IV a.C, é considerada um dos mais importantes textos da filosofia, e, apesar da distância temporal e dos substanciais traços de diferença que constituem a democracia grega e as democracias modernas, esta obra ainda ecoa, encerrando elementos de atualidade. Quanto à forma, ela estrutura-se no formato do diálogo, por meio do qual oferece um ideal de cidade, de justiça. O narrador é em primeira pessoa, Sócrates figura como a grande voz, que, pelo método da pergunta (maieutica), do questionamento e desdobramento das respostas dadas por seus interlocutores, expõe qual seria o modelo da chamada vida boa. São dez os livros que a compõem, e o tom de ensinamento é marca preponderante.

É um texto, comumente, classificado como um diálogo filosófico - condensando, desta forma, aspectos literários e teóricos - no qual Platão expõe sua visão sobre uma gama de temas, dentre eles justiça, verdade, política, filosofia, metafísica, teoria do conhecimento, a natureza do filósofo. E o faz de modo sistemático, seguindo um encadeamento muito bem traçado. A proposta expressa, na sua amplitude, vai de encontro ao modelo de vida regente na época: questiona os costumes, rebate a tradição. Está em seu horizonte a cidade de Atenas.

A cena desenrola-se na casa de Céfalo, um estrangeiro bem estabelecido, que, devido ao ingresso na velhice, pergunta-se se vivera uma vida justa. Afinal, é neste momento do existir, no aproximar-se da morte, que os receios, o medo das histórias contadas sobre o Hades e o temor de haver cometido injustiças começam a assombrar (PLATÃO, 2005, p. 10). Esse questionamento é o primeiro fio lançado, gerando o principiar de um trajeto de procura/elaboração da resposta, que se estende ao longo do diálogo. Ainda no Livro I, Polemarco, filho de Céfalo, assume a sua herança: dar prosseguimento à discussão levantada pelo pai. Também é estabelecida uma interlocução tensa entre Sócrates e o sofista Trasímaco, o qual configura o modo de pensar hegemônico,

mas, a partir do Livro II, o filósofo tem em Glauco e Adimanto seus constantes interlocutores, o que ameniza o debate, pois ambos são simpáticos às suas ideias.

Na procura do desvendamento do que seria a vida justa, os interlocutores de Sócrates vão apresentando suas ideias sobre a justiça, as quais o filósofo refuta por meio da exposição de argumentos tecidos na contraposição. O embate maior é com Trasímaco. Destacamos dois dos seus posicionamentos: “Afirmo que a justiça não é outra coisa senão a conveniência do mais forte” (PLATÃO, 2005, p. 19), “todos os que a praticam, o fazem contra a vontade, como coisa necessária, mas não como boa” (p. 36). A primeira afirmação é de suma importância para construção do texto, pois é evocada, de modo indireto, diversas vezes. Ela não apenas sintetiza o pensar da época, como carrega uma atualidade, já que se nota a constante presença e ameaça do autocrático em todos os tempos.

No Livro II, Glauco e Adimanto recolocam a questão, então Sócrates aponta algo fundamental: a justiça não deve ser pensada no plano individual, porém numa escala mais ampla: a da *pólis*. Para se definir o que é ser um indivíduo justo, precisa-se saber o que é uma cidade justa. A prática da justiça no âmbito particular não difere da do público. Neste ponto, sujeito e cidade estão intrinsecamente interligados. Seguindo o fio, o filósofo propõe uma investigação sobre o que constitui uma cidade justa e um cidadão igualmente marcado por esse atributo. Inicia-se, assim, a apresentação da *pólis* ideal.

Sócrates principia por colocar a razão do surgimento da cidade, atribui-a ao fato dos indivíduos não serem autossuficientes, pois precisam, em primeiro lugar, de alimento, (a maior de todas as urgências), em segundo, de habitação e, em terceiro, de vestuário (PLATÃO, 2005, p. 47). Ou seja, a cidade nasce da necessidade e, em nome dela, amplia-se, avoluma-se, incorpora mais sujeitos aptos em diversas tarefas. Consequentemente, irá se tornar maior. Processo similar sofrerão seus vizinhos. Entretanto, após a satisfação das necessidades primárias, o desejo de posse ilimitada de riqueza, vindo de uma fome sempre insaciada, fará com que uma cidade tente dominar a outra, eis que surge a guerra (p. 51). Neste momento, é evocada a figura crucial do guardião: aquele que protegerá a *pólis* e legislará sobre ela. A pergunta inicial lançada sobre o que determinaria uma vida boa, justa alarga-se, e outra passa a compor o questionamento: quem seria o sujeito ideal para cuidar da cidade?

Ainda, no final do Livro II, Sócrates introduz o tema da educação e promove um ataque à tradição, na figura de Hesíodo, Homero e Ésquilo, devido ao modo como

representam os deuses, compara-os a um pintor que faz um desenho em nada parecido com o que pretende retratar (PLATÃO, 2005, p. 56). Ele defende que “tal como Deus é realmente, assim é que se deve sem dúvida representar, quer se trate de poesia épica, lírica ou trágica” (p. 58).

No livro III, Sócrates efetua o prosseguimento do debate sobre a educação, dando relevo à figura do guardião. Acusa a imitação de mentira e efetiva um novo ataque às fontes tradicionais de conhecimento e educação, dirigindo-se, desta vez, somente a Homero. Insiste que o mesmo não é boa influência para as crianças, pois apresenta deuses movidos por desejos e responsáveis pelos males da vida humana: “isto é ímpio e falso, pois demonstramos que é impossível que o mal venha dos deuses” (PLATÃO, 2005, p. 71). Quanto a determinados trechos da sua poesia, afirma: “Palavras como estas e todas as outras da mesma espécie, pediremos vênua a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos [...]” (p. 65), só dessa forma ele poderia continuar sendo lido. Condena também a representação do riso, homens dignos seriam rebaixados se retratados sob a sua ação.

Os modelos acionados, até então, para produzir educação dos sujeitos da *pólis*, não seriam adequados a uma formação ideal, principalmente daqueles que tomariam conta da cidade. O outro questionamento que se ergue é sobre quais artes educariam melhor aos guardiões. A ginástica e a música são eleitas como as que desempenhariam essa função com maior excelência.

O Livro IV discorre, dentre outras questões, sobre os pendores que devem compor o guardião: virtude, coragem, temperança, qualidades que podem imprimir na cidade. Também aborda a importância da hierarquia para felicidade da *pólis*, reforça que cada um deve ocupar o lugar que lhe cabe, conforme sua natureza. No livro precedente, há um mito grego que ilustra perfeitamente essa perspectiva: todos eram irmãos na cidade, mas o deus que os modelou misturou o ouro na composição dos aptos a governar, por isso são mais preciosos; colocou prata na constituição dos auxiliares e guerreiros; e o elemento designado aos lavradores e demais artífices foi o bronze. Assim, ao nascer, cada um estava predestinado a ocupar um lugar determinado conforme sua natureza e era lançado em uma escala hierárquica de valor (PLATÃO, 2005, p. 94).

O livro V trata do papel da mulher, da filiação dos descendentes dos guardiões, e, dando prosseguimento ao encadeamento interrogativo, traz a resposta para a questão sobre quem deve ocupar o posto de guardião. O ideal da cidade avança, atacando mais

abruptamente os costumes: propõe-se que se tenha uma liberdade mais ampla para poder-se gerar o maior número de filhos de homens e mulheres da melhor qualidade (PLATÃO, 2005, p. 136). Para tal feito “as mulheres todas serão comuns a todos esses homens, e nenhuma coabitará em particular com nenhum deles; e, por sua vez, os filhos serão comuns, e nem os pais saberão quem são seus próprios filhos, nem os filhos os pais” (p. 133). A fim de que a raça dos guardiões se mantenha pura, as autoridades tomarão conta das crianças que forem nascendo, essas serão levadas para o aprisco e elas tomarão conta delas (p. 136).

Com relação ao papel da mulher, curiosamente, estabelece-se um agudo ataque à lei seguida na época. A proposta, a princípio, pareceria espantosa, pois destoaria da norma, porém o costume levaria ao aceitável: Sócrates reafirma que cada um deve executar, na *pólis*, as tarefas de acordo com a sua natureza, e embora homens e mulheres se distingam nesse aspecto, há aquelas que são melhores, que se destacam, tendo uma natureza próxima da deles. Essas, portanto, devem ser as esposas dos guardiões: “- A aptidão natural, tanto do homem como da mulher, para guardar a cidade é, por conseguinte, a mesma, exceto na medida em que a desta é mais débil e a daquele mais robusta” (PLATÃO, 2005, p. 131).

Destarte, é necessário que, como eles, também tenham acesso à educação desde a infância, “tem-se de lhes dar a mesma instrução” (PLATÃO, 2005, p. 127). A música, a arte da guerra e a ginástica devem compor o repertório educativo. Obviamente, destaca o filósofo, que, no início, parecerá ridículo uma mulher nua praticando exercícios juntamente com os homens, porém tudo é uma questão de hábito. Igualmente fora vista como patética a prática masculina de esportes sem roupa, alvo de troça, galhofa, no entanto, com o tempo formou-se o hábito e percebeu-se que era a melhor forma de realizá-la (p. 128).

Contudo a ideia da superioridade do sexo masculino não é abandonada, e o próprio Sócrates afirma com menosprezo: “- Sabes, de entre as ocupações humanas, alguma em que o sexo masculino não sobreleve o feminino? Ou vamos perder tempo falando da tecelagem ou da arte da doçaria e da culinária [...]” (PLATÃO, 2005, p. 131). Todavia admite-se que há mulheres que são, por natureza, melhores do que determinados homens, cabendo a essas acompanharem os melhores na guarda da cidade. Não há bem maior para *pólis* do que ela ser guardada pelos mais aptos.

Quanto à pergunta sobre a quem ficaria a responsabilidade de guardião da cidade, a resposta é: “[...] se queremos guardiões muito perfeitos, devemos nomear os filósofos” (PLATÃO, 2005, p. 177), pois “enquanto não forem, ou os filósofos reis nas cidades, ou os

que agora se acham reis e soberanos filósofos genuínos e capazes [...] não haverá tréguas dos males” (p. 150). Ao filósofo é dado esse papel, afinal: “A uns compete por natureza dedicar-se à filosofia e governar a cidade, e aos outros não cabe tal estudo, mas sim obedecer a quem governa” (p. 151). Além do estudo da música e ginástica, comporão a sua educação a geometria, o cálculo, a astronomia, para, por fim, chegar àquela que é a arte máxima, a mais importante e essencial de todas: a dialética. Estará apto, aproximadamente, aos 50 anos.

O livro VI teoriza sobre a natureza do filósofo. Para Platão, o valor do filósofo está no fato dele ser o único a possuir a capacidade de atingir aquilo que se mantém sempre o mesmo, que está em oposição ao múltiplo e variável, ou seja, o imutável (2005, p. 159). Ele teria a faculdade de contemplar a totalidade do ser e do tempo, e, dada a sua natureza, estaria perpetuamente apaixonado pelo saber revelador da essência que existe sempre e não se deixaria desvirtuar pela ação do tempo ou da corrupção (p. 160). Por essas razões é eleito o sujeito capaz de guardar a cidade.

Segundo a proposta expressa em *A República*, o Estado bem administrado ocorrerá somente quando “neste mandarão aqueles que são realmente ricos, mas não em dinheiro, mas naquilo em que deve abundar quem é feliz: uma vida boa e sensata” (PLATÃO, 2005, p. 192). Além disso: “[...] convém que vão para o poder aqueles que não estão enamorados dele [...]” (p. 192). Ora, como não há ninguém que despreze mais o poder do que o filósofo, ele é o sujeito ideal para ser o guardião da *pólis*. Do mesmo modo que os atletas e os guerreiros, os guardiões receberão, como salário da sua guarda, a alimentação para um ano, que permitirá que se mantenham de modo satisfatório, sem excessos ou falta (p. 213).

A Alegoria da caverna é apresentada na abertura do livro VII. Traremos a cena e os elementos alegóricos⁴ que a compõem, para, posteriormente, fazermos a leitura dos mesmos, conforme o molde platônico de pensamento, e apreendermos os sentidos ausentes (alegóricos).

O espaço em que se encena a alegoria é uma **habitação subterrânea**, uma **caverna**; há uma **entrada aberta** para a **luz**; as personagens são **homens** que têm, desde a infância, as **pernas** e o **pescoço acorrentados**, o que os obriga a ficarem sempre no mesmo lugar e olhando apenas para frente (o fundo da caverna), sem poderem virar a

⁴ Optamos por grifar os elementos que são decisivos para composição da alegoria, bem como a subsequente representação alegórica dos mesmos ($b = a$).

cabeça; por detrás deles há um **caminho ascendente**, ao longo do mesmo se constitui um **muro**, como as antigas divisórias dos palcos armados pelos titereiros, para que sejam mostradas suas habilidades; ao longe, existe um **fogo** que queima e serve de iluminação. Na extensão do muro, passam **homens que transportam toda espécie de objetos**, como estatuetas humanas e de animais, uns falam, outros se calam (PLATÃO, 2005, p. 187). Esse é o quadro geral, do qual é possível inferir que, dada a condição em que se encontram os aprisionados, só veem de si, do outro e do mundo: sombras projetadas.

Ao ser interpelado por seu interlocutor sobre a estranheza de tal cena, Sócrates compara as personagens a eles próprios, usa o pronome “nós”: “- Estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas – observou ele. – Semelhantes a nós – continuei” (PLATÃO, 2005, p. 187). Então o filósofo lança as seguintes hipóteses: se um dos prisioneiros fosse solto por alguém e forçado a dirigir-se à saída da caverna, certamente sentiria dor quando atingido pela **luz do Sol** e teria primeiro de acostumar-se com ela, “precisaria se habituar, julgo eu, se quisesse ver o mundo superior” (p. 188); ao perceber que o Sol era o responsável por tudo “que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo de que eles viam um arremedo” (p. 188), regozijar-se-ia por agora saber e deploraria os demais, por estarem presos às sombras; se ele retornasse à antiga habitação, certamente sofreria o impacto das trevas e os outros ririam, achariam que havia estragado sua vista ao buscar o mundo fora da caverna, portanto, não valeria a pena a ascensão; e se alguém tentasse libertá-los e conduzi-los para fora, o matariam (p. 189).

Estabelecendo uma analogia entre os elementos alegóricos expressos neste texto e o sistema de pensamento platônico, teremos a seguinte operação alegórica: a **caverna** representa o **mundo sensível**, do corpo; a **luz da fogueira**, a **força do sol**; o **caminho ascendente** figura como o **caminho que leva/eleva para o inteligível**, é a possibilidade de **subida da alma**, sua ascensão à dimensão da transcendência; os **prisioneiros** são os **sujeitos do mundo da imanência**; a **personagem que sai** da caverna é o **filósofo**, o único capaz de ver através da luz e atingir o que está por detrás dela. No limite do cognoscível, será possível avistar a ideia do bem que “é para todos a causa de quanto há de justo e belo; que, no mundo visível foi ela que criou a luz, da qual é senhora; e que no mundo inteligível, é ela a senhora da verdade e da inteligência, e *é preciso vê-la para se ser sensato na vida particular e pública*” (PLATÃO, 2005, p. 189, grifo nosso). Portanto, a **luz**

que atinge o sujeito que deixa o interior da caverna e ofusca sua visão é a **verdade**, à qual, aos poucos, irá se acostumar.

No entanto, apesar do filósofo possuir a faculdade de atingir o imutável, e embora a alma apresente um órgão por meio do qual aprende, como um olho, a educação é o modo mais eficaz e feliz de se fazer esse aparelho ser desviado (juntamente com toda a alma) das coisas mutáveis, que se alteram, até tornar-se capaz de suportar a contemplação do ser e da sua parte mais brilhante: o bem. Sócrates destaca que assim como as perturbações visuais sofridas nesse processo são duplas - da passagem da treva à luz, da luz às sombras - também ocorre o mesmo com a alma (por vir de uma vida mais luminosa e ingressar em uma de maior ignorância ou, o contrário, por sair de uma vida inferior e entrar em uma mais brilhante). A falta de hábito a deixaria ofuscada em ambos os casos (PLATÃO, 2005, p. 190). A educação faz o órgão dar a volta, não lhe propicia a obtenção da visão, pois esta ele já tem, mas como não está na posição correta, é preciso dar-lhe os meios: educá-lo (2005, p. 190).

Aqueles que não receberam educação e tiveram a experiência da verdade não serão capazes de administrar satisfatoriamente a cidade, e é função de seus concidadãos que forcem os habitantes mais bem dotados a se voltarem para a ciência, ver o bem e ascender. Todavia não lhes será permitido ficarem no alto, precisam retornar para partilharem o que aprenderam.

- Esqueceste novamente, meu amigo, de que à lei não importa que uma classe qualquer da cidade passe excepcionalmente bem, mas procura que isso aconteça à totalidade dos cidadãos, harmonizando-os pela persuasão ou pela coação, *fazendo com que partilhem uns com os outros do auxílio que cada um deles possa prestar à comunidade* (PLATÃO, 2005, p. 191, grifo nosso).

Como fora a cidade que propiciara a melhor educação para essas almas, elas devem descer ao círculo comum e habituarem-se às trevas. Uma vez habituadas, serão mil vezes melhores do que os que lá estão e reconhecerão cada imagem, saberão o que representa, pois contemplaram a verdade relativa ao belo, ao justo e ao bom (PLATÃO, 2005, p. 192). É por essa razão que o sujeito que sai da caverna retorna: porque precisa compartilhar, dividir com a coletividade o que viu, o que sabe.

O tema das formas de governo é expresso no livro VIII. Sócrates destaca quatro tipos: timocracia, oligarquia, democracia e tirania. Ressalta que as mesmas não nascem do carvalho e da rocha, mas dos costumes e para cada uma há o respectivo caráter humano

(PLATÃO, 2005, p. 214). Cada forma de governo guarda em si os componentes necessários para o aparecimento da subsequente, entretanto tal encadeamento não ocorre na perspectiva do avanço, porém da desintegração e deterioração.

A própria timocracia teria se originado da aristocracia (não pensada na hereditariedade, porém como governo dos melhores). Ela é regida por uma constituição dominada pelas honrarias e pela propensão ao acúmulo. Como os sujeitos correspondentes a essa forma de governo supervalorizam as riquezas, acabam tornando-se avarentos e apreciadores do dinheiro, deixam de ser desejosos de honrarias, passam a louvar, a elevar ao poder quem é rico e a desprezar o pobre. Consequentemente atribuirão menor valor à virtude, e os bons serão menos considerados (PLATÃO, 2005, p. 219). Contudo, “como tudo que nasce está sujeito à corrupção, nem uma constituição como essa permanecerá para sempre, mas há de dissolver-se” (p. 215).

Então a timocracia irá se deteriorar e dará lugar à oligarquia, “a forma baseada no recenseamento da propriedade, em que os ricos são soberanos e os pobres não participam do governo” (PLATÃO, 2005, p. 219). Um estado assim constituído não é apenas um, mas dois: o dos pobres e o dos ricos. Apesar de habitarem o mesmo lugar, estão sempre a conspirar uns contra os outros (p. 220). O ódio dirigido àqueles que são os possuidores crescerá em forma de revolta, até que os pobres insurjam contra os ricos, então eis que nasce a democracia. Os vitoriosos expulsarão ou matarão os perdedores e partilharão igualmente, com os que restarem, o poder (p. 225).

Nessa forma de governo reina a liberdade extrema, componente responsável pela sua degradação, afinal cada sujeito elege os ditames convenientes para regerem a sua vida. Além disso, ocorre uma inversão dos papéis: os governantes parecem governados e os governados, governantes; os pais temem os filhos e os filhos não têm receio nem respeito pelos pais; o professor também teme e lisonjeia os discípulos, que dão pouco valor aos mestres e preceptores; os homens e mulheres comprados não são menos livres do que os compradores (esta igualdade é considerada por Sócrates o extremo excesso de liberdade) (PLATÃO, 2005, p. 231-232).

A democracia parece ser a melhor forma de governo, a mais bela das constituições, “tal como um manto de muitas cores, matizado com toda espécie de tonalidade” (PLATÃO, 2005, p. 226). No entanto é justamente esse aspecto que a leva a perder, pois não é apenas uma a constituição, mas dispõe de toda espécie dela, dada a variedade de sujeitos e desejos. Nesse regime, as leis escritas ou não escritas deixam de ter

sentido e os desejos de cada um determinariam a vida, produzindo muitos males e um estado anárquico: “a liberdade em excesso, portanto, não conduz a mais nada que não seja escravidão em excesso, quer para o indivíduo, quer para o Estado” (p. 232).

Diante de tal cenário, emerge a necessidade do tirano, para ordenar o caos, “quando a tirania se origina, é da semente deste protetor” (PLATÃO, 2005, p. 234). E para o mesmo manter-se no poder, suscita guerras, fazendo o povo acreditar que precisa de um chefe. Antes de chegar ao poder, mostra-se afável e doce, distribui terra entre todos, liberta-os de dívidas, se faz promessas. Todavia, a partir do momento em que logre obter o desejado, revela-se: persegue aqueles que guardam ideias de liberdade, entrega-os aos inimigos, arma ciladas, até limpar a cidade, e recompensa aqueles que o apoiarem (p. 236). Contudo tem de estar sempre vigilante, porque todos, constantemente, conspiram pelas suas costas, “premeditam assassiná-lo às ocultas, por morte violenta” (p. 235). Por fim, o povo acaba reconhecendo que foi ele próprio quem produziu o tirano, percebe “que erro cometeu ao gerar, acarinhar e educar semelhante criatura” (p. 238).

O livro IX trata especificamente do homem tirânico. Sócrates mostra que quando dorme a parte da alma dotada de razão, a animal e selvagem se agita e busca satisfazer seus desejos, sem pudor nem sensatez. De diferente modo age aquele que conseguiu despertar seu raciocínio, saborear belos pensamentos e especulações, entregar-se a meditações, pondo de lado os desejos e amansando o componente irascível (PLATÃO, 2005, p. 239).

O tirano pertence ao primeiro tipo, povoa-o uma massa de desejos violentos que fizeram ninho na sua alma e põem-se a gritar, por eles está agrilhado, mais do que isso: está agrilhado por Eros. Aqueles em cujo peito Eros habita anseiam por festas, orgias, concubinas e todos os gozos dessa espécie. Por natureza ou hábito, o déspota se torna ébrio, apaixonado e louco (PLATÃO, 2005, p. 241). Nunca gozará da amizade verdadeira, atravessará a vida sem amigos, mas cercado de bajuladores, e o temor será seu acompanhante perpétuo: “[...] são esses os males que colhe a mais o homem que governa mal seu íntimo [...]” (p. 247).

Uma cidade governada por um tirano é escravizada, assim como o é o próprio tirano, enlouquecido pelas paixões de Eros. Algemado a uma prisão, sem conseguir dominar seu íntimo, invadido por uma variedade de temores e desejos irrefreáveis, o homem tirânico é o mais desgraçado e infeliz de todos (PLATÃO, 2005, p. 246-247).

Sócrates lança mão igualmente da imagem do doente para definir este tipo humano e afirma que é ele o que mais se distancia da razão, da lei e da ordem, por

consequente, o que está mais afastado do prazer verdadeiro e próprio do humano (PLATÃO, 2005, p. 256).

No livro X, o filósofo ataca novamente a mimese, afirmando que para efetivação do projeto de cidade perfeita, ela deve ser eliminada, porque obras dessa espécie parecem ser “a destruição da inteligência dos ouvintes, de quantos não tiverem como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza” (PLATÃO, 2005, p. 281).

Também nesse livro, finalmente a pergunta inicial ganha a resposta cabal. Para isto, Sócrates novamente traz uma história, de caráter escatológico, um conto sobre Er, o Armênio: tendo morrido em combate, ele é recolhido dez dias após, com o corpo ainda incorrupto, jazendo sobre a pira, ao décimo segundo dia volta à vida, para contar o que viu no além. Começa narrando que, juntamente com muitas almas, fez um caminho, o qual dava para duas aberturas. No espaço entre elas estavam sentados juízes, que depois de pronunciarem sua sentença, a saber, mandavam os justos para o caminho à direita, que levava ao céu, e os injustos deveriam seguir à esquerda, para baixo. Quando Er aproximou-se, disseram-lhe que ele deveria ser o mensageiro perante os homens, das coisas do além, portanto, era seu dever ouvir e observar o que havia naquele lugar (PLATÃO, 2005, p. 281).

Ele pode ver que por detrás das aberturas do céu e da terra vinham almas que pareciam chegar de uma longa travessia. Umas, a gemer, recordavam os sofrimentos que haviam suportado e visto na sua viagem por baixo da terra, viagem que durara mil anos; já outras, as que vinham do céu, contavam as maravilhosas vivências e visões que haviam experimentado (PLATÃO, 2005, p. 282).

Er presenciou e ouviu coisas sobre as penas já sofridas por algumas almas que chegavam. Entre elas estava a de Ardieu, o grande, um tirano que tinha matado o pai idoso, o irmão mais velho e cometido outras impiedades. Já estava a penar mil anos. Ele, outros tiranos e pessoas comuns julgavam que naquele momento poderiam ascender, porém a abertura de acesso ao céu não permitiu, soltando um mugido que os impediu de entrar. Então tiveram algemadas suas mãos, pés e cabeça, foram derrubados, esfolados, arrastados e cardados por espinhos, enquanto isso se dava, ouviam por que eram tratados dessa maneira. Por fim, foram levados para serem precipitados ao Tártaro. Experimentaram terrores múltiplos e variados, mas o maior era ouvir o mugido da abertura, pois sabiam que teriam de expiar mais suas penas, assim como o silêncio da mesma era a felicidade para

aqueles felizardos que o “ouviam”, porque significava o sinal que confirmador de que poderiam ascender (PLATÃO, 2005, p. 282).

Outros suplícios vividos pelas almas mencionadas são relatados, no entanto avançaremos para o momento em que estão presentes as Parcas, as filhas da necessidade: Láquesis, a senhora do passado, Cloto, a do presente e Átropos, a do futuro, sentadas em círculo, cada uma em seu trono (PLATÃO, 2005, p. 283). As almas que chegavam tinham de ir junto de Láquesis, e um profeta as dispôs por ordem, pegou lotes e modelos de vidas que estavam no colo dela, subiu em um estrado, falou sobre a virtude, aquela que não tem senhor, e a responsabilidade por aquilo que se escolhe, então atirou os lotes para todos, cada um apanhou um. Assim fora determinada a ordem da escolha. Seguidamente o profeta organizou os modelos, havia todas as espécies de vida, tanto humanas como de animais, caberia a cada um a responsabilidade da escolha, porém não continham as disposições do caráter, pois esse mudaria, conforme a vida escolhida (PLATÃO, 2005, p. 284).

Neste momento temos a resposta para a pergunta que é o fio a encadear o diálogo: qual seria a melhor vida, a vida boa. Sócrates afirma:

Tudo o mais estava misturado entre si com a riqueza e a indigência, a doença e a saúde, e bem assim o meio termo entre estes predicados. [...] É aí que está, segundo parece, meu caro Glauco, o grande perigo para o homem, e por esse motivo se deve ter o máximo cuidado em que cada um de nós ponha de lado os outros estudos para investigar e se aplicar a este, para ver se é capaz de saber e descobrir quem lhe dará a possibilidade e ciência de distinguir uma vida honesta da que é má e de escolher sempre em todo o lugar tanto quanto possível a melhor. Tendo em conta tudo quanto há pouco dissemos, e o efeito que tem, relativamente à virtude na vida, o fato de juntar ou separar as qualidades, saberá o mal ou o bem que produzirá a beleza misturada com a pobreza ou a riqueza, e com que disposição da alma, e o resultado da mistura entre si, do nascimento elevado ou modesto, da vida particular e das magistraturas, da força e da fraqueza, da facilidade e da dificuldade em aprender, e todas as qualidades naturalmente existentes na alma, ou adquiridas, do modo que, em conclusão de tudo isto, será capaz de refletir em todos estes aspectos e distinguir, tendo em conta a natureza da alma, *a vida pior e a melhor, chamando pior à que levaria a alma a tornar-se mais injusta, e melhor à que a leva a ser mais justa. [...] quer em vida, quer para depois da morte, é essa a melhor das escolhas. [...] deve-se sempre saber escolher o modelo intermédio dessas tais vidas, evitando o excesso de ambos os lados, quer nesta vida, até onde for possível, quer em todas as que vierem depois. É assim que o homem alcançará a maior felicidade* (PLATÃO, 2005, p. 284-285, grifo nosso).

No trecho acima, fica expressa a função determinante da virtude na escolha da vida boa, pois ela dá o discernimento necessário, bem como está evidenciada a importância

de se evitar os excessos, tanto para menos como para mais: eis o caminho para conquistar o modo de existência feliz, a vida justa.

Após este corte explicativo, Sócrates retoma a narrativa de Er: antes de começarem a escolha, o mensageiro anunciou que mesmo quem estivesse no último lugar, se escolhesse com inteligência e vivesse honestamente, teria uma vida apetecível e não desgraçada. Entretanto, a quem coube a sorte de ser o primeiro a escolher, os conselhos dados não tiveram eco, pois ele lançou-se sobre a tirania, para depois, ao examinar com mais vagar, arrepender-se e sentir-se o mais infeliz dos homens. Várias almas fizeram suas escolhas, destacaremos três: Orfeu, Agamenon e Ulisses. Por ódio às mulheres, por não querer nascer de uma, Orfeu escolheu a vida de um cisne e por ódio aos homens, pelo que o fizeram padecer, Agamenon optou pela de uma águia (PLATÃO, 2005, p. 285). A alma de Ulisses fora a quem a sorte reservara o último lugar, porém fora a que melhor escolhera.

[...] avançou para escolher, mas, lembrada dos anteriores trabalhos, quis descansar da ambição, e andou em volta a procurar, durante muito tempo, a vida de um particular tranqüilo; descobriu-a a custo, jazente em qualquer canto, e desprezada pelos outros; ao vê-la, declarou que faria o mesmo se lhe tivesse cabido o primeiro lugar, e pegou-lhe alegremente (PLATÃO, 2005, p. 286).

Sócrates encerra o diálogo falando para Glauco que essa história salvou-se, não se perdeu, e também pode salvar a eles, se lhe derem crédito, seria um instrumento que os ajudaria a não poluírem suas almas. O fechamento de *A República* confirma a tônica de ensinamento que o diálogo, como um todo, conforma.

Quanto à Alegoria da caverna, temos de nos perguntar por que essa história atravessou épocas, ecoando, transmutando-se, fazendo sentido para distintas realidades espaço-temporais, acomodando novas interpretações, abrindo-se para múltiplos preenchimentos. Afinal, que potência/latência ela carrega, capaz de fazer um autor retomá-la insistentemente, a ponto de formar, involuntariamente, uma trilogia? Na tentativa de respondermos esses questionamentos, acreditamos ser a melhor forma determos o olhar atentamente sobre este triplo e desafiador quadro romanesco. Como Teseu, devemos seguir o fio...

2 UM DIÁLOGO COM PLATÃO: MODOS PARTICULARES DE APROXIMAÇÃO

Constituindo os três romances em foco atualizações da Alegoria da caverna, impõe-se pensar quais aproximações com o texto platônico são estabelecidas, investigar de que modo efetua-se a revisitação do mesmo, iluminar que pontos são retomados, mas, principalmente, observar, de que maneira, promove-se o abalo e a subversão do modelo. Destacamos, ainda, que a seção que contempla o romance *Ensaio sobre a lucidez* (2004) amplia o diálogo, abarcando alguns pontos da obra *A República*.

2.1 *Ensaio sobre a cegueira*: um “mar de leite” e a exceção da visão a serem decifrados

A nova caverna construída em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) é apresentada de início por uma situação cotidiana, banal: uma parada obrigatória em um semáforo. Assim nos é dado o espaço-tempo que compõe o cenário da resignificação da alegoria platônica: a *pólis* contemporânea. Personagens comuns, demarcadas e nomeadas pelos seus papéis sociais são a encarnação coletiva dos antigos cegos. A epidemia da cegueira branca toma gradualmente a cidade; a vida é arrancada de sua normalidade; todos, exceto uma personagem, a mulher do médico, são atingidos pelo “mal-branco” e lançados em um mundo que se apresenta como um “mar de leite”. O ingresso na cegueira é igualmente o ingresso no desamparo, no desarranjo da ordem e na queda gradual da civilização. O mundo de cegos revela o humano em toda a sua precariedade, abandono e desabrigo. Entretanto, em meio ao total desterro, forma-se um grupo - que figura como uma ilha, um núcleo de afeto partilhado e humanidade preservada - composto pela mulher do médico, o médico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta, a rapariga de óculos escuros e o menino estrábico. Esse é o panorama geral do romance.

Na atualização da Alegoria da caverna realizada em *Ensaio sobre a cegueira*, operacionaliza-se a fórmula apontada no capítulo anterior: diz-se *b* para significar *a*, apresenta-se um conteúdo posto, que pertence ao nível do manifesto, e outro que subjaz e exige interpretação. A cegueira representada não é da ordem do físico:

O médico subiu e baixou o sistema binocular do seu lado, fez girar parafusos de passo finíssimo, e principiou o exame. Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma. Afastou-se do aparelho, esfregou os olhos, depois recomeçou o exame desde o princípio, sem falar, e quando outra vez terminou tinha na cara uma expressão perplexa, Não lhe encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos (SARAMAGO, 1995, p. 23).

Esta cegueira pertence à dimensão do metafórico, figura como o elemento alegórico a ser presentificado/descoberto, exige um investimento investigativo e analítico. Assim, faz-se necessário avançar além do sentido primeiro, para atingir outro: o ausente.

A obra forma um quadro alegórico que suscita três perguntas inescapáveis (às quais pretendemos responder numa perspectiva dialógica com a alegoria platônica): 1) qual a razão de ser branca a cegueira; 2) por que as personagens cegam; 3) por que apenas uma mulher permanece com a visão.

Na Alegoria da caverna, as personagens encontram-se sujeitas às sombras, o conteúdo manifesto está relacionado à obscuridade; já no romance, a cegueira coletiva submete o sujeito a um eterno dia, a um resplandecente “mar branco”. Contrária ao comum da cegueira (o mergulho na escuridão), esta pode ser descrita como uma luminosidade incessante, uma luz que se acende.

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis [...] (SARAMAGO, 1995, p. 16).

No cotidiano prático da vida, a luz propicia a visão; e a treva, a cegueira. Do plano da materialidade e da experiência, essa ideia é transposta para o simbólico. É tão comum o uso de expressões como “clarear as ideias”, “sem sombra de dúvida”, e, quando se quer afirmar algo como evidente, ou se pretende exprimir que houve entendimento, usam-se expressões semelhantes a “claro”, “está claro”. A verdade é associada à clareza; e a dúvida, às sombras. Isso ocorre porque o pensamento racional, lógico, já nos seus primórdios, fora correlacionado à luminosidade; em contrapartida, o errôneo ou confuso, à obscuridade. Desta forma, a razão ganha representação figurativa na luz.

Como, ao longo da história do pensamento, o racional fora vinculado à luz, é factível, no romance, chegar ao elemento ausente por meio da dedução. Assim sendo, pode-se ler a equação “diz *b* para significar *a*” da seguinte maneira: diz *luz* para significar *razão*. O que responde a primeira questão, qual seja, por que ao invés das sombras, luz. A cegueira branca metaforiza o elemento racional.

Num diálogo com a Alegoria da caverna, percebe-se que, no texto de Platão, a luz está relacionada ao bem, ao belo e à verdade, ela presentifica, encarna esses componentes tão caros para o mundo grego. A vida boa, conforme a proposta expressa em *A República*, é aquela que realiza a conquista de tais valores. Deste modo, a luz configura-se como um signo positivo. O contrário ocorre em *Ensaio sobre a cegueira*: ela converte-se em um signo negativo. Toma a forma de um suplício, afinal, ter um sol aceso, sem apagar-se por um ínfimo instante, no espaço da visão, é algo deveras penoso: “[...] vejo sempre o mesmo branco, para mim é como se não houvesse noite” (SARAMAGO, 1995, p. 18). Martírio do qual se procura escapar: “Alguns tinham tapado a cabeça com a manta, como se desejassem que a escuridão, uma autêntica, uma negra escuridão, pudesse apagar definitivamente os sóis embaciados em que os seus olhos se haviam tornado” (p. 76). Além disso, ela carrega o estigma de uma doença: é “o mal-branco”. O que efetiva uma ruptura radical com o modelo platônico.

A resposta ao segundo questionamento é expressa pela voz do narrador: “[...] é a luz que não os deixa ver” (SARAMAGO, 1995, p. 260). Essa afirmação sinaliza algo: há luz, ou seja, razão em excesso. A história do Ocidente fora determinada pelo *superávit* da racionalidade e seus desdobramentos, ela dominou de tal forma o tecido social, que acabou dando o formato e a diretriz para o existir. Compor, na obra, a cegueira como uma incessante luminosidade branca, uma invasão torrencial, “entrou-me um mar de leite” (p. 14), atesta que a razão em demasia levou as personagens a uma condição desastrosa de vida. Quanto ao teor excessivo da cegueira, Monica Figueiredo destaca:

É uma cegueira produzida pelo excesso, pelo acúmulo, que, ao tentar a reunião de tudo, acaba por gerar um efeito que elimina as tonalidades e as nuances tão necessárias ao mundo que deveria incluir formas salutares de variação. O mundo negro é um mundo carente de cores, o mundo branco é um mundo saturado delas, a ponto de não mais percebê-las, fixado num tempo onde os dias são eternos e onde não há noite que permita o humano descanso (2011, p. 286).

Como defendemos que o caráter excessivo localiza-se no uso hiperbólico da razão, é importante salientar que, para o mundo grego, a maneira de concebê-la e operá-la distingue-se da do mundo moderno, que ganha expressão no romance. Portanto, se faz necessário ultrapassar o texto/contexto platônico para buscar a significação que a cegueira branca assume na contemporaneidade, como resultante de um outro modo de utilização do substrato da racionalidade.

Antes de avançarmos, é preciso fazer um breve retorno. O pensamento filosófico proporcionou à humanidade a passagem de uma visão mítica do mundo para outra marcada pela racionalidade, as grandes questões humanas começaram a ser resolvidas no *logos*, embora Adorno e Horkheimer defendam que o processo de investida e elaboração de conhecimento do mundo expresso nos mitos também comporta uma tentativa de explicação (1985, p. 25). Assim como as histórias de Homero já carregam um elemento de racionalidade, que os autores ilustram com o exemplo de Ulisses e seu engenho, sua astúcia, ao fazer uso da cera para tampar os ouvidos de seus companheiros e amarrar-se ao mastro, podendo, destarte, ouvir o canto das sereias. Isso é técnica, e ele chegou a tal estratagemma por meio do exercício da razão.

Para os filósofos, o processo de esclarecimento, iniciado na Grécia antiga, propiciou à humanidade efetuar o desencantamento do mundo, ou seja, por meio do saber, do conhecimento, foi possível liberar a natureza de poderes ocultos e misteriosos, que a tornavam ameaçadora e fonte constante de medo.

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).

De tal sorte, os deuses e espíritos separam-se da substância do mundo, e este deixou de ser lido como a manifestação daqueles. Principalmente, com o desenvolvimento da ciência, acreditava-se que o esclarecimento havia vencido os entraves da superstição, misticismo e ignorância, passado a imperar sobre uma natureza desencantada, pois agora conhecida.

Anteriormente a Adorno e Horkheimer, Kant elaborou algumas discussões sobre o conceito do esclarecimento. Sustentou que o mesmo proporcionaria ao sujeito libertar-se de uma imaturidade, marcada pela incapacidade de empregar o entendimento próprio sem

a tutela de outrem. As religiões, na figura dos representantes, são responsáveis pela liberação dos indivíduos do esforço e labor das escolhas, muito mais cômodo seria ter a figura de um guardião a pensar no seu lugar e apontar o caminho a seguir. Isso se daria não por incapacidade, mas preguiça e covardia. O ingresso na maioridade, por meio da razão, lança o sujeito em um espaço de liberdade e autonomia. Entretanto dar esse passo é algo muito difícil e representa perigo para a maioria da humanidade, que acredita ser melhor transferir a outros o trabalho próprio e continuar a andar por meio de um andador (KANT, 2012, p. 145).

Contudo o esclarecimento, apesar de carregar o signo da esperança e promessa, transporta uma dualidade: pode também ser expressão de algo negativo. Tendo ele tomado, paulatinamente, o lugar do mito e do medo, a natureza fora objetificada, e o paradigma hegemônico na relação homem/mundo passou a ser o da dominação. O preço que a humanidade pagou pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exerce o poder. A natureza antes desconhecida e portadora de poderes mágicos, converte-se em objeto de subjugação, mero utensílio.

Um componente de autoaniquilamento acompanha a razão desde o seu nascedouro “[...] a tendência não apenas ideal, mas também prática, à autodestruição, caracteriza a racionalidade desde o princípio” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 15), porém podemos percebê-lo mais nitidamente na Era industrial, quando a ideia de progresso principia a demonstrar sua falibilidade e, devido aos conflitos e contrastes gerados em seu interior, começa a declinar. Já na década de 40, Horkheimer liga o uso descontrolado e inapropriado da razão à cegueira: “tudo isso conduz a uma espécie de materialidade e cegueira [...]” (2002, p. 28).

Para Adorno e Horkheimer, a humanidade - ao invés de atingir um estado de maior felicidade e bem-estar, conquistado pelo uso da razão, da faculdade do pensar e discernir - estava aprofundando-se em uma espécie de nova barbárie. Referem-se a tal processo como dialética do esclarecimento, pois este não conduz apenas a um nível de civilização, pelo fato de ser também atravessado pela possibilidade de abertura para barbárie. Ou seja, acomoda em seu interior forças antípodas, que lutam pela emergência.

Ensaio sobre a cegueira, por meio do confinamento das personagens no espaço do manicômio⁵, explora esse aspecto dúbio de uma racionalidade que transporta em seu

⁵ A própria divisão do espaço manicomial é demarcada pelo traço da racionalidade: ele divide-se em duas alas, uma para a qual são levados os cegos, outra destinada àqueles que haviam tido contato com alguém que

interior uma propensão para a barbárie. Opera-se um tratamento racional da doença, isola-se quem a carrega e aqueles que tiverem contato com algum contaminado, preservando os demais. Entretanto tal isolamento vai ganhando uma densidade violenta e opressiva, e passa-se a observar o incisivo desejo, por parte do poder, de eliminação da ameaça: “[...] o problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 105); “[...] a solução seria ir matando os cegos à medida que fossem aparecendo” (p. 111); “Se eles se matarem uns aos outros, melhor, menos ficam” (p. 139).

Destacaremos duas passagens que exprimem a emergência da barbárie provinda da mão do governo, na figura dos militares. O primeiro caso denota uma total ausência de alteridade e respeito pela vida: estamos nos referindo ao simples pedido de remédios feito pelo médico e sua mulher, para socorrer o cego ladrão da situação dramática em que encontrava:

O que se passa, Uma pessoa que se feriu numa perna apresenta uma infecção declarada, necessitamos imediatamente antibióticos e outros medicamentos, As ordens são muito claras, sair, não sai ninguém, entrar, só comida, Se a infecção se agravar, que será o mais certo, o caso pode rapidamente tornar-se fatal, Isso não é comigo, Então comunique com os seus superiores, Olhe lá, o ceguinho, quem lhe vai comunicar uma coisa a si sou eu, ou você e essa voltam agora mesmo para donde vieram, ou levam um tiro (SARAMAGO, 1995, p. 69).

O outro episódio diz respeito ao caso dos motoristas que conduzem mais de duzentos novos cegos para o internamento e são surpreendidos com a medida preventiva encontrada pelo governo de encarcerá-los também, já que se transformam, igualmente, em perigo. Utilizaram-se da força como instrumento de imposição. Isso demonstra que a lógica racional e violenta, quando necessária, aplica-se, inclusive, àqueles que alimentam a estrutura a qual servem.

Há que dizer, antes que se nos esqueça, que nem todos os disparos haviam sido feitos para o ar, um dos condutores dos autocarros recusava-se a ir com os cegos, protestou que via perfeitamente, o resultado, três

cegara, apresenta 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 são divididas em camaratas compridas, três em cada ala, cada uma possui duas filas de camas. Há corredores longos e estreitos, gabinetes, uma cozinha e um grande refeitório, a localização das retretes não fica bem clara, mas parece não ser tão próxima das camaratas, percebemos isso com a primeira ida do grupo ao local, ainda, um átrio compõe o lugar, o qual é a porta de entrada, bem como o lugar de receber a comida.

segundos depois, foi dar razão ao ministro da Saúde quando dizia que estar morto é estar cego (SARAMAGO, 1995, p. 111).

Diversas outras passagens põem em relevo o quanto a oposição civilização/barbárie pode ser rompida, comprovando que o elemento bárbaro emerge no seio de instrumentos, aparatos constitutivos da civilização. O cosmos que se forma no romance produz a experimentação constante da barbárie num crescente.

Apesar de *Ensaio sobre a cegueira* não trazer uma datação histórica precisa, há a presença de marcadores temporais que localizam a narrativa na contemporaneidade. Como bem assevera Teresa Cristina Cerdeira (2020, p. 20, grifos da autora), é preciso: “*historicizar* e não apenas *alegorizar*”⁶ a leitura da obra, que ganha quando percebida “na mesma proporção como parábola intemporal e como narrativa histórica” (p. 17). Assim sendo, o tempo é do agora, expresso pelo congestionamento apresentado na abertura da obra; a pressa dos transeuntes e motoristas, própria da urbanidade: “dois dos automóveis da frente aceleram antes que o sinal vermelho aparecesse” (SARAMAGO, 1995, p. 11); *outdoores* e luzes definindo o desenho espacial: “não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios” (p. 31); o consultório do médico com seus aparelhos representando a ciência, os avanços da medicina, bem como os inúmeros seminários realizados com especialistas na tentativa de uma compreensão da cegueira. Esses e outros elementos indiciam tratar-se do tempo atual, da vida configurada conforme o modelo presente de sociedade ocidental e seus modos de utilização da razão.

Ao mergulhar uma dada coletividade em um mar de luz, imprimindo um valor de negatividade, o autor lê o uso até então feito do racional como um mal. Na Alegoria da caverna, a razão é o intermediário entre o mundo mutável imperfeito e o imutável perfeito, é o constitutivo humano que possibilita a apreensão do bem, do belo e da verdade, portanto, ela eleva; já no romance, o componente de racionalidade é o fator que leva a humanidade a um estado desastroso e que culmina em colapso. Portanto, produz rebaixamento.

⁶ Teresa Cristina Cerdeira defende que *Ensaio sobre a cegueira* carrega as marcas do seu tempo e só poderia ser escrito às vésperas do final de um século que se notabilizou por ter radicalizado a barbárie, como um instrumento de extermínio sistemático de sujeitos selecionados para isso. Desta forma, o romance pode ser lido como um documento pós-holocausto, trágico, pois o horror ainda é passível de se repetir. **Formas de ler.** Belo Horizonte: Moinhos, 2020, p. 17.

Quanto à terceira pergunta que a obra levanta sobre o porquê da escolha de uma mulher para ser a única portadora da visão, acreditamos serem possíveis duas leituras no que se refere à relação com a Alegoria da caverna.

A primeira é que ao colocar uma mulher como a única personagem que vê, José Saramago subverte a alegoria platônica, pois essa traz o filósofo (homem) como portador da capacidade de enxergar a verdade. Embora *A República* aponte uma abertura para oposição à tradição em vigor, ainda assim, no modelo idealizado de cidade, a maioria das mulheres ocuparia um lugar de secundidade, poucas comportariam uma substância próxima à dos homens, a ponto de serem aptas a ocuparem os mesmos espaços de poder e importância que eles. Logo, comporiam uma exceção, um rasgo na normatividade hegemônica masculina. A segunda possibilidade de leitura sinaliza que, ao propiciar à mulher a capacidade de ver, o autor concretiza o que estava na forma embrionária em *A República*. Apesar da realidade histórico-cultural da época, esse texto guarda um caráter de transgressão e abalo, materializado, *a posteriori*, no romance.

Entretanto preferimos a primeira leitura, pois acreditamos que a intenção do autor era provocar um ataque ao modelo de uma masculinidade dominante. Temos de considerar que algo muito recorrente no conjunto da obra de José Saramago é o destaque à figura feminina, sempre em movimento de inversão e transgressão de padrões hegemônicos. Observando a centralidade dada à mesma, Teresa Cristina Cerdeira defende que a mulher ocupa lugar de personagem motriz nas suas narrativas e “mesmo onde menos se esperaria o fulgor de uma presença feminina [...], há sempre uma personagem mulher a apontar caminhos novos, a desinstalar preconceitos, a inaugurar liberdades” (2014, p. 75).

Assim como a questão da significação da cegueira branca extrapola o texto platônico, a eleição de uma personagem feminina para ser a única a ver também excede ao mesmo: essa escolha promove, igualmente, um ataque à tradição filosófica. Ao longo dos tempos, o pensamento sempre fora visto como um atributo e um direito restritos ao universo masculino. O *logos* é fálico, acreditava-se, e à mulher, não fora apenas delegado um papel secundário no campo filosófico, fora decretado seu banimento. O lugar da reflexão, definitivamente, a ela conformou-se como lugar interdito.

Quando a filosofia iniciou na Grécia Clássica ela era, como continuou sendo ao longo de mais de 20 séculos, uma questão de homens. Apenas os homens podiam dela participar como mostram os textos mais decisivos

da filosofia antiga, tais como os diálogos platônicos e os tratados de Aristóteles (TIBURI, 2006).⁷

Franco Volpi, filósofo italiano, no prefácio de *A arte de lidar com as mulheres* (2004), obra de Schopenhauer, endossa a afirmação da filósofa:

Desde os tempos antigos, as relações entre os filósofos e as mulheres foram marcadas por uma irreparável *mésalliance*. Revisitando a história do pensamento filosófico nessa perspectiva, tem-se, num primeiro momento, a impressão de que a filosofia sempre foi e sempre será uma questão tipicamente masculina (*apud* SHOPENHAUER, 2004, p. 04).

Desta forma, as regras aplicadas a esse campo eram as de uma epistemologia assinalada pela dominação do homem e a exclusão da questão do gênero. Ergueu-se, como consequência, a figura de um sujeito masculino absoluto e totalizante em detrimento da mulher, como salienta Marcia Tiburi no prefácio de *Mulher & filosofia* (*apud* PACHECO, 2005, p. 12-13).

A história da filosofia é marcada pela exclusão da mulher, um processo de banimento que se estendeu até o século XX, quando começaram a despontar nomes femininos que tiveram reconhecimento e puderam travar diálogo com as vozes masculinas imperantes, como Simone de Beauvoir e Hannah Arendt. É importante registrar que a referida mudança se deve à forte presença e atuação do Movimento feminista, responsável por diversas conquistas das mulheres.

Diante de tal paisagem de ausência, é possível afirmar que a história do pensamento é também a história de uma lacuna: a da presença da voz feminina. Em muito, os discursos e elocubrações filosóficas masculinas colaboraram para manutenção do modelo de exclusão: “[...] os filósofos contribuíram sistematicamente para este ostracionismo, tanto na teoria, quanto na prática” (VOLPI *apud* SHOPENHAUER, 2004, p. 06). Para ilustrar este quadro deplorável, selecionamos dois exemplos de filósofos e algumas de suas afirmações sobre a mulher.

Conforme assevera Franco Volpi, no prefácio já citado (*apud* SHOPENHAUER, 2004, p. 06): “Até mesmo Kant, campeão do pensamento iluminista, que elevou a princípio a coragem de se servir do próprio intelecto contra todo preconceito e toda autoridade, parece ter perdido com as mulheres o lume da razão”. Basta avaliarmos algumas de suas

⁷ Fragmento extraído de um texto veiculado no site da autora, mas originalmente publicado em *Educação e Sociedade: Perspectivas Educacionais no século XXI*. Organizadoras: Rita Gonçalves; Lia Viero; Elisabeth Medeiros; Maria Joaneite Silveira. Santa Maria: Unifra, 2006.

observações, como aponta Volpi, para nos certificarmos de que o mesmo não fez uso do pressuposto da racionalidade, ao inferir sobre o sexo oposto, mas lançou mão de uma visão elaborada conforme preceitos vigentes na época: “As qualidades da mulher se chamam fraquezas” (p. 09); “As mulheres cultas usam os livros quase como um relógio, que carregam para mostrar que têm, embora ele esteja parado ou não corresponda ao sol” (p. 09-10); “O conteúdo da grande ciência feminina é antes, o ser humano e, dentre os seres humanos o homem, e sua filosofia não consiste em raciocinar, mas em sentir” (KANT, 1993, p. 50). A última proposição endossa a equação: homem = razão, mulher = emoção.

O filósofo considerava ridícula a disputa de autoridade no matrimônio, caso ela ocorresse atestava “o sinal mais seguro de um gosto grosseiro ou mal partilhado. Se se chega ao ponto de se pôr em discussão o direito de autoridade, então a coisa toda já desandou” (KANT, 1993, p. 65). Ou seja, ao seu olhar, a condição da mulher, de modo incontestado, é de inferioridade. Para arrematar, apresentamos uma última afirmação de Kant: “O homem vai à frente com suas armas na mão, e a mulher o segue carregando a bagagem de utensílios do lar” (2006, p. 199). Algumas dessas colocações reforçam a ideia de que a mulher possui, em relação ao homem, uma desvantagem quanto à capacidade intelectual, e que seus interesses gravitam no cosmos doméstico, privado.

Um caso emblemático é o de Schopenhauer, observa-se no seu modo de conceber e escrever sobre a mulher um demasiado sentimento de misoginia. A influência da concepção de que o sexo feminino é inferior ao masculino devido a uma determinação natural fica evidente em: “A natureza sempre mostrou uma grande preferência pelo sexo masculino. O homem tem a vantagem da força e da beleza. Em relação à satisfação sexual, o prazer está todo do lado dele” (2004, p. 29). O filósofo é signatário do pensamento de que uma predestinação natural teria lançado a mulher a uma condição de incapacidade intelectual, pois a inaptidão para apreensão do conhecimento comporia sua substância, ao contrário dos homens, os quais teriam nascido com essa faculdade.

O anseio por conhecimentos, se dirigido para coisas gerais, chama-se ânsia de conhecimento; dirigido a coisas particulares, curiosidade. Na maioria das vezes, os meninos mostram ânsia de conhecimento; as meninas, pura curiosidade; esta, porém, num grau muito elevado e sempre com uma ingenuidade exasperadora (SCHOPENHAUER, 2004, p. 32).

De modo peremptório, para o filósofo alemão, “as mulheres são o *sexus sequior*, o sexo que sob qualquer ponto de vista é o inferior, o segundo sexo, e em relação a cuja

fraqueza deve-se, por conseguinte, ter consideração” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 26). Desta sorte, estariam fatalmente condenadas a ocuparem o espaço do privado e a dedicarem-se a fazeres que envolvessem esse universo. Schopenhauer retira da mulher a capacidade de autonomia, bestializa-a e atribui-lhe traços infantis:

Para amas e educadoras em nossa primeira infância, as mulheres se mostram particularmente adequadas, já que são infantis, tolas e tem visão curta. Em poucas palavras, são crianças grandes: uma espécie de estágio intermediário entre a criança e o homem, que é, este sim, uma pessoa de verdade (SCHOPENHAUER, 2004, p. 28).

O princípio de perpetuação da dominação masculina não reside no espaço doméstico - embora esse tenha sido o lugar restritivo e opressor delegado à mulher - mas localiza-se em instâncias externas como o estado, a igreja, a escola. (BOURDIEU, 2017, p. 15). Tais aparelhos sustentam, historicamente, e procuram manter a condição de subalternidade feminina, por meio de uma dominação que extrapola a física, pois é da dimensão do simbólico. A filosofia, enquanto produção simbólica, também se constituiu, ao longo de seu trajeto, como um campo promovedor desse estado de coisas.

Na eleição, feita pelo autor, do feminino como portador da visão, além da subversão relativa ao gênero (atacando ao texto platônico e à tradição filosófica), processa-se outra: a que vê não é mulher apenas, porém uma mulher comum, que apresenta como indicativo primeiro e primário a sua condição de esposa de alguém, afinal, é nomeada pelo papel social de “mulher do médico”. Há uma dose de ironia nessa escolha, que não pode ser desconsiderada: não é a mulher do primeiro cego ou de qualquer outro que encarna a exceção do olhar, mas, justamente, a do médico, daquele que representa o domínio da ciência, é o conhecedor do aparelho visual, portanto, deveria ser munido da capacidade de ajudar, elucidar e até curar. No entanto ele, como os demais, cega, cabendo à sua esposa a incumbência de figurar como o único foco de visão.

A função excepcional da visão é designada a uma personagem que é uma habitante do espaço doméstico, que se move nesse *topos*: “Ao quarto chegaram os pequenos ruídos domésticos, a mulher não tardaria aí para ver se ele continuava a dormir [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 38). Logo, pressupõe-se tratar-se de um ser comum, cotidiano e que estaria distante da dimensão do *logos*. Inclusive, o diálogo abaixo exprime essa perspectiva:

À noite, depois do jantar, disse à mulher, Apareceu-me no consultório um estranho caso, poderia tratar-se de uma variante da cegueira psíquica ou da amaurose, mas não consta que tal coisa se tivesse verificado alguma vez, Que doenças são essas, a amaurose e a outra, perguntou a mulher. O médico deu uma *explicação acessível a um entendimento normal*, que satisfaz a curiosidade dela [...] (SARAMAGO, 1995, p. 29, grifo nosso).

Nota-se, na apresentação inicial da personagem, uma similitude com o modo de conceber a mulher segundo o padrão do pensamento machista hegemônico: ela não é descrita como alguém que possua uma exigência intelectual, mas apenas curiosidade, tanto que o marido lhe oferece pouco sobre a doença, uma informação mediana. Soma-se a isso o fato de estar reduzida ao espaço doméstico e suas necessidades. No entanto a mulher do médico vai revelando o vigor de seu caráter, como podemos notar na passagem na qual o médico autorrecrimina-se por ter estado ao lado dela, tanto tempo, sem prever o risco de transmissão da doença:

Deixa-me, deixa-me, Não deixo, gritou a mulher, que queres fazer, andar aí aos tombos, a chocar contra móveis, à procura do telefone, sem olhos para encontrar na lista os números de que precisas, enquanto eu assisto tranquilamente o espetáculo, metida numa redoma de cristal à prova de contaminação (SARAMAGO, 1995, p. 44).

No final do terceiro capítulo, tem-se a comprovação da distinção da personagem, da sua perspicácia, força e vontade irreduzível: “Finalmente subiu e sentou-se ao lado do marido. O condutor da ambulância protestou do banco da frente, Só posso levá-lo a ele, são as ordens que tenho, a senhora saia. A mulher, calmamente, respondeu, Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo” (SARAMAGO, 1995, p. 44). Decide ir com o marido e cria o artifício, o engenho necessário: inventa o próprio cegar.

A virtuosidade da mulher do médico, gradualmente, se desenha no romance, esse traço de caráter é um conector que estabelece uma relação de semelhança com a Alegria da caverna, já que uma das características necessárias para ocupar o lugar de guardião da cidade é a virtude. A personagem demonstra possuí-la, tanto nas ações, quanto na voz, ambas imprimem ordem e justiça a um espaço caótico; as primeiras são revestidas de ética, retidão e as segundas de discernimento, sabedoria: “Valeu, como sempre, para isso está ela ali, a mulher do médico. Algumas palavras ditas a tempo sempre foram capazes de resolver dificuldades que um discurso profuso não faria mais do que agravar” (SARAMAGO, 1995, p. 93). Poderia ser rainha em terra de cegos, mas opta por não se beneficiar de tal sorte, dentro de suas restritas possibilidades, ela utiliza a visão para o bem comum, para que a

coisa certa a se fazer impere, mesmo que por caminhos discretos, silenciosos, sem que os demais percebam:

Não viriam a saber estes auxiliares, por cegos serem, que os cadáveres enterrados, sem exceção, foram precisamente aqueles de que, duvidando, tinham estado a falar, e nem será preciso dizer como trabalhou aqui o que pareceu acaso, a mão do médico, guiada pela mão da mulher, agarrava uma perna, ou um braço, e ele só tinha de dizer, Este (SARAMAGO, 1995, p. 95).

Ao colocar como o único foco de visão uma mulher de vida comum, a obra redimensiona a questão do saber e redefine quem tem acesso a ele. Escolhe-se, assim, uma posição diametralmente oposta à tomada pela Alegoria da caverna, já que nesta o sujeito que vê é o mais apto, o que fora tocado pelo signo da excepcionalidade e que atravessou anos de estudo e esforço (não nos esqueçamos que apenas por volta dos 50 anos, depois de atingir a dialética, encontrar-se-ia pronto para guardar a cidade). A sabedoria que define a mulher do médico é de outra ordem, não a do intelecto, da racionalidade, porém a da experiência. Como se percebe no trecho no qual o narrador reflete sobre o modo da personagem reger a casa: “[...] nesta casa parece haver de tudo, ou será porque sabem dar bom uso ao que têm” (SARAMAGO, 1995, p. 268).

Ensaio sobre a cegueira traz como proposta central a discussão sobre os usos contemporâneos da razão, já que a cegueira branca é sua representação alegórica. Para tal, cria um cosmos desordenado, resultante da utilização excessiva e equivocada da luz/razão, e lança personagens ao limite da experiência. O quadro proposto pelo romance sugere que o projeto de progresso, por meio do esclarecimento - calcado em um pretenso caminhar para as luzes via conhecimento - fracassou, afinal, as contradições internas desse tão aclamado progresso logo apareceram, ganhando potência com a industrialização. A utopia de construção de uma civilização altamente desenvolvida, assim como da conquista de um domínio pleno sobre a natureza e o humano falhou, produzindo monstruosidades como Auschwitz.

Ao preencher a luz de signos negativos, colocá-la como o elemento que gera a cegueira, e encarnar a exceção do olhar na figura de uma mulher comum, José Saramago não apenas subverte o modelo de ideal platônico, mas, principalmente, acende a discussão sobre a necessidade de construir uma nova epistemologia, para além da racionalidade imperante, alerta para urgência de fabricar outros modos de ser/existir: ver.

2.2 A caverna: entre um registro de semelhança/dessemelhança: a reversão do platonismo

No romance *A caverna* (2000), José Saramago revisita mais uma vez a alegoria platônica. A “nova caverna” - o Centro, lugar de consumo desenfreado - assume aspectos próprios da sociedade do espetáculo, conceito desenvolvido por Guy Debord (2004). Efetua-se a construção de um espaço-tempo espetacular, e o drama humano que se desenrola é o do desajuste, deslocamento e inadequação do sujeito a um modelo de vida que passa a ser hegemônico. A diegese focaliza a substituição de uma forma artesanal de produção pela do capitalismo avançado. Cipriano Algor, um velho artesão, produtor de louças de barro, é atingido por essa transição, pois seu trabalho não cabe mais no novo cenário, assim, a personagem converte-se em crise e procura. Esta é uma obra que, como a anterior, também discute uma determinada forma de vida e explora as atualizadas potencialidades da Alegoria da caverna.

O diálogo entre o romance *A caverna* e a Alegoria da caverna é expresso de imediato, não só pela escolha do título, mas também da epígrafe: “‘Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros, São iguais a nós.’ Platão, *República*, Livro VII.” (SARAMAGO, 2000, p. 10). Como o trecho da alegoria deve ser atualizado, subentende-se que as figuras agrilhoadas são os sujeitos que vivem na contemporaneidade. Produz-se, deste modo, um paralelismo ocasionado pela similitude da condição de prisioneiros; a cegueira, no entanto é preenchida pelo signo do consumo vertiginoso.

A referência à alegoria platônica não se dá apenas no nível extra-textual (título e epígrafe), ela é incorporada no interior do romance: a caverna, as personagens aprisionadas e outros componentes do texto grego emergem no final da obra, gerando um encontro transformador para a subjetividade em crise.

Fato relevante é que, nesta nova atualização da Alegoria da caverna, não é um dos sujeitos que vivem em seu interior a libertar-se e sair da prisão, dá-se o inverso: um habitante externo adentra-a. Além disso, ele pertence à contemporaneidade. Logo, quem penetra o núcleo da caverna platônica resguardada é um olhar distanciado pelo tempo, é uma outra temporalidade a que vê e recebe os ecos do passado.

Entretanto, antes do confronto real com a Alegoria da caverna, Cipriano Algor trava um embate onírico com a mesma. O conflito que a personagem vive de desajuste ao meio, em decorrência da perda de valor do seu trabalho, e a tentativa de adequar-se ao novo modelo de vida eclodem nos seus sonhos, porém ao revés, num primeiro momento, como realização de desejo: “Cipriano Algor sonhou que estava dentro de seu novo forno. Sentia-se feliz por ter podido convencer a filha e o genro de que o repentino crescimento da actividade da olaria exigia mudanças radicais [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 193). Na narrativa onírica, ele substitui o forno antigo, no qual três gerações trabalharam, por um moderno, seguindo as exigências produtivas do tempo. Contudo, na vida da vigília, o que ocorre é o contrário: seu trabalho está mergulhando no ocaso.

Mas algo, na cena, lhe provoca estranhamento: a presença de “[...] um banco de pedra lá dentro, um banco exatamente igual ao das meditações, e de que Cipriano Algor só pode ver a parte de trás do recosto, porquanto, insolitamente, este banco está virado para a parede do fundo, a não mais que cinco palmos dela” (SARAMAGO, 2000, p. 194). A personagem interroga-se, no próprio sonho, sobre quem poderia ter colocado o banco, que costumeiramente usa para refletir, dentro do novo forno. Cogita que tenham sido os pedreiros, porém, pauta-se no que chama de dado histórico, para descartar essa possibilidade (eles sempre prefeririam sentar-se ao ar livre para as refeições ou descanso), então continua o cogito: “[...] não percebo que ideia foi esta de te trazerem para dentro de um forno e te colocarem desta maneira, uma pessoa sentada ficará com o nariz quase pegado à parede” (p. 194). Toca o banco e senta, para comprovar empiricamente o que pensou sobre o confronto nariz x parede. Certifica-se de que se equivocara, apenas era possível tocar a mão na parede. Todavia, no instante que decide fazê-lo: “[...] uma voz vinda de fora disse, Não vale a pena acenderes o forno. A inesperada ordem era de Marçal, como foi também dele a sombra que durante um segundo perpassou na parede do fundo para logo desaparecer” (p. 194). Marçal, o genro, representa, numa composição metonímica, a figura do Centro, dado o fato de trabalhar lá. Assim, no processo de transfiguração onírica, passa a ser a voz de tal lugar.

Este é um sonho movido pelo medo de deixar de pertencer, de ter valor social, e que, ao mesmo tempo, projeta o espelhamento da cena e da condição de aprisionamento vivido pelas personagens da alegoria com a situação atual da personagem.

Fez um movimento para voltar-se e perguntar por que motivo não valia a pena acender o forno e que vem a ser isso de me tratares por tu, mas não

conseguiu virar a cabeça, sucede muito nos sonhos [...], desta vez foi o pescoço que se negou a dar a volta. [...] ele estava tão atado ao recosto do banco, atado sem cordas nem cadeias, mas atado. Experimentou outra vez virar a cabeça, mas o pescoço não lhe obedeceu, [...] a sombra de Marçal voltou a projetar-se na parede [...] (SARAMAGO, 2000, p. 195-196).

Como as personagens platônicas, Cipriano Algor está preso, seus movimentos são tolhidos e lhe é facultado ver apenas a sombra projetada ao fundo da parede: Marçal, a encarnação do Centro, vem para anunciar que conquistou a promoção que vinha esperando, portanto, lograrão morar no interior do Centro, o que torna desnecessário o esforço empreendido de instauração do novo forno. Por fim, outra figura vem para compor o espectro projetado ao fundo: “[...] duas sombras humanas são muito fáceis de confundir, mas o oleiro soube logo de quem se tratava, nem a sombra, mais espessa, nem a voz, mais espessa, pertenciam ao genro” (SARAMAGO, 2000, p. 196). Imediatamente percebeu tratar-se do chefe de departamento, que viera vaticinar que o Centro, definitivamente, não compraria mais suas mercadorias de barro.

[...] não sei nem quero saber por que se meteu aí, se foi para se dar ares de herói romântico à espera de que uma parede lhe revele os segredos da vida, a mim parece-me simplesmente ridículo, mas se a sua intenção vai mais longe, se a sua intenção é imolar-se pelo fogo, por exemplo, saiba desde já que o Centro se recusará a assumir qualquer responsabilidade pela defunção, é que não faltaria mais, virem culpar-nos a nós dos suicídios cometidos por pessoas incompetentes e levadas à falência por não terem sido capazes de perceber as regras do mercado (SARAMAGO, 2000, p. 197).

O sonho que Cipriano Algor projeta na paisagem onírica de seu psiquismo é muito revelador: primeiro emerge como concretização do desejo, como possibilidade de engendramento/fabricação de uma saída para sua crise; depois condensa o formato angustiante da antecipação temporal do inevitável destino que o espera. Ainda, o seu conteúdo expressa uma autocrítica, um autoexame elaborado pela própria personagem, porém posto na voz do representante do Centro. Certamente a fala também é um espelho do posicionamento e da frieza (dado o interesse apenas mercadológico) do lugar.

Sendo Marçal e o chefe de departamento metonímias do Centro, e as sombras, na Alegoria da caverna, encerrarem uma distorção, uma mentira, é possível afirmar que esse lugar, encarnado na figura dos dois, é gerador de engano e erro, produtor de imagens falsárias e aprisionamento.

Dos três romances que defendemos formarem uma trilogia involuntária, *A caverna* é o que estabelece uma relação direta com todos os componentes alegóricos do texto platônico. Esses são evocados, ao término da obra, de tal forma que criam a impressão de semelhança e emparelhamento com o modelo.

Em Deleuze, temos o que Nietzsche afirmou ser a tarefa de sua filosofia produzir a “reversão do platonismo”⁸, muito embora, saliente o filósofo francês, que antes dele, Hegel e Kant já haviam recusado o par essência/aparência (2007, p. 259). A teoria, proposta por Platão, da existência de um mundo das ideias (as quais seriam imutáveis e perfeitas) em oposição a um mundo das sensações conduz a uma seleção e um filtro, que resultam na distinção entre “a ‘coisa’ mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (DELEUZE, 2007, p. 259), “o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico” (p. 260). A dialética platônica é uma dialética da rivalidade, que pretende separar o verdadeiro pretendente dos falsos (p. 260). A “reversão do platonismo” produz a implosão desse modelo categorizante e hierarquizado.

Deleuze afirma que o próprio Platão foi o primeiro a indicar a direção da “reversão do platonismo”, ela está na determinação dos motivos de sua teoria: a distinção entre essência/aparência; inteligível/sensível; Ideia/imagem; original/cópia; modelo/simulacro. Entretanto essas expressões não são equivalentes, há uma distinção entre duas espécies de imagens: as cópias e os simulacros. As primeiras são pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; as segundas são como os falsos pretendentes, construídos a partir da dissimilitude (2007, p. 262).

As cópias são marcadas pela pretensão de assemelhar-se ao modelo, não apenas na exterioridade, mas no plano das ideias, da essencialidade, e se “são boas imagens e bem fundadas, é porque são dotadas de semelhança” (DELEUZE, 2007, p. 262); já o simulacro elabora-se pela dessemelhança, pelo desvio essencial e a agressão, pois ele põe em questão o original: “O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (p. 263).

O conjunto dos motivos platônicos trata de “assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte” (DELEUZE, 2007, p. 262). Em contraponto, a “reversão do platonismo” faz emergir o simulacro como elemento

⁸ Como Deleuze utiliza aspas para demarcar essa ideia, optamos por transcrever do mesmo modo que o filósofo.

subversor, como aquele que carrega a perversão, o questionamento ao modelo, o ataque ao “pai”. Figura como a inscrição capaz de romper a série e trazer ao mundo algo que não é o original nem a cópia, porque “não é simplesmente uma falsa cópia, mas [...] põe em questão as próprias noções de cópia... e de modelo” (p. 261).

Reverter o platonismo significa então: fazer subir os simulacros, afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias. O problema não concerne mais à distinção Essência-Aparência, ou Modelo-cópia. Esta distinção opera no mundo da representação; trata-se de introduzir a subversão neste mundo, ‘crepúsculo dos ídolos’. O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução* (DELEUZE, 2007, p. 267, grifo do autor).

Nesta perspectiva, não há mais ponto de vista privilegiado, a hierarquia é suprimida com a quebra dos fundamentos dicotômicos (verdadeiro/falso) e a potência subversiva instaura, por meio da construção da ruptura e do desequilíbrio da série, algo ímpar, nem cópia nem modelo: simulacro.

A passagem, no romance, que traz a cena do encontro da personagem Cipriano Algor com os elementos alegóricos da caverna platônica estabelece uma relação de similitude aparente, porém enganosa, com o original, porque carrega um estrato de fissura, de desvio e negação do modelo. Apresentaremos, primeiramente, os componentes evocados conforme o registro da semelhança, em seguida, apontaremos o ingrediente acrescido que realiza o abalo ao modelo.

Principiemos por dois pontos importantes: 1) a localização do lugar – a caverna está no subterrâneo do Centro, “[...] são uns quinze ou vinte metros abaixo do chão” (SARAMAGO, 2000, p. 326); e 2) a nomeação do mesmo - trata-se de uma **gruta**⁹, como assevera o próprio comandante responsável pelo caso: “[...] a entrada da gruta, *tinha-me esquecido de dizer que se trata de uma gruta*, estará guardada dia e noite, sem interrupção [...]” (p. 316, grifo nosso). Na alegoria temos: “Suponhamos uns homens que numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende por todo o comprimento dessa *gruta*. Estão lá desde a infância [...]” (PLATÃO, 2005 p. 187, grifo nosso).

⁹ Aplicaremos o mesmo procedimento dado anteriormente à retomada da Alegoria da caverna: utilizaremos negrito para destacar os itens alegóricos.

O componente seguinte a ser re-evocado é de grande significação para o texto platônico: as **trevas**: “Lá em baixo, a trinta ou quarenta metros de profundidade, não se notaria a diferença entre o dia e a noite, certamente não haveria mais do que *trevas* cortadas pela luz crua dos projectores e das gambiarras” (SARAMAGO, 2000, p. 318, grifo nosso). Para o pensamento de Platão, estar mergulhado em trevas é estar afastado do bem, do justo e do belo, elas representam o véu que cobre o verdadeiro. No romance, dá-se o mesmo, as sombras encobrem, impossibilitam a visão. Um dado contemporâneo é o uso dos projetores, reproduzindo a lógica do espetáculo.

Ao fundo da gruta, mantidas sob panos pretos, estão as **personagens da alegoria**. “[...] um tremor violento sacudiu os membros de Cipriano Algor, sua coragem fraquejou, como uma corda a que se estivessem rompendo os últimos fios [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 333). Prestes a viver uma experiência avassaladora, vacila, mas sabe que deve confrontar-se com a cena que o espera: “[...] dentro de si ouviu um grito que o chamava à ordem, *Recorda*, nem que morras” (p. 332, grifo nosso). O imperativo do verbo convoca para algo já sabido, embora esquecido: “recorda”. Lembremos que para Platão, a alma conhece o mundo inteligível, traz este saber de vidas pregressas, apenas necessita rememorar, redescobrir em si as verdades essenciais, por meio de um processo denominado anamnese. A obra produz, neste ponto, novamente, um emparelhamento com a alegoria.

No caso da personagem Cipriano Algor, na atualização da alegoria, há um véu a ser tirado, não apenas os panos pretos que cobrem tais figuras, porém aquele que diz respeito ao seu próprio ser. Descobrir, nesta circunstância, comporta dois sentidos: tirar os panos e fazer-se ciente de si mesmo. Assim, descobrir as personagens é descobrir-se. Passemos ao quadro:

Que é isto, murmurou Cipriano Algor, que pesadelo é este, quem eram estas pessoas. Aproximou-se mais, passou lentamente o foco da lanterna sobre as cabeças escuras e ressequidas, este é o homem, esta é a mulher, outro homem, outra mulher, e outro homem ainda, e outra mulher, três homens e três mulheres, viu os restos de ataduras que pareciam ter servido para lhes imobilizar os pescoços, depois baixou a luz, ataduras iguais prendiam-lhes as pernas (SARAMAGO, 2000, p. 332).

Vale dar destaque à utilização da luz da lanterna para iluminação da cena, que é clarificada lentamente por meio dela. *Fiat lux*. Em Platão, a luz está associada à verdade, no romance igualmente se acerca dela. Cipriano Algor, num ritmo pausado, lento, vai

perscrutando, observando, aproximando-se e apreendendo a imagem, com o auxílio do foco luminoso. Logo, a luz é reveladora, com ela está prestes a atingir a verdade das coisas, do ser, contudo uma verdade que faça sentido para si, para seu modo de existir. O jogo vagaroso com a luz é o anúncio da chegada do verdadeiro. Tem-se agregado, na cena, mais um elemento potente e comovedor: o compartilhar de humanidade, da condição a que todos estamos lançados.

Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria [...]. O medo havia desaparecido. A luz da lanterna acariciou uma vez mais os míseros rostos, as mãos só pele e osso cruzadas sobre as pernas, e, mais do que isso, guiou a própria mão de Cipriano Algor quando ela foi tocar, com respeito que seria religioso se não fosse humano simplesmente, a fronte seca da primeira mulher (SARAMAGO, 2000, p. 332).

Ao jogar a luz sobre as personagens, vem-lhe outra luz, uma luz interna que ilumina a si mesmo. Cipriano Algor pessoaliza a alegoria, reveste-a de um novo sentido, particularizado, traz-na para o seu mundo, conquistando clareza sobre sua vida. Uma vida que, ao longo do romance, esteve suspensa, incerta, em crise e que se viu esvaziada, ganha a força da convicção, bane a dúvida: “Não havia mais que fazer ali, Cipriano Algor tinha compreendido” (SARAMAGO, 2000, p. 333).

São compostos juntos o **caminho ascendente** e a **saída das trevas para luz**, e o modo empreendido de atualização reafirma o sentido metafórico da Alegoria da caverna. Antes, é importante sublinhar que mais uma vez o substrato de humanidade recebe destaque, agora, na mão estendida do genro e no apoiar-se mútuo de ambos: “[...] a subida foi lenta e dolorosa. Marçal descera ao seu encontro, estendeu-lhe a mão para ajudar, ao *saírem da escuridão para a luz* vinham abraçados e não sabiam desde quando” (SARAMAGO, 2000, p. 333, grifo nosso). A verdade platônica habita um lugar superior, por isso o caminho que leva a ela é marcado pela ascendência, e o seu acesso só é possível por intermédio da transição das trevas para luz. O mesmo se corrobora no romance: a descida às trevas e ascendência à luz, gerando novamente um paralelismo entre os textos. Entretanto a falsa correspondência não passa de aparência, porque

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).¹⁰

O **muro** também é recuperado na referida passagem, mas já o fora anteriormente a ela, pois as paredes do Centro figuram como um muro, demarcando a emergência da nova caverna. Portanto, na atualização, há dois muros a serem considerados: o da antiga caverna (localizada no subterrâneo) e o da nova (circundando o lugar de consumo).

Quando descia tive a impressão de ver em certa altura algo que poderia ser um muro e uma plataforma, se tu puderes mudar a orientação de um desses focos, não precisou de terminar a frase, Marçal pôs-se a girar um volante, a accionar um manípulo, e logo a luz se estendeu pelo chão fora até ir bater na base de um muro que atravessava a gruta de lado a lado, mas sem chegar as paredes. Não havia nenhuma plataforma, apenas uma passagem ao longo do muro (SARAMAGO, 2000, p. 333).

Por fim, Cipriano Algor procura o último elemento alegórico, a **fogueira**, apenas para confirmar o que já sabe: está diante da remota história dos cegos aprisionados em uma caverna. Para Miguel Albert Koleff (2015, p. 140), a fogueira “funciona como a peça do quebra-cabeça que procede a dar-lhe ordem e completude”. É a comprovação derradeira de tratar-se do quadro platônico.

Só falta uma coisa, murmurou Cipriano Algor. Avançou alguns passos e de repente estacou. Aqui está, disse. No chão via-se uma grande mancha negra, a terra estava requeimada naquele local, como se durante muito tempo tivesse ardido ali uma fogueira. Deixou de valer a pena continuar a perguntar se eles existiram ou não, disse Cipriano Algor, as provas estão aqui, cada qual tirará as conclusões que achar justas, eu já tirei as minhas. O foco voltou ao seu lugar, a escuridão também [...] (SARAMAGO, 2000, p. 333-334).

Koleff (2015, p. 138) atenta também para o fato de que o narrador saramaguiano é muito cuidadoso na descrição, patenteia cada um dos seus detalhes, para que não se tenha dúvidas sobre o achado, e defende a hipótese de que a sobrevivência do mito se deve a uma inspeção material de seus restos, bem como exige um trabalho de reconhecimento. Salienta ainda que:

Na alegoria saramaguiana, o adereço narrativo se institui ponto por ponto a diferença do mito grego que o resolve em uma unidade de conjunto.

¹⁰ 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 de acordo com o dele nos pontos apresentados.

Quando Sócrates escreve a Glaucón as características do mundo sensível, não tem por objetivo que seu interlocutor se perda nos detalhes, mas sim que estes suportem o percurso da significação que pretende traçar. Ao perder a dinamicidade da história em seus suplementos materiais, a experiência de Cipriano pode se fazer mensurando cada aspecto em particular e, por isso, impactam em demasia quando considerados em forma distanciada da fogueira, os corpos mumificados e as ataduras que vê despedaçadas a seu lado. Assim mesmo, se percebe a intenção de circunscrever com clareza as referências para que a compreensão do conjunto se canalize na mesma direção (KOLEFF, 2015, p. 139).

O modo diferencial de abordagem lança luz sobre cada componente, não é a narrativa da alegoria o fio condutor, mas os itens unitários do conjunto. Passo a passo, as peças vão se encaixando, encontrando seu lugar, sendo acomodadas e identificadas, para que, no final, o embate mais profundo de Cipriano Algor seja travado com as figuras humanas, com o seu espelho. A particularidade delas, desta forma, é intensificada e potencializada.

No romance, os elementos que compõem a Alegoria da caverna são recuperados gerando a ilusão da cópia, da reprodução da série. No entanto, no encerramento da diegese, é inserido um componente crucial: o devir, que subverte a noção de cópia e abala a estrutura do pensamento platônico, acostumado a colocar todas as coisas no leque dicotômico da essência/aparência. Como sugere Claire Parnet em *Diálogos*: “[...] as máquinas binárias são aparelhos de poder para quebrar os devires” (*apud* DELEUZE, 2007, p. 44). Enquadrando as ideias e coisas no binarismo, como fez Platão, aprisionam-se os conteúdos e a vida no movimento hierarquizante de escolha entre isto ou aquilo, de exclusão de possibilidades improváveis e imprevistas. É isso, justamente, o que o devir implode, libertando os elementos opostos e instaurando uma abertura.

Já que “devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE, 1998, p. 10), ele é o agente mais potente para produzir a “reversão do platonismo”.

[...] há no simulacro um devir-louco, um devir ilimitado [...], um devir sempre outro, um devir subversivo das profundidades, hábil a esquivar o igual, o limite, o Mesmo ou o Semelhante: sempre mais e menos ao mesmo tempo, mas nunca igual. Impor um limite a este devir, ordená-lo ao mesmo, torná-lo semelhante – e, para a parte que permaneceria rebelde, recalá-la o mais profundo possível, encerrá-la numa caverna no fundo do oceano: tal é o objetivo do platonismo em sua vontade de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros (DELEUZE, 2007, p. 264).

O ingrediente do devir inserido no fechamento do romance, que lança Cipriano Algor ao aberto do acontecimento, inscreve *A caverna* na ordem do simulacro e efetiva a “reversão do platonismo”. Apresentaremos, no capítulo seguinte, como se realiza a peripécia do fazer-se devir.

2.3 Ensaio sobre a lucidez: para além da Alegoria da caverna, uma retomada do político

O último romance que compõe a trilogia proposta, *Ensaio sobre a lucidez* (2004), exprime uma resposta à experiência, de cunho alegórico, vivida em *Ensaio sobre a cegueira* (1995). Portanto, é uma extensão, um prolongamento deste, oferece o ordenamento do mundo e a condição das personagens após o cegar coletivo. O diálogo com Platão não se estabelece apenas com a Alegoria da caverna - na perspectiva do evocar a continuidade da experiência de cegueira coletiva - mas, sobretudo, com a obra *A República*, por tratar-se de um romance cujo enfoque é o aspecto político.

O texto *A alegoria da caverna* ganhou, ao longo do tempo, uma independência, um descolamento de *A República*. Dada a sua elasticidade e potencial de abertura, foi possível o acomodamento de preenchimentos múltiplos. O que levou a um apagamento ou minimização de suas demarcações políticas. Entretanto elas lá estão. Tal traço de significação não fora explorado de modo contundente no primeiro “ensaio”, todavia, no segundo, adquire posição de centralidade, converte-se na sua tônica máxima e primeira, pois *Ensaio sobre a lucidez* traz como ponto nerval a crise da democracia contemporânea.

Nesta nova e última atualização da alegoria platônica, mais uma vez, como ocorre nos outros dois romances em estudo, um modelo é posto em xeque: agora o modelo democrático. Igualmente a *Ensaio sobre a cegueira*, as personagens se veem confrontadas com uma problemática que atinge o coletivo, porém da ordem do político: a maioria da população de uma capital resolve votar em branco, deflagrando o conflito na diegese.

Semelhante à obra platônica, o romance também escreve uma gramática política, um ideal de cidade, expõe a sua concepção de democracia e define quem deve ser o guardião da *pólis* contemporânea.

Nesta seção daremos um tratamento diferenciado à relação com o texto platônico, não nos restringiremos à Alegoria da caverna, pelo fato de *Ensaio sobre a lucidez* evocar

um diálogo mais abrangente com *A República*. Primeiramente, evidenciaremos quatro ideias contidas na obra de Platão que ainda guardam atualidade (inclusive são os impasses da democracia hoje) e ganham expressão no romance, mesmo que de modo discordante. Não defendemos que José Saramago tenha promovido intencionalmente essas aproximações, mas ao ler no tempo as marcas da crise atual da democracia, ele acessa também pontos desse regime que já foram notados e salientados por Platão e que ainda produzem reverberam na contemporaneidade. O que demonstra a existência de aspectos que funcionam como um *continnum*, problemáticas que ainda perduram e subsistem. Em seguida, apresentaremos dois componentes do romance que assinalam uma ruptura radical do modelo platônico. Destacamos, novamente, que ao se estabelecer um quadro comparativo temporal, não se pode ignorar o fosso que separa a visão de democracia de Platão (dos gregos) e o conceito moderno que a mesma assume, deve-se levar em consideração a transformação histórica sofrida pelo regime.

Em *A República* fica evidente um posicionamento negativo com relação à democracia, ela é expressa como uma degenerescência, um deterioramento da oligarquia, que se dá em virtude da separação social ricos/pobres e tem sua culminância na insurgência e deflagração do novo sistema político conduzido pela dominância da maioria. Aquilo que Platão aponta como um de seus maiores males, a multiplicidade dos desejos (inclusive o faz por meio de uma analogia, comparando a democracia a um manto de muitas cores), é uma das problemáticas enfrentadas pelas democracias na contemporaneidade: conforme vão se ampliando os direitos, promovendo-se o acesso de novos sujeitos a determinados bens (materiais/simbólicos), mais demandas surgem e devem ter uma resposta.

Entretanto o romance trata essa questão de outro modo. A escolha por votar em branco é o sinal de que há uma insatisfação geral, que une a todos em um mesmo anseio e estado. Assim sendo, na instância popular, efetiva-se a anulação do dissenso, marca dominante e natural da prática política, e percebe-se o nascimento de um desejo comum, que se aproxima daquilo que Rousseau (2008, p. 42-43) chamou da vontade geral, uma vontade do corpo do povo que se move em direção ao bem comum. Nota-se, na obra, uma convergência popular crescente, cada vez mais forte e certa, ou seja, a vontade coletiva é mais aguda e imponente do que as dissonâncias. Portanto, efetiva-se o retorno à ideia de um único centro de poder a buscar soberania.

O outro ponto que comporta um *continnum* e uma atualidade diz respeito à afirmação de que não devem tomar o poder aqueles que estão enamorados dele. Tal

vaticínio atravessou os tempos sem que se conseguisse atingir o seu contrário, pois, justamente quem é fascinado por ele lança-se ao campo político. O romance traz a personificação dessa ânsia na figura da personagem do ministro do interior, que luta, inescrupulosamente, pela manutenção e ampliação de poder.

A terceira ideia expressa na obra de Platão, que comporta um grau de atualidade e está colocada no romance, é a possibilidade de deterioração da democracia em tirania, um câmbio resultante da ameaça (factual ou criada) da desordem e do imperativo do anárquico.

Todavia, queremos destacar que a separação dicotômica democracia/tirania, na contemporaneidade, perde a clareza fronteira. É como se as democracias carregassem em si germes da tirania, medidas de exceção comumente são tomadas mesmo sob sua regência, e rupturas com o democrático ocorrem quando há ou logra-se criar, com sucesso, a ideia de um perigo. Como ocorre na obra: constrói-se um discurso oficial de que o excesso democrático descambou em um exercício errôneo da liberdade, sendo necessária, desta forma, a deflagração de um estado de sítio.

É comum usar como fundamento do estado de exceção o conceito de necessidade. Segundo o adágio latino *necessitas legem non habet*, ou seja, 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, o voto em branco, supostamente, gera uma urgência, e em nome da necessidade de preservação dos princípios democráticos, impõe-se a imperiosa instauração do estado de sítio. Contudo “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).

Apesar do estado de exceção ser visto como “a resposta imediata do poder estatal aos conflitos internos mais extremos” (AGAMBEN, 2004, p. 12), essa urgência, na maioria das vezes, não procede, ela é fabricada. Exagera-se o motivo, para justificar o injustificável e dar ares de legalidade à ruptura constitucional. Assim também ocorre no espaço da narrativa: o voto em branco é denominado como a nova configuração do “mal-branco”, portanto, antes que decorra uma catástrofe, como na experiência coletiva da cegueira, urge que medidas drásticas sejam tomadas.

Há também o uso do argumento de que tal ato teria uma justificativa disciplinar, funcionaria como um instrumento para que as personagens aprendessem o valor do voto: “[...] o que queremos, simplesmente, é chamar as pessoas à razão, mostrar-lhes o engano

em que caíram ou as fizeram cair, [...] fazer-lhes perceber que um uso sem freio do voto em branco tornaria ingovernável o sistema democrático” (SARAMAGO, 2004, p. 108).

Em situação de crise, a fim de afastar as ameaças e restabelecer a ordem, deve-se acionar as forças armadas, ainda que seja preciso suspender total ou parcialmente os direitos fundamentais do cidadão, garantidos pela constituição. Ou seja, em nome de uma proteção do estado de direito, efetua-se a anulação do estatuto jurídico do indivíduo, produzindo-se um ser juridicamente inclassificável.

[...] 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).

Paradoxalmente, o exercício de um direito leva à exceção, o que comprova a vizinhança entre democracia/tiranía. Embora Platão não tenha pensado em termos de avizinhamentos, pois concebia a passagem de um regime ao outro na perspectiva da degenerescência, ele contribuiu para abertura de possibilidade de um modo relacional dessa qualidade.

O quarto ponto que ainda pode ser expresso na atualidade diz respeito à percepção, de Platão, de que a emergência dos regimes políticos está vinculada a uma dada temporalidade, pois o filósofo afirma que os mesmos não nascem do nada, porém da cultura. Ora, *Ensaio sobre a lucidez* é um romance que capta as latências do seu tempo e lhes dá corpo na tessitura do romance: vislumbra a crise da democracia, mas também prevê o nascimento de um novo corpo social (o qual logo apresentaremos).

Um dos aspectos de divergência profunda entre a democracia grega e a moderna é que no mundo grego, naquele momento histórico, nem todos eram considerados cidadãos, portanto, uma grande massa se via excluída dos espaços de decisão, já, na contemporaneidade, se observa justamente o contrário.

Conforme Norberto Bobbio (2017, p. 36), o século XX é marcado por um processo contínuo de democratização, pois houve um aumento progressivo do número dos sujeitos que tiveram direito ao voto. O que corrobora o pensamento de Michael Hardt e Antonio Negri, já que, para os autores, a primeira grande inovação das democracias modernas foi a conquista do sufrágio universal: “Essa transferência dos *muitos* para *todos* é uma pequena mudança semântica, mas de conseqüências extraordinariamente radicais!”

(2014, p. 305, grifos dos autores). Portanto, é possível asseverar que esse componente novo fez com que as democracias se fortalecessem e se transformassem profundamente.

A segunda grande inovação das democracias foi o surgimento da representação como mecanismo necessário para tornar o governo republicano possível, dada a extensão territorial dos estados-nação (HARDT; NEGRI, 2014, p. 306). Uma coisa é pensar a efetivação da democracia em uma cidade como Atenas, não tão complexa, de dimensão menor e com um número reduzido de cidadãos com direito ao voto, capazes de reunirem-se em assembleia; outra, é dimensioná-la para a vastidão de um estado-nação. Tal controvérsia fez com que o dispositivo da representação fosse largamente utilizado. Conquanto, Hardt e Negri alertam: “A representação cumpre duas funções contraditórias: liga a multidão ao governo e ao mesmo tempo a separa. A representação é uma *síntese disjuntiva*, na medida em que simultaneamente liga e aparta, associa e separa” (p. 306, grifos dos autores).

Um dos grandes problemas do processo de representação é que quem figura como representante toma o lugar de quem não pode estar no espaço do exercício do poder. Esse é um dos impasses com o qual as democracias contemporâneas têm se confrontado, pois quando o poder é transmitido para os governantes, delega-se uma função e cria-se uma desobrigação por parte do eleitor, que passa a ter como incumbência apenas o exercício do voto. Produz-se, deste modo, um afastamento que se aprofunda cada vez mais, separando o cidadão do poder e do governo.

Apesar da contradição, no entanto, já no início do século XIX a representação passou de tal maneira a definir a democracia que desde então tornou-se praticamente impossível pensar a democracia sem pensar também alguma forma de representação. Em vez de uma barreira contra a democracia, a representação passou a ser encarada como um suplemento necessário (HARDT; NEGRI, 2014, p. 309).

Ao mesmo tempo em que elabora um dispositivo que possibilita a sua vigência - a representação - a democracia moderna cria uma problemática que precisa solucionar. *Ensaio sobre a lucidez* levanta a questão, justamente, do dilema da representação e de seus perigos, já que a crise é deflagrada pela insatisfação geral com a mesma, ficando implícito que o que vigorara até então fora o representar a si (seus interesses) ou a seu grupo.

O traço de diferença profunda entre a democracia grega e a contemporânea, citado anteriormente, adquire vigor e potência no interior do romance. A construção formal do mesmo opera algo muito interessante: não se elege um herói que tem a sua trajetória

acompanhada desde o início até o final. Entram em cena personagens que são nomeadas pelos cargos que ocupam e funções sociais que desempenham, por exemplo, presidente da mesa, secretário, prefeito, primeiro-ministro, ministros do interior, ministro da justiça, chefe de governo, mulher do ministro do interior. Todas, de algum modo, estão em relação com a esfera política. Dentre elas, tem papel decisivo o ministro do interior. Apesar de sua presença e atuação importante do princípio ao fim da diegese, não é a sua trajetória a escolhida, não é o seu drama a questão. Inclusive, o acesso à intimidade da personagem é parco e está ligado diretamente aos interesses políticos que representa.

Também não é novamente a mulher do médico quem encena o protagonismo. Vale notar que é somente no desenrolar de mais da metade da história, no capítulo 11 (embora não numerado), que aparece a figura do delator, um sujeito já conhecido, pois transitou em *Ensaio sobre a cegueira*: o primeiro cego. Ele envia a mesma carta acusatória para o presidente, o primeiro-ministro e o ministro do interior, a fim de garantir o conhecimento pelas instancias de poder da denúncia de que na época do “mal-branco”, em seu grupo, havia uma mulher que não cegara, a única dentre todos e que, possivelmente, cometera um assassinato. Apesar disso, não é o drama pessoal dela que ganha o foco.

É possível afirmar a existência de uma personagem que se encaixa nos moldes tradicionais da trajetória do herói: o comissário, sujeito responsável pela investigação da denúncia do primeiro cego, mas que no avançar do seu trabalho, após conhecer a mulher do médico, mergulha em uma crise profunda, vive um embate em sua subjetividade e com o modo sórdido de operar do poder. Todavia o acompanhamos apenas do capítulo 12 até seu final trágico no capítulo 18 (penúltimo). Portanto, apenas menos da metade da obra contempla uma fatia de sua trajetória.

A escolha formal pela não eleição de um herói, para ser acompanhado na experimentação de sua crise pessoal, revela um protagonismo de outra ordem, iniciado na narrativa de modo difuso, no entanto, que se vai adensando e ganha expressão no movimentar-se de um corpo social emergente: a multidão. Neste romance, não seguiremos um herói em crise, porém veremos o despontar, no horizonte da contemporaneidade, de um sujeito social novo e em contradição/luta com um modelo político que agoniza.

Em *A República* elabora-se uma proposta de *pólis* ideal, e a alegoria da caverna, incorporada em seu interior, tem a função de responder a quem deve ser delegada a incumbência de governar, já é sabido tratar-se do filósofo. *Ensaio sobre a lucidez* igualmente aponta, na perspectiva do romance, os caminhos que devem reger a vida

comum e sugere aos cuidados de quem deve ser entregue a cidade: a este novo corpo em processo.

A atualização da alegoria feita pela obra acompanha o movimento histórico-político do contemporâneo, absorvendo-o, dando forma para aquilo que se insinua e para o que já se faz acontecimento. Numa conversa com a contemporaneidade, além de conformar esteticamente a crise da democracia, *Ensaio sobre a lucidez* apresenta um fenômeno emergente que também é percebido por Michel Hardt e Antonio Negri: a configuração de um novo sujeito social, nomeado por eles de multidão.

Segundo os autores, esse conceito apenas está designando uma nova maneira de organização política, afirmam que nada mais fizeram do que nomear algo que já está em desenvolvimento, apenas estão oferecendo uma ferramenta teórica para um melhor entendimento do processo e um amplo desenvolvimento da forma política que surge (HARDT; NEGRI, 2014, p. 284-285). Quanto a José Saramago, este também trouxe para a ficção o movimento que observa fora dela, dando-lhe uma encarnação. Ao perscrutarem seu tempo, dois campos de conhecimento se cruzam e, no final, desaguam no mesmo mar. Isso se deve ao fato de ambos carregarem aquela capacidade, que apresentamos anteriormente, da qual tratavam Deleuze e Guattari (2010, p. 36), de captar e problematizar um acontecimento que sobrevoa, o que faz com que elaborem uma mesma resposta ao tempo contemporâneo: a emergência da multidão.

A apresentação de um novo sujeito social para guardar a cidade é um dos ataques mais vigorosos ao modelo platônico produzido pela obra. Ao final do romance, a multidão toma a *pólis* para si, assenhora-se dela. É expresso por meio dessa ação que a república hoje não deve ser regida apenas por um grupo seletivo, o dos mais aptos, como é proposto por Platão, mas por todos e todas.

O assassinato da mulher do médico (um final incomum na obra de José Saramago, dado o teor pessimista) apresenta a abertura para diversas interpretações. Uma das que defendemos e que reforça o argumento acima é que a personagem que figura como a exceção à cegueira deve morrer porque não pode ser apenas um olho a ver, é preciso que todos vejam, em um mundo que se queira lúcido, a visão não pode restringir-se a apenas uma personagem, urge que a coletividade veja.

O outro ataque ao modelo é promovido pela quebra de uma ideia expressa em *A República*, mas que, na verdade, é um dos pilares do pensamento platônico: a concepção do racional como elemento superior e primordial para se atingir o conhecimento da

verdade, do bem e angariar a conquista de uma vida boa. Conforme a perspectiva do filósofo, a razão é a ponte, o componente conector do sensível/inteligível, sendo, portanto, o substrato mais rico. Para um bom exercício do fazer político e uma satisfatória ordenação da *pólis*, a força motriz é o racional, e o campo dos afetos deve ser anulado, pois comporta forças que podem gerar desequilíbrio e desestabilidade.

Para Wladimir Safatle (2016, p. 37), quando se pensa o político, observa-se um desejo de racionalização desse campo e, em contrapartida, de eliminação dos afetos. Há em tal perspectiva um óbvio componente da ideia clássica que separa razão e afeto. Este seria da ordem da vida individual dos sujeitos, por vezes carregando uma dose de irracionalismo e desatino; enquanto a dimensão racional possibilitaria julgamentos universalizáveis, marcados pelo bom senso, pois baseados na escolha do melhor argumento. Destaca o filósofo brasileiro: “Normalmente, acreditamos que uma teoria dos afetos não contribui para o esclarecimento da natureza dos impasses dos vínculos sociopolíticos” (p. 37).

Entretanto, as sociedades se constituem por circuitos de afetos, produção e reprodução dos mesmos: trânsito incessante. Os vínculos e a coesão social são resultantes da maneira como os corpos são afetados, e a gramática dos afetos é a gramática da vida humana em todas as suas dimensões, inclusive a social e a política. Safatle defende que “a política é, em sua determinação essencial, um modo de produção de circuitos de afetos” (2016, p. 38-39). Para o autor, é necessário que ocorra uma quebra dos circuitos dos afetos vigentes e de seus trajetos comuns, os corpos precisam ser afetados de outra maneira, só assim será possível a transformação da ordem político-social.

Na obra em foco, os afetos são o que produz a grande reviravolta do espectro político, a eclosão do voto em branco é gerada pela desilusão e insatisfação, nas quais se encontra imersa a coletividade. Estados de ânimo que podem, num primeiro momento, ser vistos como negativos, mas que promovem o principiar da transformação. A multidão ingressa em um movimento revolucionário, impulsionada por afetos que lhe causam mal-estar, infelicidade, desgosto, porém, progressivamente, vai se lançando e lançando, no espaço público, outros modos de afetação que rompem com a noção tradicional do político. A cidade contemporânea, diferente da grega, deve ser afetada, não apenas racionalizada. Esse posicionamento produz o segundo forte abalo ao modelo. (Abordaremos, no quarto capítulo, de modo mais aprofundado, a manifestação e emergência dos afetos no campo da política.)

Para além da Alegoria da caverna, *Ensaio sobre a lucidez* recupera *A República* e seu caráter político, transformando-o na diretriz do romance. Atualiza *continnuns*, inscreve, no modelo, marcas de transgressão, mas, sobretudo, sinaliza o pulsar do tempo, em seus embates e nascimentos.

3 ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA, A CAVERNA E ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ: TRÊS ATUALIZAÇÕES DA ALEGORIA DA CAVERNA

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.¹¹

Os três romances de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *A caverna* (2000) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) têm em comum, como já foi apontado anteriormente, o revisitar de um texto de grande importância para o repertório da antiguidade grega: a Alegoria da caverna, conferindo-lhe uma tônica contemporânea e revestindo-no de novos sentidos. Apresentaremos, neste capítulo, como são configuradas, na tessitura de cada uma das obras, as “novas cavernas”.

3.1 *Ensaio sobre a cegueira*: signos do desmoronamento e da abertura para o aprendizado

3.1.1 A construção do estranho e o principiar do colapso da civilização no espaço do aprisionamento

Ensaio sobre a cegueira (1995) é um romance que convoca para uma pedagogia do olhar, clama pela urgência da construção de um novo modo de ver. A epígrafe da obra, de modo preciso, aponta a diretriz que irá determinar a narrativa: “Se podes olhar, vê. Se pode ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 09). Entretanto a via do aprendizado é a da experiência-limite e do colapso de uma forma de vida: a denominada civilizatória. A percepção, por parte das personagens, do estado de cegueira em que vivem tem de passar,

¹¹ SARAMAGO, José. **Janelas 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).

obrigatoriamente, por um mergulho no abismo, pois só assim lograrão atingir o conhecimento de sua real condição. Abalo, choque, violência é o que experimentam, para, talvez, aperceberem-se de como andam a ver de maneira equivocada. Portanto, a caverna erguida é a do desmoronamento, mas que promove uma abertura epistemológica. Se para ver (reparar), esse é o caminho, o trilharão. Os primeiros passos são dados no espaço do manicômio, lugar onde se deflagra o princípio do declínio da civilização que, ao longo do romance, efetivar-se-á também fora.

Importante, antes de avançarmos, delimitarmos o que estamos designando de civilização. Apoiamo-nos no pensamento de Sigmund Freud (1996). O autor concebe-a como a soma de todas as realizações (técnicas e do plano das ideias), bem como regulamentos, que nos elevaram acima de nossa condição animal. Ela serviria a dois propósitos: o de proteger o ser humano da natureza e o de regular os relacionamentos sociais (1996, p. 96). Diante de uma natureza ameaçadora, muito superior a um corpo frágil, decadente, somando-se a isso o inevitável confrontar-se com um outro que é fonte de medo e perigo, o sujeito torna-se membro da comunidade humana e desenvolve técnicas para dominar a natureza, vindo a erguer a civilização (p. 84-85). Já no romance que estamos focalizando, a civilização é o alvo do declínio, dadas as suas contradições/fragilidades, e tem seus pilares implodidos.

Após o aparecimento dos primeiros cegos, a medida do governo é o isolamento. Uma prática muito comum e antiga. Dentre as quatro opções que se descortinam: um manicômio desativado, instalações militares, uma feira industrial, um hipermercado em estado de falência; a escolha é pelo primeiro. Decide-se que os “contaminados” e os que tiveram contato com eles devem ser levados para um manicômio que anda “à espera de que se lhe dê destino” (SARAMAGO, 1995, p. 46). Tal eleição não é fortuita. Afinal, esses espaços, outrora denominados de malditos, são marcados por uma história, há uma arqueologia a ser buscada, para ter-se a apreensão do significado do aprisionamento das personagens nesse lugar.

Com o desaparecimento da lepra, no final da Idade Média (XV), os espaços de segregação, criados na tentativa de apartá-la do convívio, ficaram vazios, à espera de novos inquilinos: “Desaparecida a lepra, apagado (ou quase) o leproso da memória, essas estruturas permanecerão. Frequentemente nos mesmos locais, os jogos da exclusão serão retomados, [...] dois ou três séculos mais tarde” (FOUCAULT, 2010, p. 06). Não será de imediato que o louco personificará a nova encarnação do mal e reinará absoluto nesse

lugar, isso ocorrerá somente no século XIX. Antes se estabelecerá um parentesco incomum: doentes venéreos, mendigos, velhos indigentes, epiléticos, deficientes, doentes variados, criminosos, dissipadores de fortuna, prostitutas, crianças abandonadas, rebeldes, libertinos (dentre outros) e loucos comporão um mesmo rosto.

O século XVII viu ocorrer o Grande Internamento¹². Como uma resposta à crise crescente, passou-se a internar, de modo obrigatório, a população pobre, que vivia da mendicância, juntamente com sujeitos que incomodavam, afetavam a normalidade da cidade, pois transgrediam os caros preceitos católicos ou protestantes, bem como da família burguesa. Anularam-se as diferenças, apagaram-se os traços singulares de cada face, e os destoantes passaram a constituir uma massa uniforme de indesejáveis, que precisava ser controlada, corrigida e punida. O internamento foi o modo encontrado para impor a ordem.

Na França, nomeado de Hospital Geral, e em todos os países da Europa nos quais se proliferavam, esses estabelecimentos não tinham a função médica¹³, mas a policial, “É antes uma estrutura semijurídica, uma espécie de entidade administrativa que, ao lado dos poderes já constituídos, e além dos tribunais, decide, julga e executa” (FOUCAULT, 2010, p. 50). Portanto, ele é um espaço de imposição da lei, ordenamento, exclusão e punição, operando como casa de correição.¹⁴ Lembremos que para a lógica imperante, são lados da mesma moeda: castigo/remédio, gesto que pune/gesto que cura.

No século XVIII começa-se a separar os loucos dos demais, e casas são destinadas somente a eles. Seus rostos ganham linhas, contornos, diferenciam-se; as três ou quatro categorias que eram usadas para classificá-los não são mais suficientes, expandem-se. E no século XIX, à loucura é conferido o estatuto médico, assim como um viés positivista, e o louco será o herdeiro, o inquilino único e por excelência, do espaço de segregação, que outrora abrigara a lepra. Uma vizinhança mais compreensível, um parentesco mais lógico do que aquele criado durante o Grande Internamento.

¹² Foucault faz um estudo mais profundo da França, mas aponta que o mesmo procedimento deu-se em outros países da Europa, como Alemanha e Inglaterra. FOUCAULT, Michel. **A história da loucura**. SP: Perspectiva, 2010.

¹³ Embora, em alguns casos se aplicassem as sangrias, banhos, purgações ou o uso das confissões como tratamento. Idem, ibidem.

¹⁴ Fato importante é que na tentativa de correção dos “desviados”, impingiu-lhes o imperativo do trabalho, que assume uma significação ética/moral, e a caridade começa a ser rechaçada, combatida e punida, pois alimentaria a ociosidade e mendicância. Contudo, não pode passar despercebido que essa massa perturbante e inconveniente transforma-se também em mão-de-obra barata, justamente em um momento no qual se desenvolvem as grandes manufaturas. Idem, ibidem.

A prática do internamento funcionou como um mecanismo de controle social que visava à imposição de uma moral, bem como o ordenamento e controle do mundo, da crise e do resíduo humano produzido. Com isso evidenciaram-se sujeitos/formas de vida discrepantes, e a saída mais eficaz foi a segregação das peças dissonantes, os associais: “[...] o sentido do internamento se esgota numa obscura finalidade social que permite ao grupo eliminar os elementos que lhe são heterogêneos ou nocivos, [...] seria assim a eliminação espontânea dos ‘a-sociais’ [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 79).

Entretanto, com relação aos proclamados alienados, Foucault destaca um ponto que vale nota sobre o gesto que procura o apartamento daquele que em um passado recuado fora um rosto familiar:

Este gesto tinha, sem dúvida, outro alcance: ele não isolava estranhos desconhecidos, durante muito tempo evitados por hábito; criava-os, alterando rostos familiares na paisagem social a fim de fazer deles figuras bizarras que ninguém reconhecia mais. Suscitava o Estrangeiro ali mesmo onde ninguém o pressentira (2010, p. 81).

Michel Foucault introduz um grau de problematização para o processo de divisão efetuado, afirma que não se trataria apenas de um banimento do estranho, daquele que não é reconhecido como semelhante, mas a prática mesma do internamento teria fabricado tal figura. Do conhecido, do habitual, erige-se um desconhecido, um outro absoluto. Aqui é importante destacar a convergência do pensamento do filósofo com a ideia apresentada por Freud no texto “O ‘estranho’”, de 1919 (2006). Nesse trabalho, o fundador da psicanálise demonstra como é tentador associar o estranho apenas ao assustador e a tudo que não é familiar, percebê-lo como aquilo que possui uma natureza desconhecida. Contudo ele avança seu pensamento e propõe uma abordagem para além do estranho como a síntese do não familiar. Busca outros instrumentos, investiga o sentido da palavra *heimlich* (familiar) em línguas diversas e traz diferentes autores. Em Schelling, por exemplo, encontra outro uso: “É tudo que deveria ter permanecido secreto, mas veio à luz” (FREUD, 2006, p. 146). Nessa significação a palavra incorpora uma ambivalência e chega a coincidir com seu oposto *unheimlich* (não familiar/ estranho). Obviamente que Freud encaminhará para uma leitura psicanalítica da categoria, todavia o que, para nós, é importante sublinhar, é que o estranho talvez seja secretamente familiar, carregue algo negado, submetido à repressão, porém que acaba sempre por voltar.

Embora Foucault afirme que houve uma época em que o louco era uma figura familiar, acomodado na estrutura social, pertencente, não nos esqueçamos de que o próprio

filósofo aponta que, durante a Renascença, um objeto assombrou o imaginário europeu: a Nau dos loucos, “esses barcos que levavam sua carga insana de uma cidade para outra. Os loucos tinham então uma existência facilmente errante” (FOUCAULT, 2010, p. 09). Quando aportavam, eram escorraçados, novamente expulsos, não pertenciam a nenhuma pátria, seu lugar era o limiar.

É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem, e a terra à qual aportará não é conhecida, assim como não se sabe, quando desembarca, de que terra vem. Sua única verdade e sua única pátria são essa extensão estéril entre duas terras que não lhe podem pertencer (FOUCAULT, 2010, p. 12).

Condição de apátrida, de passageiro do limiar, condenado ao banimento e exclusão, o louco figura como o absoluto outro, “é o outro em relação aos outros: o outro – no sentido da exceção – entre os outros – no sentido do universal. [...] Entre o louco e sujeito que pronuncia ‘esse aí é um louco’, estabelece-se um enorme fosso [...]” (FOUCAULT, 2010, p. 183). O gesto de colocá-lo nesse lugar estabelece um afastamento, uma diferenciação e uma desidentificação por parte daquele que o faz. Cria-se, assim, a impossibilidade da comunicação e do conhecimento da alteridade, o que se produz é a negação do rosto com o qual se depara.

Acreditamos que com a exposição feita, ficam claras as razões da escolha de tal espaço para o confinamento dos cegos em *Ensaio sobre a cegueira*: ele aciona, de imediato, categorias como a do banimento, segregação, coação, opressão, controle dos corpos, ordem e remete a sujeitos que experimentam a condição do outro absoluto. Personagens comuns são confrontadas com dois assombros: 1) o insólito mergulho em um “mar de leite”; 2) a própria conversão em estranhos. São elas o rosto que passa a gerar o medo.

O lugar historicamente ocupado por contaminados pela peste e, posteriormente, por insanos, no romance é reservado aos cegos: a nova encarnação do mal, já que carregam no corpo o aterrador, o elemento que provoca medo, pois inexplicável. Portanto, devem ser mantidos à distância, apartados dos demais, no espaço de clausura e segregação, onde se defrontam com as maiores ignomínias, com o inumano, vivem a ruptura brutal da forma de vida anterior, e um mundo à parte, diverso de tudo que já experimentaram, se constitui.

Como no caso dos insanos, na obra de José Saramago, o que move os representantes da instância do poder a efetuarem o aprisionamento não é o intento medicamentoso, “[...] do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas [...]

até ver” (SARAMAGO, 1995, p. 45). O desejo movente é o do afastamento daquilo que é desconhecido e ameaçador, e por isso deve ser lançado em uma zona limiar, lá permanecendo suspenso por tempo indeterminado. A expressão acima usada pelo ministro “até ver”, é elucidada posteriormente pela voz do mesmo: “Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá” (p. 45). A questão urgente, logo, é promover o apartamento daqueles que se converteram no modelo do estranho.

Para Freud (2006), por não se possuir instrumentos cognitivos de compreensão, que possibilitem a apreensão daquilo que se apresenta como desconhecido, como figura bizarra, ocorre a produção do sentimento de estranhamento. É o que se passa com relação aos novos cegos que rasgam a situação ordinária. Como não se conhece a razão da cegueira branca e a forma de contágio, a medida preventiva é a do enclausuramento. O medo é o afeto preponderante para tal decisão. Começa-se, assim, a construir a nova face do sujeito do limiar, do outro absoluto.

O aspecto policialesco não se apresenta de modo antecipado, inicialmente não é à força que os cegos são levados para o manicômio, portanto, há a expectativa de um possível propósito de entendimento e tratamento da nova doença. Entretanto essa perspectiva logo se revela uma mentira, e a voz do médico - após ouvirem, por meio de um altifalante¹⁵, as instruções que todos devem seguir - demonstra uma compreensão do completo isolamento em que se encontram: “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. 51).

Já no primeiro dia de aprisionamento, as personagens têm a dimensão da situação de abandono e coação a que estão submetidas, tomam ciência das quinze instruções que devem seguir. Por exemplo, é-lhes informado que: “[...] não deverão os internados contar com nenhum tipo de intervenção do exterior na hipótese de virem a verificar-se doenças entre eles, assim como a ocorrência de desordens ou agressões” (SARAMAGO, 1995, p. 50). As instâncias de poder explicitam que sua atuação restringe-se à linha de separação entre o interior e o exterior, e que seu propósito é garantir o total isolamento dos

¹⁵ Todos os dias são repetidas, no mesmo horário, por meio de um altifalante instalado no interior do manicômio, as instruções que os confinados devem seguir. Essa medida de repetição é tomada para que cada novo cego que chegue fique a par das regras estabelecidas.

contaminados pelo “mal-branco”. O estado de vigilância será uma constante; e a força, a medida: “[...] Abandonar o edifício sem autorização significará a morte imediata” (p. 51).

No principiar do internamento é dado que os preceitos jurídicos regentes do mundo fora do manicômio desaparecem em absoluto, e um novo espaço se abre, no qual as regras e normatizações devem ser construídas pelos novos ocupantes. O imperativo é claro: não haverá a aplicação de nenhuma jurisdição interna via Estado, estão lançados em uma zona de completa indeterminação legal. Como comprova outra instrução: “[...] os internos organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores” (SARAMAGO, 1995, p. 50). Ou seja, eles têm a obrigação de cumprir os ditames que os mantêm em isolamento, à distância, mas perdem o estatuto de cidadãos, transformam-se em corpos coagidos, vetados, marcados pela restrição.

Fica estabelecido que os cegos possuem apenas dois direitos: 1) o uso de um telefone (cada camarata possui um) para solicitar produtos de higiene e limpeza, o que logo se mostra um grande engodo; 2) o direito à comida, “[...] três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta de entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio” (SARAMAGO, 1995, p. 50). Todavia, desde o princípio, esse direito se revela falho: “A comida tinha sido calculada à justa para cinco pessoas” (p. 70), sendo que já eram onze no segundo dia. Ao longo da narrativa, conforme aumenta o número de proscritos, o alimento converte-se em um dos grandes problemas e gerador de conflitos. Além disso: “Havia garrafas de leite e bolachas, porém quem calculara as rações tinha-se esquecido dos copos, pratos também não havia, nem talheres [...]” (p. 70). Esse ponto específico é de grande importância, porque indicia o início material do declínio da civilização, já que as personagens são obrigadas a alimentarem-se sem tais artefatos civilizatórios, decisivos para construção do distanciamento humano da animalidade.

Com relação ao discurso, o governo coloca-se como aquele que tem a obrigação de proteger a coletividade quando essa se vê em risco, contudo deixa implícito que possui o poder sobre os corpos, já que se posiciona como portador do direito de agir da maneira que o faz, aprisionando: “O governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar” (SARAMAGO, 1995, p. 50). Também aciona termos que convocam os atingidos pela cegueira para o cumprimento do seu dever civil: “[...] desejaria poder contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a

propagação do contágio” (p. 50). Ou: “O governo e a nação esperam que cada um cumpra o seu dever” (p. 51). Apesar da perda do estatuto de cidadão, pois se transformam no estranho, em sujeitos sociais, ainda lhes é exigido o cumprimento espontâneo de deveres. Na verdade, não dispõem de escolha, são corpos coagidos, forçados a proceder conforme o que lhes é imposto pela força.

A morte também é tópico contemplado pelas instruções: “[...] em caso de morte, seja qual for a sua causa, os internos enterrarão sem formalidades o cadáver na cerca” (SARAMAGO, 1995, p. 51). Nesse item, temos expressa a ruptura violenta com um dos preceitos civilizatórios: a obediência a uma conduta de respeito ao corpo humano sem vida, o qual deve ter preservado o seu direito a um enterro cerimonioso. O trato descuidado com o cadáver sinaliza o que está por vir. De fato, logo as personagens enfrentam a primeira morte: a do cego ladrão e, seguidamente, a de outros nove sujeitos. Têm, assim, de efetuar a instrução dada: enterrá-los na cerca.

A limpeza e a ordem ocupam um lugar privilegiado na escala valorativa dos preceitos que definem a civilização: “A sujeira de qualquer espécie nos parece incompatível com a civilização, da mesma forma estendemos nossa exigência de limpeza ao corpo” (FREUD, 1996, p. 99). Foi por meio da observação da natureza, das grandes regularidades astronômicas que a humanidade se muniu de um modelo para introdução da ordem na vida cotidiana. Ainda segundo o pensamento de Freud: “A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida” (p. 100), pois possibilita a utilização do espaço e do tempo da forma mais proveitosa. Esses dois imperativos civilizatórios são os primeiros a serem atingidos no romance.

O espaço ingressa em rápido estado de desordem, mas o desarranjo absoluto do mesmo é deflagrado quando da chegada conjunta de cerca de mais de duzentos cegos - no quinto dia de confinamento dos outros, o que mostra a rapidez da ação da cegueira. Cresce a degradação, evidenciada pela imundície e pelo escatológico. A gradação do avanço da sujidade é utilizada para expressar o avolumar-se da precariedade e a pungente percepção material da realidade.

[...] 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).

Os corpos também mergulham num estado de degradação crescente, compondo um emparelhamento espaço/personagens, o que ocasiona o acirramento do ataque ao preceito civilizatório da limpeza.

[...] 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).

O grotesco, como fenômeno estético, “é algo que ameaça continuamente qualquer representação idealizada” (PAIVA; SODRÉ, 2002, p. 39), porque se constrói pela exaltação do ridículo, do disforme, daquilo que contraria o “belo” e o bom gosto: “Pelo riso ou pela estranheza, pode descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais” (p. 39). A apresentação minuciosa da primeira grande degradação sofrida pela imponência do escatológico é individual e ocorre, justamente, com o médico, aquele que seria o representante da civilização. Através da exploração desse aspecto do corpo, efetiva-se o rebaixamento do humano.

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).

Elabora-se na obra, a imposição de uma forte corporeidade, a obrigatória constatação do corpo é incontornável e atinge graus elevadíssimos. São várias as passagens que oferecem cenas grotescas, marcadas pelo escatológico e que mostram a natureza animal do humano, provocando, assim, a desestabilização de tolas idealizações. Num estado de precariedade, rigorosamente, o que salta à vista e impõe sua presença é 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).

Em oposição ao estado caótico e desordenado do espaço está a camarata onde vive o grupo da mulher do médico com demais cegos. Ergue-se como um contraponto de ordenamento, uma fratura: brecha no caos. Deve-se ter em vista que, além do tempo de cegueira a propiciar uma possível adaptação a ela, nesse espaço está a única personagem portadora de visão, por conseguinte, há a possibilidade de imprimir ordem:

Quanto a primeira camarata, talvez por ser a mais antiga e portanto há mais tempo em processo e seguimento de adaptação ao estado de cegueira, um quarto de hora depois de os 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).

Como já afirmamos, no romance ocorre a emergência de um espaço de não-jurisdição, de ruptura com o direito, pois as personagens são abandonadas à própria sorte no interior do manicômio, o que faz com que se abra uma zona anômala, que é preenchida pelo imperativo da força bruta. A civilização surge para regular os relacionamentos sociais, porque, afinal, se isto não ocorresse, os mesmos “ficariam sujeitos à vontade arbitrária do indivíduo, o que equivale a dizer que o homem fisicamente mais forte decidiria a respeito deles no sentido de seus próprios interesses e impulsos instintivos” (FREUD, 1996, p. 101). É o que ocorre quando da chegada dos mais de duzentos cegos. Forma-se um grupo, composto por cerca de vinte homens, denominado pelo narrador de grupo dos malvados, que se apodera da comida e passa a espoliar os demais; estão em vantagem por possuírem uma arma e um cego antigo, logo, mais apto. Começa, assim, a vigorar a lei do mais forte.

Uma das passagens mais violentas é a que traz o estupro coletivo de nove mulheres pelo grupo imperante. Como se acabaram os bens materiais dos ocupantes das outras camaratas, em troca de comida, eles exigem corpos femininos. A exposição à violência brutal e à degradação do humano atinge o ápice nesse episódio: “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).

Há uma insistência em repudiar que “os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa cota de agressividade” (FREUD, 1996, p. 116). Em nome da civilização, os instintos agressivos foram sufocados, contidos, não obstante, a besta selvagem não fora domada, está sempre à espreita e manifesta-se em cenários propícios, semelhante ao caso do grupo masculino que impõe sua vontade. Como a supremacia da força bruta suplanta a do direito, eles querem ter garantida a satisfação de seus desejos mais violentos. No trecho que segue, o estabelecimento de uma aproximação das atitudes das personagens violadoras ao universo da animalidade deixa expresso que a regência, no espaço adensado da camarata do grupo, é a do instinto irrefreado:

[...] 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. [...] Rapaz, estas gajas são mesmo boas. Os cegos *relinchavam*, *davam patadas ao chão* (SARAMAGO, 1995, p. 175, grifos nossos).

A força bruta do desejo sobrepõe-se a tudo, inclusive ao sentido do olfato, como destaca o narrador: “[...] uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com suas roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o alfacto, que é o mais delicado dos sentidos [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 174). O imperativo é o da concretização do ímpeto feroz pulsante.

A degradação e a violência sofridas pelas personagens femininas atingem níveis exacerbados. A começar pela “revista” a que são submetidas: “No meio da coxia, entre as camas, as mulheres eram como soldados em parada, à espera de que lhe venham passar revista” (SARAMAGO, 1995, p. 175). E é o que o chefe dos cegos faz: apalpa-as, “por diante e por detrás, as nádegas, as mamas, o entrepernas” (p. 175), para a escolha do corpo que mais lhe apraz e depreciação daquele que é, segundo o seu padrão estético, sem valia: “A cega começou aos gritos e ele empurrou-a, Não vales nada, puta” (p. 175-176). Sujeita-as a uma condição de profunda humilhação.

Em um estado no qual haja o império dos instintos primitivos, para realização do desejo do “macho”, o uso do corpo da “fêmea” deve ser feito de modo a propiciar o escoamento de uma carga agressiva, em estado bruto, bem como a afirmação da força: “As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens. Calem-se, suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força que se calará [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 176).

Percebe-se uma rápida assimilação da precariedade. As personagens têm de enfrentar situações absurdas e aviltantes, por intermédio das quais são convocadas a vivenciarem o limite da experiência. Gradualmente adaptam-se como podem, é incontornável que se acomodem a cada nova vivência degradante. Como expressa a voz do médico: “Estamos numa situação insustentável, *É insustentável desde que aqui entramos, e apesar disso vamo-nos aguentando*” (SARAMAGO, 1995, p. 144, grifo nosso).

O aprisionamento gera um efeito de intensidade e potencialização das vivências. Um aspecto formal do romance que manifesta a ideia de que a experiência mais avassaladora tenha sido a do confinamento é a preferência do narrador pelo que ocorreu nesse espaço, pois sobre ele detém-se demoradamente. Se observarmos a distribuição dos capítulos, são dezessete, apesar de não numerados, divididos da seguinte maneira: 1) Os três primeiros trazem o início da cegueira, antes do aprisionamento; 2) do quarto ao décimo segundo é representado o aprisionamento; 3) do décimo terceiro ao décimo sétimo oferece-se a experiência fora do manicômio. Dada a construção temos: TRÊS (Fora) - NOVE (Dentro) - CINCO (Fora). Se juntarmos os capítulos referentes ao espaço de fora, ainda assim é inferior ao número dos relativos ao de dentro: OITO (Fora) - NOVE (Dentro). Concluímos que houve a eleição de uma experiência de maior intensidade: a do aprisionamento. Nas palavras da mulher do médico, a única que vê, no que diz respeito ao manicômio: “O mundo está todo aqui” (SARAMAGO, 1995, p. 102).

3.1.2 Da clausura ao aberto do mundo: a odisseia da casa

Do microespaço do manicômio, as personagens são lançadas para uma nova experiência que ganha proporção maior: a do macroespaço da cidade, onde o abalo à civilização atinge o plano geral, minando as estruturas basilares dessa forma de vida. Além

disso, elas deixam de figurar como o estranho, porque o mundo todo está cego (reiteramos: menos a mulher do médico).

Sentir-se em completo desabrigo, ter a exata dimensão do desamparo a que estão sujeitos e a percepção de que se encontram à beira de um mundo que é imensamente assustador, pois convertera-se em uma perigosa incógnita, em algo absolutamente desconhecido e que carrega a iminência da ameaça em cada esquina, é em tal estado paralisante que se encontram os cegos, após a saída forçada do manicômio (devido a um incêndio e à destruição desse espaço). Sabem que não haverá, absolutamente, nenhuma assistência, o mundo mergulhou num “mar de leite”, e uma coisa é viver a condição de cego em um lugar fechado, outra é experimentá-la no aberto do mundo.

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, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade [...]. Mantêm-se juntos, apertados uns contra os outros, como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar (SARAMAGO, 1995, p. 211).

Todavia, o grupo da mulher do médico, por possuir a visão, é o único que pode traçar um itinerário e o faz: a busca pela casa, lugar que nos abriga das tempestades, da hostilidade do mundo e da vida, nos oferece valores de proteção, “o nosso canto no mundo” (BACHELARD, 2000, p. 24). Perder o espaço de proteção da casa é lançar o corpo no desabrigo, é colocá-lo em perigo constante: “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” (p. 26). Não ter mais casa é estar completamente desamparado, é não pertencer a lugar nenhum. É ser em errância. Por isso, no fora do manicômio, as personagens vivem o sonho do regresso ao lar, exceto o velho da venda que morava em um quarto de hotel e o rapaz estrábico que não se lembra mais onde vivia. Encontrar a casa seria reencontrar-se consigo mesmo, com suas lembranças, com um tempo fora do colapso atual do mundo. Em meio ao desterro e desamparo, desejam o retorno ao espaço familiar da morada, almejam recuperar um ponto seguro e de abrigo. Assim começam a sua odisseia de regresso, que tem como mapa norteador: 1) a casa da rapariga; 2) a casa da mulher do médico; 3) a casa do primeiro cego.

É na viagem que as personagens vão deslindando, por meio do olhar da mulher do médico, a nova forma que o mundo tomou. Ela logo percebe que esse está completamente exaurido, e que a grande questão que se impõe é a da necessidade do alimento, porém o mesmo se mostra escasso, esgotado: “[...] se lhe tornou claro que não iria ser fácil abastecer-se em quantidade, as poucas mercearias que encontrou pareciam ter sido devoradas por dentro, eram como cascas vazias” (SARAMAGO, 1995, p. 219). Quanto à condição humana, o velho da venda preta vaticina: “Regressamos à horda primitiva, [...] 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” (p. 245).

A vivência da precariedade agudiza-se: “[...] 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). Os serviços básicos - que são uma conquista da civilização, pois proporcionam uma estada melhor no mundo, oferecendo mais conforto, comodidade e proporcionando limpeza, higiene e ordem - entram em paralisia. Como eles até então eram um bem de primeira ordem, um componente indispensável para vida, semelhante ao ar que se respira, causa espanto à mulher do médico a constatação da sua suspensão:

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, grifos nossos).

Pelo fato de não existirem mais os serviços básicos, o lixo acumula-se de modo imperioso, cresce dia após dia, avoluma-se. Para piorar, a multidão usa as ruas e calçadas como desaguadouro de suas necessidades: “Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam na calçada” (SARAMAGO, 1995, p. 217).

A imundície está por toda a parte, a cidade transubstancia-se em uma cloaca gigante; as ratazanas passeiam livremente; cadáveres humanos compõem o cenário, o contato com o corpo sem vida e deixado ao aberto torna-se uma realidade comum, atestando a mulher do médico que “[...] a estas alturas os mortos já não nos metem medo

[...]” (SARAMAGO, 1995, p. 297). O quadro é tão catastrófico que produz a cena aterradora que segue:

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 aberta¹⁶ para chegar-se também à pitaça (SARAMAGO, 1995, p. 251).

Em decorrência do estado caótico em que se encontra a cidade, há o perigo da proliferação de epidemias, algo que devido aos cuidados com higiene e limpeza, a civilização sempre procurou banir. A voz do médico assinala a fragilidade e vulnerabilidade em que se encontram: “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).

O mergulho na degradação do humano, via o escatológico, se repete no espaço aberto da cidade. Nas situações-limite, o constrangimento da produção dos dejetos é abandonado e as exigências do físico impõem-se. O que o corpo produz é compartilhado por todos, assim, a corporeidade emerge em seu mais profundo adensamento. O confrontar-se do médico, durante o confinamento, com o imperioso das funções excretoras é experimentado fora por todo o seu grupo.

[...] 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, [...]. Limpavam-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).

No trajeto de regresso à casa, a mulher do médico é o olhar que perscruta não só o espaço, mas também pode observar como se compõe o arranjo social da nova forma de vida, vê que não existe mais nenhuma estrutura de governo, extingui-se o Estado, e tem-se o nascimento de um mundo sem a intermediação dessa instância de poder: “Haverá um

¹⁶ Termo utilizado pelo autor.

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). Continua o médico na indagação à única que vê:

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).

Desta forma, o único modo de organização passa a ser o de andar em grupos pequenos, pois assim é mais fácil dividirem as migalhas encontradas e sobreviverem. Conquanto, tais agrupamentos não necessariamente têm alguma ligação familiar, esse ordenamento tradicional também fora implodido, as novas exigências e disposição levaram à sua quebra. Bandos de cegos passam a vagar sem perspectiva alguma, sem rumo, estão perdidos, à procura apenas de alimento e algum lugar para ficar: “[...] 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).

Uma peculiaridade dos novos grupos é a de indivíduos aleatoriamente irem juntando-se a eles e separando-se diariamente, “[...] 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). De sorte que a construção ou manutenção de vínculos na nova distribuição da vida é dificultada.

A distinção entre público/privado, outrossim, é fraturada, pois passa-se a ocupar igualmente o espaço da rua, quando necessário, e a sua demarcação é feita com os próprios corpos. Os grupos rivalizam-se, por disputarem qualquer coisa que represente a sobrevivência. Todavia há um respeito com o território já tomado. 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 como um acordo tácito, mas que se faz lei, considerando o uso da palavra “costume”. Esses exemplos citados são ilustrações de como novas formas de vida vão se tecendo em resposta à cegueira coletiva e ao colapso do mundo.

Pelo fato de as personagens cegas não conseguirem voltar para casa - os nomes de ruas, avenidas, números, a ordem da cidade não possui mais utilidade, pois não há olhos capazes de lê-la, decifrá-la - qualquer lugar começa a ser ocupado e usado até o esgotamento. Feito isso, partem para outros espaços. Monica Figueiredo aponta, sobre a condição dos novos cegos e sua relação com a casa, que “perder a condição de transeunte é também perder o caminho de casa, espaço onde o que se costumou a chamar de individualidade construiu o seu abrigo. [...] o espaço que garante a identidade de um eu que na cidade jamais deixará de ser anônimo” (2011, p. 243). Nesta configuração emergente de mundo, a casa torna-se uma ausência, uma falta de tudo aquilo que representara no passado: espaço de exercício de singularidades (identidades), intimidade, refúgio, acolhimento/recolhimento, proteção, lugar do devaneio. Os grupos não conseguem preencher com significados afetivos o vazio constituído, em decorrência da 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, grifo nosso).

Ao lograrem chegar à primeira casa, é com um aperto no coração que sua habitante, a rapariga de óculos, adentra o espaço do familiar. Reforça Monica Figueiredo, sobre a reconquista transitória do lar realizada pelo grupo que “mais do que recuperar a casa perdida, o contato com o espaço privado propicia a recuperação de uma identidade anulada em meio ao caos em que se transformou o espaço público, que retirou de seus habitantes a condição de sujeitos” (2011, p. 245). Assim sendo, a personagem sente-se, não apenas abrigada, mas senhora de si e do lugar, reencontra-se. Podemos perceber isso quando ela determina onde cada um irá dormir, não aceitando contestação: “Vocês ficam na cama dos meus pais, Veremos depois isso, *Aqui quem manda sou eu, eu estou na minha casa*” (SARAMAGO, 1995, p. 239, grifo nosso).

Na condição em que se encontram as personagens, vagando em um mundo exaurido e desordenado, reencontrar a morada é como encontrar um porto no qual se possa atracar sua nau perdida: “Vou descer a chamá-los, a noite não tarda, que bom, ao menos hoje podemos dormir numa *casa*, debaixo do teto duma *casa*” (SARAMAGO, 1995, p. 239, grifos nossos). A importância da figura da casa é destacada pela voz da mulher do

médico ao fazer uso duas vezes da palavra “casa”, repetição que carrega um forte significado de valor.

O prédio onde a rapariga de óculos mora está vazio - todos se foram (ou levados pelo Estado ou à procura de alimento), inclusive seus pais - tendo como inquilina e senhora suprema apenas uma personagem denominada a velha, que, dadas as condições e o isolamento, passa a viver de modo exacerbadamente primitivo. A chegada do grupo lhe provoca desgosto, recebe-o com desconfiança, pois não quer repartir o resto que possui: galinhas, coelhos, couve, e, principalmente, a “sua” nova e exclusiva propriedade, o prédio.

No diálogo travado entre as personagens e a velha, ela é inquirida sobre como tem sobrevivido, e na resposta é possível perceber que a mesma efetuou um regresso a uma forma de vida semelhante ao mundo primitivo, a uma era anterior à do fogo, do cozimento: “A princípio acendia uma fogueira, depois habituei-me à carne crua [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 236). O espaço em que vive acentua ainda mais esse recuo a eras remotas: “Na cozinha mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes” (p. 237). Como a própria personagem afirma, o ser humano adapta-se a tudo, inclusive os animais demonstram essa aptidão: “Não nos diga que as galinhas e os coelhos comem carne, Os coelhos *ainda* não, mas as galinhas ficam doidas de satisfação” (p. 237, grifo nosso). Tamanha elasticidade leva, num breve passo, da civilização à barbárie.

Como a casa, a chave também carrega uma simbologia: é o objeto do mistério, da surpresa, tanto pode abrir como fechar. Gaston Bachelard considera que o segundo aspecto lhe é mais próprio: “No reino dos valores, a chave mais fecha do que abre” (1993, p. 85). Porém, na narrativa, ela traz em si a dialética do abrir e fechar. Apesar da brutal e ignominiosa experiência, o médico carrega junto ao seu corpo a chave da casa, como uma forma de manter acesa a esperança do retorno.

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 parece assim proteger a casa da violação. Do grupo, a do casal é a única que não fora invadida, permanecera

preservada. Quando chegam à casa do médico, ou melhor, da mulher do médico - pois as personagens, ao falarem sobre esse lugar, nomeiam-no como a casa dela - sentem-se, enfim, abrigados. Há um calor que os une ainda mais, acalenta aquele espaço íntimo, doméstico e os humaniza. Vestem-se com roupas limpas, comem à mesa, tomam água límpida, o velho é carinhosamente lavado. Estão acolhidos. A chave fechara a porta para os outros e agora abria para eles.

Monica Figueiredo destaca um aspecto muito interessante: “Ao chegarem enfim à casa da mulher do médico, o contato com o espaço doméstico se dá de forma ritualística, como se todos estivessem voltando a um tempo primordial que deveria ser preservado pela repetição do rito” (2011, p. 246). A reconquista da casa é expressa de modo a lançar o acontecimento para ordem do ritual, valorando-o e conferindo a ele a dimensão do sagrado:

Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegaram os sete peregrinos, e tão forte esta impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental, que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro de casa, e era simplesmente o cheiro duma casa fechada, noutro tempo teríamos corrido a abrir todas as janelas, Para arejar, diríamos, hoje o bom seria tê-las calafetadas para que a podridão de fora não pudesse entrar (SARAMAGO, 1995, p. 257).

Em contraste com todas outras moradas e também com o ordenamento caótico do espaço, a casa da mulher do médico funciona como uma fissura destoante (tal qual fora a camarata deles no manicômio), um ponto seguro e ordenado, o abrigo acolhedor e acalentador. A casa os salva do caos e do desterro absoluto: “Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (BACHELARD, 1993, p. 62). Além disto, é nesse lugar de ordenamento que ocorre o retorno da visão.

A casa do primeiro cego foi a última a encontrarem. A mulher dele se lembrara de que, ao cegar, saíra correndo em desespero, deixando tudo para trás: a chave, a casa e sua anterior vida. Quando chegam, a porta está fechada, sinal de que alguém a ocupa. Entretanto são bem recebidos ao apresentarem-se como os proprietários. O novo “inquilino” manda-os entrar. Apesar da mulher do médico ser quem enxerga, o território pertence ao casal, e mesmo cegos, são os melhores guias, afinal, a geografia daquela casa está impressa na memória de ambos: “A mulher do médico deixou-se ir atrás, ninguém aqui precisava de um guia” (SARAMAGO, 1995, p. 275). Embora contrariado, o primeiro cego sente-se lisonjeado ao saber que quem ocupa sua casa é um escritor. Depois de uma breve conversa sobre seus destinos, a mulher do médico expõe argumentos convincentes,

então o casal pondera, cede o lugar, por hora, e continua morando com o seu grupo. Mas a personagem, o primeiro cego, mostra-se extremamente ligada à sua casa e afirma que voltará sempre para ver como as coisas estão. Destacamos que, apenas no plano individual, do grupo que possui um ponto de visão, é possível perceber os preceitos regentes da propriedade privada.

Caras para a civilização são as suas realizações intelectuais, científicas e artísticas. É pelo único olho que vê que a queda de todos os pilares civilizatórios penetra, como comprova este fragmento demonstrativo de que a arte, componente fundamental do humano, igualmente é atacada:

[...] 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 a 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).

A civilização também atribui um papel fundamental às ideias: religiosas, filosóficas e as denominadas “ideais” do homem, ligadas a uma possível perfeição dos indivíduos (FREUD, 1996, p. 100-101). Em especial as religiosas são de suma importância para a construção civilizatória, além disso, representam um forte remédio frente ao desamparo, já que oferecem o consolo e a ilusão de se estar sob a constante proteção de uma providência divina.

Há uma passagem que corrobora a ideia acima: personagens anônimas estão em uma igreja, ao ouvirem da mulher do médico a “heresia” de que todas as estátuas de santos têm os olhos vendados com um pano branco e as imagens levam um borrão branco nos olhos, desesperam-se, pois lhes é tirado o potente amparo religioso. Deus não está morto, ele está cego, portanto, não pode ver a desdita em que foram lançados, nem oferecer-lhes a esperança de uma salvação. Destarte, o recurso espiritual recrutado como refrigério ou ilusão é também vetado, compõe o último dos pilares da civilização a ruir. E o que ganha vigor é o desespero gerado pela constatação da fatalidade do desamparo inerente à condição humana.

[...] a ideia de que as sagradas imagens estavam cegas, de que os seus misericordiosos ou sofredores olhares não contemplavam mais que a própria cegueira, tornou-se subitamente insuportável, foi o mesmo que terem vindo dizer-lhes que estavam rodeados de mortos-vivos, bastou ter-

se ouvido um grito, e depois outro, logo o medo fez levantar toda a gente, o pânico empurrou-os para a porta [...] (SARAMAGO, 1995, p. 303).

No final da diegese, a civilização encontra-se estilhaçada, pois todos os pilares basilares, considerados sólidos, que a sustentavam e a determinavam, mostram-se frágeis e precários, na verdade, estão implodidos. Um modo de viver entra em declínio, vem ao chão e, dos seus escombros, a coletividade terá de reerguer a vida social a partir do completo desamparo.

Apesar dos signos de desmoronamento, a casa que abriga o grupo comporta uma simbologia positiva, de acolhimento, e é, justamente, no seu interior, depois de uma odisséia de procura, que a visão retorna. A reflexão sobre o “mal-branco” cabe àquela que fora o único foco de clarividência, a testemunha visual da queda do humano e de um mundo. Num diálogo com o marido, a mulher do médico interpela o representante da ciência, no entanto ela mesma tem a resposta: “*Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem*” (SARAMAGO, 1995, p. 310, grifos nossos). A curiosa afirmação final reforça o caráter alegórico da cegueira e convoca, no encerramento, mais uma vez para a reflexão sobre o modo imperante até então de visão.

Da interioridade da casa inicia-se o processo de retomada da visão, em uma ordenada escala retrocedente que parte do primeiro cego, conferindo um aspecto de circularidade ao processo: o primeiro a cegar é o primeiro a retornar a ver. Fora se percebe o mesmo, a rua está festiva, mas a mulher do médico é atravessada pelo medo, crê ter chegado sua vez de mergulhar na cegueira, porque, da sua varanda, olha para o céu e vê tudo branco. Porém, quando lança o olhar para baixo, enxerga a cidade. É assim que se encerra *Ensaio sobre a cegueira*: com os únicos olhos que não cegaram a mirar a *pólis*. Se há uma resposta para o romance que convoca para a pedagogia do olhar, ela aí está, na cidade, e é dada em *Ensaio sobre a lucidez*.

3.2 A caverna: a sociedade espetacular em confronto com as potencialidades da alegoria platônica

3.2.1 Entre olaria/Centro: o trajeto de uma crise

Em *A caverna* (2000), a eleição de um espaço e de uma vida que se configuram segundo os aspectos de uma sociedade do espetáculo não é apresentada de imediato, aos poucos é que esse imperativo ganha relevo e mostra-se decisivo para o destino da personagem central, Cipriano Algor.

A emergência desta nova forma de vida é explicitada na cuidadosa construção de dois espaços, que funcionam como oposição um ao outro: 1) a olaria¹⁷, onde vivem Cipriano Algor, sua filha Marta e o genro Marçal Gacho, lugar regido por um sistema artesanal de vida, que tem o barro como símbolo; 2) o Centro, a “nova caverna”, um espaço-tempo do consumo, do controle, da aniquilação da vida e do humano, lugar operacionalizado pela lógica do capital e do espetáculo, dotado de fome voraz e de uma força centrípeta que vai engolindo tudo, devorando as cercanias, alastrando seu império imponderável, e que tem no plástico seu símbolo. A relação da família com o Centro é dupla: Cipriano Algor fornece seus utensílios de barro e Marçal trabalha como guarda interno (tendo de dez em dez dias uma folga de quarenta horas).

Embora a narrativa se inicie com a inserção do trabalho do oleiro no Centro - afinal o produto da forma artesanal parece ter sido assimilado, acomodado, incorporado pelo mesmo -, a fratura é deflagrada e instaura a crise do herói, pois seu ofício e o resultado proveniente dele entram em declínio. Consequentemente, o homem desse fazer começa a não caber mais na nova configuração de mundo, o *status* de sujeito dissociado do meio passa a constituí-lo.

A disposição espacial é de significativa importância para compreensão da personagem central, do drama vivido por ela e do seu destino. Homem e espaço coadunados: Cipriano Algor é um sujeito que habita a borda, o fora, marcado pelo signo do não pertencimento à nova ordem que se desenha. O modo como é distribuído o espaço é oferecido já no primeiro capítulo, conforme sogro e genro se deslocam em direção ao Centro. O ingresso vai se dando gradualmente, e as camadas que formam o seu entorno vão sendo apresentadas. Não se tem apenas a nomeação de tal espaço de Centro, formalmente é construída essa ideia, pois narra-se o avanço de ambos, camada por camada, até chegarem ao ponto central.

Semelhantemente ao sistema solar, tem-se o Centro a figurar como o sol e, neste caso, seis camadas orbitando ao seu redor. Não menos importantes são todos os segmentos

¹⁷ O romance traz a oposição olaria/Centro demarcada, inclusive, na grafia das palavras: utiliza letra minúscula para a primeira e maiúscula para segunda. Acolheremos, igualmente, tal registro em nosso texto.

espaciais, cada um traz a sua significação e relevância para o conjunto. Fora estão a morada e a olaria: “[...] ficam no outro extremo da povoação, metidas para dentro do campo, apartadas dos últimos prédios [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 29). Espaço esse não só do labor, mas da conexão, porque homem e trabalho mantêm uma ligação revestida de sentido e valor, de correspondência. A olaria é também o lugar dos vínculos autênticos, dos afetos, da herança, da preservação e transmissão do passado.

A morada e a olaria tinham sido construídas neste amplo terreiro, provavelmente uma antiga eira, ou um calcadoiro, no centro do qual o avô oleiro de Cipriano Algor, que também usara o mesmo nome, decidiu um dia remoto de que não ficou registro na memória, plantar a amoreira. O forno, um pouco apartado já havia sido obra modernizadora do pai de Cipriano Algor, a quem também idêntico nome fora dado, e substituíra um outro forno, velhíssimo, para não dizer arcaico, que, olhado de fora, tinha a forma de dois troncos de cone sobrepostos, o de cima mais pequeno que o de baixo, e de cujas origens tão-pouco havia ficado lembrança. Sobre os vetustos alicerces dele tinha-se construído o forno actual, este que cozeu a carga de que o Centro só quis receber metade, e agora, já frio, espera que o carreguem de novo (SARAMAGO, 2000, p. 30).

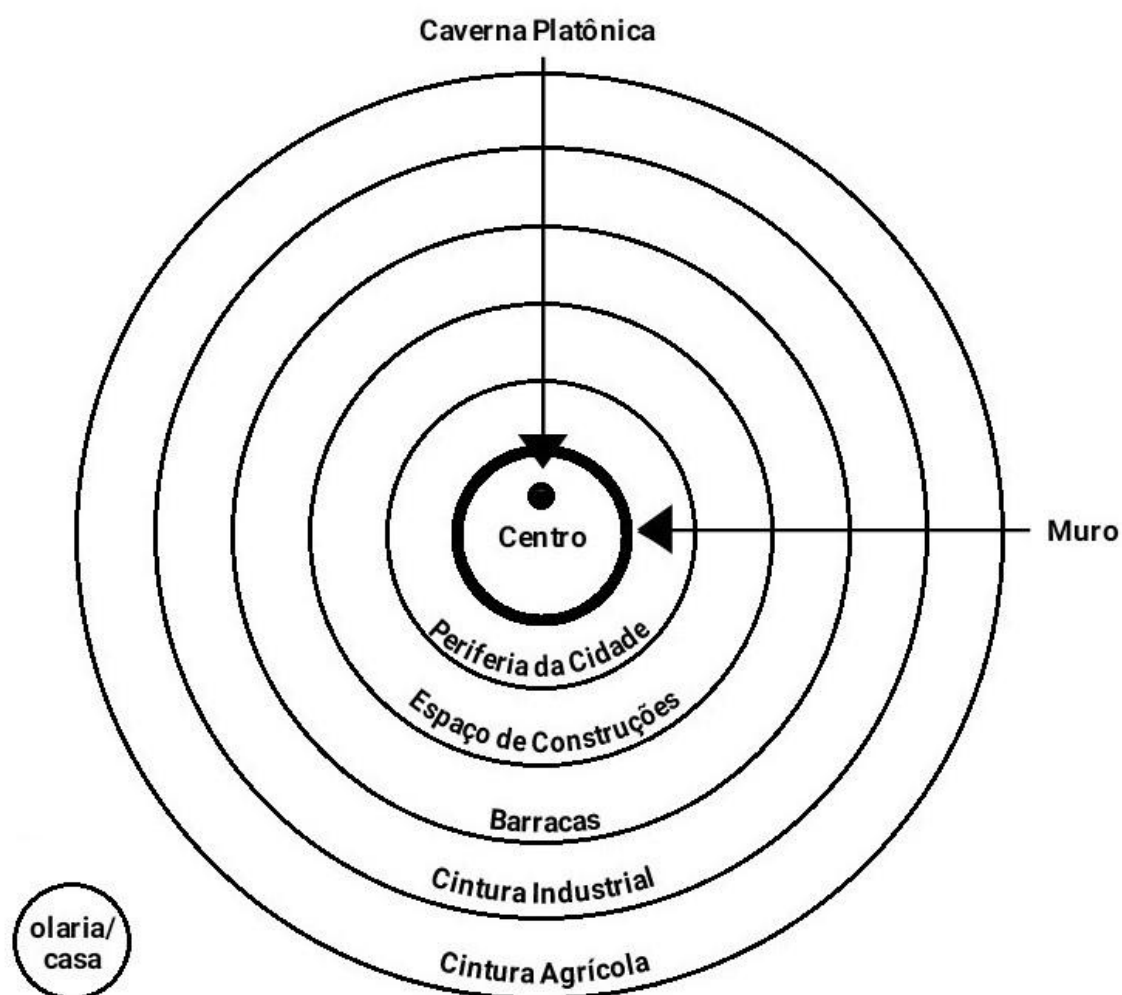
A importância da herança é demarcada desde o princípio, na abertura do romance, não só com o uso do nome completo das personagens, Cipriano Algor e Marçal Gacho, porém também com uma reflexão elaborada, pelo narrador, sobre a origem e significados dos seus sobrenomes. Ao longo da narrativa, Cipriano é sempre Cipriano Algor. A relevância dada aos *apelidos* indica que há um antes, uma história precedente, gerações, também assinaladas na apresentação de Marta: “A filha de Cipriano Algor, que se chama Marta, de apelidos Isasca, por parte da mãe já falecida, e Algor, por parte do pai [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 12). Portanto, a memória é preservada, valorada; o passado mantém-se vivo, reverberante: os rastros sobrevivem.

Com a oposição olaria/Centro, constrói-se um espaço cindido, um fora/dentro, margem/centro em consonância com a própria condição da personagem principal, e também se produz um ir-e-vir, movido pela crise e procura. Desta forma, a imagem criada do homem e a composição espacial são fundamentos inseparáveis.

Quanto a Marçal, pulsa em seu interior o desejo de que se transfiram para o Centro. Essa perspectiva está no horizonte da obra como acontecimento incontornável, já que há a expectativa de sua promoção para guarda residente. O mesmo destino ameaça Cipriano Algor, que vive, nos seis primeiros capítulos, um tempo de espera, de angústia, gerado pela rejeição parcial (metade) de sua mercadoria e pelo anúncio do iminente perigo

de total cancelamento do contrato comercial mantido com o Centro, devido ao baixo interesse dos clientes pelos seus produtos. Acompanharemos a extensa, dura e esperançosa luta de um homem e seu ofício pela sobrevivência em uma nova lógica social que os relega, menospreza e descarta.

No primeiro deslocamento, seguindo o movimento das duas personagens, o leitor vai avançando cada camada que envolve o Centro, apreendendo seus significados. A escolha da voz do narrador, na apresentação do caminho da travessia que leva da olaria ao Centro, é pelo uso formal da descrição. Para uma compreensão da forma de vida emergente expressa na obra, traremos cada um dos segmentos composicionais da construção do conjunto: fora/dentro, margem/centro. Porém antes, faremos a exposição de uma proposta de ilustração para a arquitetura espacial.



A primeira camada é denominada, ironicamente, de Cintura Agrícola ou Cintura Verde, quando, na verdade, essa zona é marcada pela ausência do elemento natural e o predomínio do plástico, bem como por uma atmosfera opaca, cinzenta, nada convidativa ou acolhedora.

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola, e também por analogia poética, o de Cintura Verde, mas a única paisagem que os olhos conseguem alcançar nos dois lados da estrada, cobrindo sem solução de continuidade perceptível muitos milhares de hectares, são grandes armações de tectoplano, rectangulares, feitas de plástico de uma cor neutra que o tempo e as poeiras, aos poucos, foram desviando ao cinzento (SARAMAGO, 2000, p. 12).

Como o sujeito está em completa interligação com o espaço em que vive, e este tem influência direta na sua constituição, tal geografia espacial afeta diretamente a personagem, altera seu estado de ânimo: “Cipriano Algor atravessou a Cintura Verde rapidamente, não olhou nem uma vez para os campos, o espectáculo monótono das extensões de plástico, baças de naturezas e soturnas de sujidade, causava-lhe sempre um efeito depressivo [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 28).

A segunda camada é denominada de Cintura Industrial, uma região fabril, de contiguidades múltiplas, em incessante agitação e com urgência de produção. Aqui são de suma relevância os componentes que atingem os sentidos: o frenético estalar industrial e os resíduos que geram maus cheiros e poluição. Um território em ininterrupta atividade e assinalado pela tônica da incógnita, porque o que importa é a produção e não o produto. Como resultado estético tem-se um adensamento agressivo desse espaço.

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada, agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial rompendo pelo meio de instalações fabris de todos os tamanhos, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações elétricas, redes de canalizações, condutas de ar, pontes suspensas, tubos de todas as grossuras, uns vermelhos, outros pretos, chaminés lançando para atmosfera rolos de fumos tóxicos, gruas de longos braços, laboratórios químicos, refinarias de petróleo, cheiros fétidos, amargos ou adocicados, ruídos estridentes de brocas, zumbidos de serras mecânicas, pancadas brutais de martelos de pilão, de vez em quando uma zona de silêncio, ninguém sabe o que se estará produzindo ali (SARAMAGO, 2000, p. 13).

Entre a Cintura Industrial e a cidade que principia, estão as Barracas: um aglomerado caótico feito de diversos materiais precários, mas que serve para proteger seus

moradores da chuva e do frio. “É, no dizer dos habitantes da cidade, um lugar assustador” (SARAMAGO, 2000, p. 14). Esse espaço constitui-se como um espaço residual, produto inevitável de um sistema regido pelo capital. É o lixo, abriga a escória, o que não deveria, mas existe como detrito, problema e constante ameaça: “De tempos em tempos, por estas paragens, em nome do axioma clássico que prega que a necessidade também legisla, um caminhão carregado de alimentos é assaltado e esvaziado em menos tempo do que leva a contá-lo” (p. 14).

A quarta camada a ser descrita é a do Espaço das construções, “uma terra-de-ninguém”. Semelhante à Cintura Industrial, ela está em permanente agitação, entretanto o que determina o dito espaço é o apagamento da memória, de registros pregressos, próprios de uma forma de vida anterior, aniquilada pela lógica da lucratividade. Um solo revirado, violentado, porém que insiste em manter vestígios, fragmentos de um passado, de uma existência que fora devorada pela força esmagadora do Centro. Margem obliterada pelo centro, destruição do plural, do heterogêneo, para ampliação e imposição incontestes do modelo hegemônico.

Entre as barracas e os primeiros prédios da cidade, como uma terra-de-ninguém separando duas facções enfrentadas, há um largo espaço despejado de construções, porém, olhando com um pouco mais de atenção, percebe-se no solo uma rede entrecruzada de rastros de tratores, certos alisamentos que só podem ter sido causados por grandes pás mecânicas, essas implacáveis lâminas curvas que, sem dó nem piedade, levam tudo por diante, a casa antiga, a raiz nova, o muro que amparava, o lugar de uma sombra que nunca mais voltará a estar. [...] aqui uns fragmentos dispersos, uns farrapos emporcalhados, uns restos de materiais de refugo, umas latas enferrujadas, umas tábuas apodrecidas, um plástico que o vento traz e leva, mostram-nos que este território havia estado ocupado antes pelos bairros excluídos. Não tardará muito que os edifícios da cidade avancem em linha de atiradores e venham assenhorar-se de terreno [...] (SARAMAGO, 2000, p. 16).

A quinta camada é a da Periferia da cidade, com suas ruas entrecruzadas, formando um zigue-zague, produzindo uma confusão de caminhos, um labirinto ou mapa a ser decifrado e atravessado, mas que também pode funcionar como proteção para o ponto central. Logrando-se o desafio, chega-se a uma avenida em linha reta, que é possível, por analogia, nomear de seta: uma seta certa a sinalizar o Centro.

Já estavam na periferia da cidade, haveria ainda que percorrer umas quantas ruas de traçado confuso, virar à esquerda, virar à direita, outra vez à esquerda, outra vez à direita, agora à direita, à direita, esquerda, esquerda, direita, em frente, finalmente desembocariam numa praça a

partir da qual acabavam as dificuldades, uma avenida em linha reta levava-os aos seus destinos (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Finalmente as personagens deparam-se com o último obstáculo para que se atinja o destino derradeiro: um muro, que, na realidade, é a parede que cerca e protege o Centro, como uma muralha a guardar uma fortaleza. Estabelecer uma relação com o muro presente na Alegoria da caverna mostra-se inevitável, logo, atravessá-lo é ter acesso ao interior da “nova caverna”.

Ao fundo, um muro altíssimo, escuro, muito mais alto que o mais alto dos prédios que ladeavam a avenida, cortava abruptamente o caminho. Na realidade, não o cortava, supô-lo era efeito de uma ilusão de óptica, havia ruas que, para um lado e para o outro, prosseguiram ao longo do muro, o qual, por sua vez, muro não era, mas sim a parede de uma construção enorme, um edifício gigantesco, quadricular, sem janelas na fachada lisa, igual em toda a sua extensão (SARAMAGO, 2000, p. 17).

Além das camadas expostas, queremos destacar um aspecto importante relativo ao Centro: ele está em constante processo de ampliação. Até então possui quarenta e oito andares e dez pisos abaixo do nível da rua, porém alastra-se: “[...] aqui nunca se acabam as obras, o Centro cresce todos os dias mesmo quando não se dá por isso, se não é para os lados, é para cima, se não é para cima, é para baixo [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 281). O que denota a lógica deste tipo de modo de produção, uma lógica governada pela necessidade do intermitente mais, do incessante expandir-se, do sempre crescer/devorar, enfim, de um perpétuo movimento de estender os tentáculos para além. Assim sendo, tem-se um cenário sempre mutante, em expansão e que produz apagamentos: “Olhou para os prédios que estavam a ser arrasados. [...] Quando daqui a dez dias vier a recolher o genro não haverá qualquer vestígio destes prédios, terá assentado a poeira da destruição que agora paira no ar [...]” (p. 18-19).

É interessante o modo como é estruturada a organização interna do Centro, no que diz respeito à distribuição do trabalho e das funções, ela assimila um componente de espacialidade: o da compartimentação. Os sujeitos que lá vivem e trabalham desempenham, cada qual, aquilo que lhes cabe, estão alocados em uma posição específica, porém interligados ao conjunto, opera-se um trânsito funcional maleável. Há guardas de primeira e de segunda classe, chefes e subchefes, entretanto, apesar da forte hierarquização, a mobilidade e o possível contato, conforme a conveniência e necessidade,

são suplementos valiosos para o funcionamento do sistema geral. Espaço dividido em camadas; funções, em compartimentos.

A organização do Centro fora concebida e montada segundo um modelo de estrita compartimentação das diversas actividades e funções, as quais, embora não fossem nem pudessem ser totalmente estanques, só por canais únicos, não raro difíceis de destrinçar e identificar, podiam comunicar entre si (SARAMAGO, 2000, p. 39).

Também é importante sublinhar que, à margem do Centro, formas de manufatura tentam sobreviver, de modo insistente lutam contra o inevitável andar do tempo, acompanhado pela transformação do modo de produção. Um esforço, já de antemão, vencido, talhado para o fracasso. Mas esse pequeno cenário configura-se como uma paisagem que funciona como um alento, uma esperança e um conforto, para a personagem em crise:

Na orla da Cintura Industrial havia umas quantas modestas manufaturas que não se percebia como tinham podido sobreviver à gula de espaço e à múltipla variedade de produção dos modernos gigantes fabris, mas o facto era que ali estavam, e olhá-las à passagem sempre tinha sido uma consolação para Cipriano Algor, em algumas horas mais inquietas da vida, lhe dava para futurar sobre os destinos da sua profissão (SARAMAGO, 2000, p. 28).

Em tal arquitetura espacial, a olaria vigora como o fora, comporta uma temporalidade regida pelos movimentos da natureza, portanto traz um fruir das horas semelhante ao das extintas sociedades artesanais: cíclico e prenhe de sentido; em contraposição à do Centro, cujo imperativo é a produção e o consumo. Naquela, o fazer de Cipriano carrega um *plus*, lhe confere valia; ao passo que nesta, produz-se o tempo-mercadoria: tempo esvaziado de humanidade, pois produto: “É o tempo desvalorizado, a inversão completa do tempo como ‘campo de desenvolvimento humano’” (DEBORD, 1997, p. 103). Ainda, afirma o filósofo francês que o aspecto temporal pode, na sociedade espetacular, ser considerado pseudocíclico, afinal “o tempo pseudocíclico é o *disfarce consumível* do tempo-mercadoria da produção. Contém os caracteres essenciais de unidades homogêneas intercambiáveis e de supressão da dimensão qualitativa” (p. 104, grifo do autor). Em suma, ganha-se em lucratividade, todavia perde-se em humanidade, em valor autêntico.

Além disso, conforme o pensamento de Guy Debord (1997, p. 22), em um sistema de produção típico da sociedade do espetáculo, ocorre a cisão entre o trabalhador e o que

ele produz, levando à perda do ponto de vista unitário sobre a atividade realizada. Apartados, homem e seu trabalho são coisificados, meros produtos, porém, imprescindíveis para essa lógica produtiva: “O homem separado de seu produto produz, cada vez mais e com mais força, todos os detalhes de seu mundo. Assim vê-se cada vez mais separado de seu mundo. Quanto mais sua vida se torna seu produto, tanto mais ele se separa da vida” (p. 25). Resultado: um sujeito fragmentado, completamente desassociado das forças produtivas.

Com a acumulação dos produtos do trabalhador - que lhe são alienados - o seu tempo e o espaço passam a ser estranhos para ele. Esse processo origina o que Debord chama de *abundância de despossessão*: o trabalhador não produz a si mesmo (1997, p. 24, grifo do autor). Quanto mais ele produz, faz-se abundância produtiva; mais se perde.

Tomando como parâmetro a perspectiva acima, observa-se que a relação de Cipriano Algor com seu produto não é de cisão, apartamento, mas de consonância, pois seu trabalho o humaniza, confere-lhe a dimensão de sujeito, proporciona-lhe o sentimento de pertencimento. Contudo, na nova ordenação social, a personagem confronta-se com o dilema da desvalia de seu trabalho/produto. Como um naufrago, abraça a ideia de Marta de proporem para o Centro a troca da produção das louças pela de bonecos de barro (O bobo, O palhaço, A enfermeira, O esquimó, O mandarim, O assírio de barbas), um novo produto que talvez atraia a fome dos consumidores.

Tal proposta não é rejeitada pelo chefe de departamento de compras, mas precisa ser avaliada pelo poder central. Porém Cipriano Algor consegue perceber a sua condição de nada, de ser insignificante e o quão humilhante é a tentativa da venda de uns bonecos inúteis, “todos iguais na sua lancinante inutilidade” (SARAMAGO, 2000, p. 165). O narrador ilumina a constatação que reverbera no interior da personagem: “[...] perguntou-se se valia a pena estar aqui a passar por esta vergonha, ser tratado como um inhenho, um coisa-nenhuma, [...] nenhuma importância, nada, Zero, É isso que somos para eles, zero” (p. 99). Entretanto agarra-se ao aceno dado, na ânsia de subsistir: “Obrigada, senhor, Ainda não tem razões para me agradecer, Agradeço-lhe a esperança que levo, já é alguma coisa [...]” (p. 98).

A proposta é aprovada, o chefe de departamento de compras telefona para confirmar, todavia o diálogo travado ilustra o caráter autoritário e hegemônico do Centro. Assevera também que o seu único motor é a lucratividade, o ganho, afinal, mantém a imposição ao oleiro da obrigatoria exclusividade de fornecimento das novas mercadorias.

O que já era parte do contrato antigo, contudo o poder central acrescenta o impedimento da venda dos utensílios descartados por si, para outros possíveis compradores, desconsiderando a problemática social gerada, justamente, pela sua emergência como força definidora da forma de vida. Aprisiona a personagem, estabelece cláusulas cruéis em troca da barganha da esperança de seguir adquirindo a produção da olaria, porém, mesmo assim deixa Cipriano Algor caminhando em uma corda-bamba, com a queda a espreitá-lo, caso os bonecos não logrem sucesso de venda e lucro, os motores da nova ordem social.

Neste arranjo de mundo, o humano é despossuído de valor, o oxigênio da vida é aquele que, indubitavelmente, produz acúmulo de capital, e a alteridade assume um único rosto: o do consumidor. Cipriano Algor, como tudo, é apenas mais uma peça da engrenagem do sistema. Fica claro no seu diálogo com o chefe de departamento de compras que no momento em que um produto e o trabalho que o produz são renegados, o sujeito também é lançado fora. Essa é a regra, essa é lógica, isto é o Centro: “[...] o que deixou de ter serventia deita-se fora, Incluindo as pessoas, Exactly, incluindo as pessoas [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 130). Segue o representante da voz do Centro: “[...] eu próprio serei atirado fora quando já não servir, O senhor é um chefe, Sou um chefe, de fato, mas só para os que estão abaixo de mim, acima há outros juízes” (p. 130). Em todas as circunstâncias, independente da posição do sujeito-peça ou da peça-sujeito, impõe-se uma simples e única operação a ser executada, em nome desta força abstrata que é o capital, ei-la: lucro>humano.

Seguindo a regência do maestro-capital, no mesmo diálogo, o chefe do departamento faz outra exigência a Cipriano Algor: a da retirada, em duas semanas, de todos os utensílios da olaria, estagnados nas prateleiras: “Temos em armazém, já sem probabilidade de escoamento, mesmo a preços de saldo, mesmo abaixo do que nos custou, uma quantidade grande de artigos da sua olaria, [...] que estão a ocupar um espaço que faz falta [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 95). A ordem expressa agudiza o drama da personagem, pois ela tem de fabricar os bonecos e dar fim a uma quantia considerável de louças. Um duplo ato de destruição/criação, empreendimento desesperado de uma força de trabalho que tenta evitar o mergulho no crepúsculo. Em meio a esse drama, há dois acontecimentos que abrem um horizonte de maior problemática: o encontro, marcado por uma perspectiva amorosa, com Isaura Estudiosa e o anúncio da filha de que a sequência geracional, em potência, será posta em ato: está grávida.

Em sua trajetória, a personagem vive o impacto brutal da efetivação de um novo modelo de produção, o do capitalismo avançado, no qual as forças produtivas são profunda e irreversivelmente alteradas, não cabendo mais, na conjuntura emergente, o seu trabalho, que passa a pertencer a um tempo moribundo. Os utensílios de barro que fabrica deixam, inclusive, de ser mercadoria, pois para que algo seja considerado como tal, precisa ter uma utilidade para outrem, um valor de uso (MARX, 2011, p. 164). No caso de seus produtos, eles passam a ser despossuídos desse atributo fundamental e ingressam na ordem dos objetos relegados, inúteis.

De acordo com o pensamento de Marx, a força humana de trabalho cria valor (2011, p. 177), embute-o, cristaliza-o no corpo da mercadoria, é o agregador mais potente da forma valor. Todavia nenhuma coisa pode tê-lo sem possuir valor de uso, e, conseqüentemente, “se ela é inútil, também o é o trabalho nela contido [...]” (p. 164-165). Essa é a sorte vivida por Cipriano Algor, não apenas seu produto é descartado, mas também o componente humano impresso no mesmo, portanto, ele próprio encontra-se numa zona de não pertencimento, de rejeição.

Como se não bastasse tamanha desfortuna, o próprio oleiro tem de dar fim aos seus artefatos, perambular com sua furgoneta atulhada de uma mercadoria-lixo, na procura de um lugar adequado, no qual possa descartá-la. Obviamente que essa ação o lança em um estado profundo de sofrimento e aviltamento do ser, como é possível avaliar:

Quando Cipriano Algor regressou a casa no primeiro dia da semana de destruição, mais indignado pelo vexame do que exausto pelo esforço, tinha de contar à filha a aventura ridícula de um homem a calcorrear os campos à procura de um lugar ermo onde pudesse largar a cacaria inútil que transportava, como se dos seus próprios excrementos se tratasse, De calças na mão, dizia, foi assim que me senti [...] (SARAMAGO, 2000, p. 158).

O uso do termo “excrementos” acentua a condição deplorável e degradante da personagem. Cipriano Algor é um homem humilhado, diminuído em razão daquilo que antes lhe acrescia valor: o produto de seu trabalho, que agora figura como dejetos, coisa vexatória. Quão difícil é para ele aceitar que suas louças não valem mais nada, que não passam de um amontoado de entulho, uma “cacaria”: “[...] ah, que difícil é separarmo-nos daquilo que fizemos” (SARAMAGO, 2000, p. 178). Por isso lhes dispensa um enorme cuidado, quando as deposita na cova que elege para recebê-las, guardá-las.

Não há, porém, limites para o ridículo. [...] Basta ver com que cuidados desce Cipriano Algor de cada vez o declive, com que atenção descansa no solo as diferentes peças de louça, como as arruma irmãs com irmãs, como as encaixa quando tal é possível e aconselhável, [...] aqui não se partiu um único prato, nem nenhuma chávena perdeu a asa, nem nenhum bule ficou sem bico (SARAMAGO, 2000, p. 164-165).

Não é de somenos relevo o fato de ser a cova localizada numa região explorada, desbravada, outrora, pela menina Marta, uma cavidade tão antiga que já existia antes dela, do pai, do avô... O lugar que recebe as últimas louças do velho oleiro e que se converte em cemitério é espaço que povoa a memória da filha, portanto, repositório de passado.

Está a uns cem metros da margem do rio, disse Marta, Também a conheces, perguntou o pai, conheço-a, descobri-a quando tinha dez anos, era realmente a cova ideal, de cada vez que ali entrava parecia-me que atravessava uma porta para outro mundo, Já lá estava quando eu tinha a tua idade, E quando a devia ter o meu avô, E quando o tinha o meu, Tudo acaba por se perder, pai, durante muitos anos aquela cova foi só uma cova, uma porta mágica também para alguns miúdos sonhadores, e agora, com o entulhamento da louça nem uma coisa nem outra, Os cacos não são tantos assim, mulher, em pouco tempo cobri-los-ão as silvas, nem se vai dar por isso [...] (SARAMAGO, 2000, p. 158-159).

As sociedades artesanais são regidas pela força da experiência, que é acumulada e transmitida. Por essa razão, o oleiro e sua filha têm destreza e total domínio da técnica exigida para o trabalho com o barro: “A pasta está boa, húmida e plástica no ponto, fácil de trabalhar, ora, perguntamo-nos, como poderá ele estar tão seguro do que diz se só lhe pôs a palma da mão em cima, se só apertou e moveu um pouco de pasta entre o dedo polegar e os dedos indicador e médio [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 148). Tal técnica é uma arte, um saber. Mas todo o conhecimento que possuem é posto à prova, quando se lançam no ato de engendrar meios para continuarem fornecendo produtos ao Centro, pois uma coisa é fabricar louças; outra, bonecos. É preciso encontrar, confeccionar um método. O desafio se coloca, e ambos mergulham na busca de um novo aprendizado, amparam-se em um livro e na prova/experimentação. Um exercício que exige tempo, maturação, para que a técnica seja assimilada, e a mão possa deslizar segura e firme, certa do que faz, guiada pela experiência: “É apenas uma questão de tempo, disse Marta, com o tempo as mãos e as coisas acabam por se habituar umas às outras, a partir desse dia nem as coisas atrapalham nem as mãos se deixam atrapalhar” (p. 214). Contudo, tempo é o que eles não dispõem, afinal, os tempos são outros, e o relógio gira em acelerado movimento.

A passagem do modelo de produção artesanal para a do capitalismo avançado extingue o trabalho no qual a mão possuía um papel preponderante, e substitui-o pelo serial. O oleiro tem a clara percepção do que está se passando, e de que a luta é assimétrica, dada a velocidade do fabricar serial. Não há como competir: “[...] se interrogou Cipriano Algor, pensando no velho forno da olaria, quantos pratos, púcaros, canecas e jarros por minuto ejectariam as malditas máquinas [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 27).

A reprodução em série gera o aniquilamento da autenticidade impressa no aqui e agora do ato de trazer ao mundo um objeto, um artefato único. Ainda, afeta a tradição, porque ela efetiva “a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIN, 1994, p. 169). O fazer de Cipriano Algor carrega uma herança, é resultado de um acúmulo de aprendizado e experiência transmitidos de geração a geração, seus produtos de barro são marcados pela inscrição de uma tradição, transportam no corpo um determinado modo de vida que se perderá com a extinção do seu trabalho de oleiro. Fatalmente o manual é comutado pelo serial, assim como o barro, pelo plástico.

Pode dizer-me o que é que fez que as vendas tivessem baixado tanto, Acho que foi o aparecimento aí de umas louças de plástico a imitar o barro, imitam-no tão bem que parecem autênticas, com a vantagem de que pesam muito menos e são muito mais baratas, Não é razão para que se deixe de comprar as minhas, o barro sempre é o barro, é autêntico, é natural, Vá dizer isso aos clientes, não quero afligi-lo, mas creio que *a partir de agora a sua louça só interessa a colecionadores, e esses são cada vez menos* (SARAMAGO, 2000, p. 23, grifo nosso).

A solução para o desfecho da relação olaria/Centro acaba sendo antecipada por uma atitude do oleiro, tomada na confiança de que lhe favoreceria: entrega, antes do prazo, trezentos dos mil e duzentos bonecos encomendados. Para o bem e para o mal, um dos subchefes tem a ideia de elaborar um questionário, que designa “inquérito”, para ser aplicado, aleatoriamente, a alguns consumidores (mais precisamente cinquenta, os quais ganhariam uma amostra grátis do produto), servindo de termômetro medidor do valor de troca da nova mercadoria. Apesar do seu pressentimento funesto ao ser informado sobre o inquérito, a despeito da nomeação de Marçal para guarda residente, ele e Marta continuam a fabricar o restante da mercadoria. Por que razão? Deixemos que a personagem mesma responda:

Marçal pensou um pouco e disse, No fundo, é indiferente, tanto nos faz, de qualquer modo já estaremos a viver no Centro daqui a dez dias, *Crês,*

*de fato, que é indiferente, que tanto nos faz, perguntou o sogro, Repare, se o resultado do inquérito vier a sair positivo, ainda haverá tempo para acabar estes bonecos e entregá-los, quanto ao resto da encomenda, como é lógico, ficará automaticamente cancelado pelo facto irrefutável da olaria deixar de fabricar, E se o resultado sair negativo, Pois então dá vontade de dizer que melhor ainda, poupa-lhes, a si e a Marta, o trabalho de terem de cozer os bonecos e pintá-los. Cipriano Algor fechou devagar a porta do forno e disse, *Esqueces alguns aspectos da questão, é certo que insignificantes, Quais, Esqueces a bofetadas de veres que te rejeitam o fruto do teu trabalho [...]* (SARAMAGO, 2000, p. 272, grifos nossos).*

A ameaça é confirmada antes de terminarem os outros trezentos bonecos da primeira leva: não há mais espaço para o trabalho do oleiro Algor na nova conjuntura. O corte é definitivo e irrevogável. Ninguém mais tem interesse em suas louças de barro, imagine bonecos. Exceto duas senhoras, mas precisamos considerar que estas, como tais artefatos, também pertencem a um outro tempo, “há que acrescentar que se trata de pessoas idosas que vivem sós” (SARAMAGO, 2000, p. 291).

De tal sorte, encerra-se a vida de um ofício que carrega atrás de si gerações e guarda o signo da tradição. Não mais os descendentes dos Algores - o neto que está por vir - tirarão seu sustento do barro: “três gerações a comer do barro é mais do que o suficiente” (SARAMAGO, 2000, p. 31).

3.2.2 Centro: a consolidação da sociedade do espetáculo

Frente ao implacável fato do declínio mortal de sua profissão e a nomeação de seu genro, Cipriano Algor também é arrebatado pela força centrípeta do Centro e se vê arrastado para seu interior, porém não assume uma postura de acomodação. Uma personagem que já vinha marcada pelo componente da crise e do questionamento, quando passa a viver no Centro, não apenas mantém o teor agudo do pensamento, mas a nova posição lhe confere maior potencialidade crítica e capacidade de perscrutar/apreender o lugar, a ordem regente, agora de dentro.

O Centro, que é apontado, na obra, como a configuração espaço-temporal romanésca da caverna platônica na contemporaneidade, apresenta, no adensamento da região nuclear, a efetivação da sociedade do espetáculo: um universo governado pela mercadoria, consumo e alienação/captura do sujeito. Ora, na fachada de sua entrada está expresso: VENDER-LHE-ÍAMOS TUDO QUANTO VOCÊ NECESSITASSE SE NÃO PREFERÍSSEMOS QUE VOCÊ PRECISASSE DO QUE TEMOS PARA VENDER-LHE

(SARAMAGO, 2000, p. 282). Tal tônica anuncia, como um oráculo, o que rege esse espaço. E no seu interior é reinscrita, nos anúncios, a lógica de supervalorização da mercadoria e da exigência e convocação para o consumo: “esta não é a sua última oportunidade mas é a melhor; pensamos todo o tempo em si é a sua altura de pensar em nós; traga os seus amigos desde que comprem; connosco você nunca quererá ser outra coisa” (p. 312). Ou seja, dois componentes interdependentes que são cruciais para efetivação da sociedade espetacular - a hiper valorização da mercadoria e a da publicidade (propaganda) - são operacionalizados no interior do romance.

Inclusive, a distribuição espacial do Centro é desenhada para que o lugar espetacular e a mercadoria ocupem uma posição medular. A presença das janelas voltadas para o seu interior precipita os olhares, obrigatoriamente, para a forma-espetáculo, forma-consumo, forma-diversão/dispersão, e afastam-nos da vida real. Já a ausência das mesmas lança os sujeitos para utilização de temperatura-mercadoria, luz-mercadoria, existir-mercadoria.

Duas daquelas janelas são nossas, Só duas, perguntou Marta, Não nos podemos queixar, há apartamentos que só têm uma, disse Marçal, isto sem falar dos que as têm para o interior, O interior de quê, O interior do Centro, claro, Queres tu dizer que há apartamentos cujas janelas dão para o interior do próprio Centro, Fica sabendo que há pessoas que os preferem, acham que a vista dali é infinitamente mais agradável, variada e divertida, ao passo que do outro lado são sempre os mesmos telhados e o mesmo céu [...] o que tenho ouvido dizer é que as pessoas não se cansam do espetáculo, sobretudo as mais idosas (SARAMAGO, 2000, p. 276).

Marta demonstra-se incomodada com a arquitetura, entretanto as personagens que vivem no Centro estão tão acostumadas com a nova ordem que a preferem: “[...] não deve ser nada fácil viver nestes apartamentos, sem luz do sol, a respirar ar enlatado durante todo dia, Pois olha que não falta aí quem os prefira, acham-nos muito mais cômodos, mais apetrechados de facilidades [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 278-279).

A mercadoria, segundo Marx, é uma coisa, um objeto externo, que, por possuir determinadas propriedades, satisfaz necessidades humanas, não importando de que natureza sejam elas, provenientes do estômago ou da imaginação, isso não altera em nada a questão (2011, p. 157). Tal afirmativa reveste-se de uma intensidade mais potente em uma sociedade do espetáculo, na qual a riqueza atingiu seu grau mais elevado, e as necessidades são criadas, incentivadas, incessantemente, por meio da imagem, da propaganda, tornando-se um imperativo.

É possível estabelecer uma ligação entre o conceito de sociedade do espetáculo, que estamos explorando, e o da indústria cultural, desenvolvido por Adorno (2002), porque só se pode ingressar em uma forma espetacular de vida e mantê-la, se a indústria da cultura se fez basilar e continua a perpetuar seu trabalho. O capitalismo desenvolveu meios, tecnologias que propiciaram o nascimento da indústria cultural, e a evolução de ambos resulta em uma sociedade do espetáculo.

Com relação à criação de necessidades, efetuada por essa espécie de modelo de produção, o pensamento de Adorno complementa o de Marx. Neste cosmos, não há sujeitos, porém consumidores que precisam ser alimentados, bem como é preciso alimentar neles a produção de novas necessidade que não cessem. No jogo engendrado, o papel da indústria cultural não é apenas o de satisfazer, mas, sobretudo, “organizar antecipadamente essas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e apenas como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural” (ADORNO, 2002, p. 37). O componente humano também é capturado, objetificado, o sujeito vira peça-alvo. Além disso, é transformado em um ser genérico, pois efetiva-se o apagamento da individualidade¹⁸, todos são lançados em processo de padronização: “Cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir: coisa fungível, um exemplar” (p. 43).

No Centro, a mercadoria ocupa vigorosamente a vida e acaba suplantando os elementos do real, tomando seu lugar, como é o caso de uma das mais estranhas ofertas comerciais do lugar: a produção artificial de sensações naturais. Cipriano Algor narra para filha e para o genro a sua experiência com tal produto bizarramente alucinatório. O fator alienante absorveu de modo extraordinário as personagens que usufruem dos serviços oferecidos, a ponto de viverem uma brutal virtualidade das sensações:

[...] uma voz no altifalante te manda pôr as botas, o impermeável e o gorro, e logo entras numa espécie de corredor onde as pessoas se alinham em filas de quatro, mas com bastante espaço entre elas para se poderem mover à vontade, éramos uns trinta [...], pelo menos cinco deles deviam ser veteranos, a um ouvi mesmo dizer *Isto é uma droga, prova-se e fica-se enganchado*. [...] Depois começou a chover, primeiro uma gotitas, depois um pouco mais forte, todos abrimos os guarda-chuvas, e aí a voz do altifante deu-nos a ordem para que avançássemos, e não se pode descrever, *é preciso tê-lo vivido*, a chuva começou a cair torrencialmente, de repente arma-se uma ventania, vem uma rajada, outra, há guarda-chuvas que se viram, gorros que se escapam da cabeça, [...], e o vento

¹⁸ Adorno usa o termo individualidade, embora apresente o aspecto fictício da mesma e afirme que, na realidade, nunca se chegou a uma verdadeira individualização. ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e terra, 2002, p. 56-57.

aumenta, é como um tufão, as pessoas escorregam, caem, levantam-se, tornam a cair, a chuva torna-se dilúvio[...]. Depois voltámos para trás e logo começou a cair neve, ao princípio uns flocos dispersos que pareciam fiapos de algodão, depois mais e mais grossos, caíam na nossa frente como uma cortina que mal deixava ver os colegas, [...] finalmente chegámos ao vestiário e ali havia um sol que era resplendor (SARAMAGO, 2000, p. 313, grifos nossos).

O fragmento anterior tem correspondência com a ideia de Guy Debord de que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupou totalmente* a vida social. Não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo” (1997, p. 30, grifo do autor). E o comentário destacado da personagem Cipriano Algor (“*é preciso tê-lo vivido*”) confirma que ocorreu o que o filósofo chama de mundo invertido, que é quando a verdade é um momento do que é falso. No caso em questão, a vivência real foi suplantada e em seu lugar erigida a virtualização da experiência. Enganadora, falsária, pura aparência, porém vendida como real.

Nesta configuração social, produz-se uma ruptura violenta da relação sujeito/elementos naturais. O espaço fraturado é preenchido pelo elemento artificial, que se ergue imponente na oferta de mercadorias e serviços. Ele também penetra nos espaços de intimidade, determinando o ordenamento da forma de vida. Observa-se isso no caso já mencionado dos apartamentos que não possuem janelas. Mas, afinal, para que serviriam, se eles são munidos de “aparelhagens de raios ultravioleta, regeneradores atmosféricos, e reguladores de temperatura tão rigorosos que é possível ter em casa, de noite e de dia, em qualquer estação do ano, uma humidade e uma temperatura constantes [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 278-279).

Outro aspecto do ordenamento espacial calculista do Centro é a presença de dois ascensores que põem em visibilidade a oferta colossal, alucinatória de mercadorias, bens e serviços. Ao movimento ascendente e descendente, tudo é excessivamente exposto aos olhos e ao desejo:

O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias de aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços, com mesas e cadeiras, o cinema e os teatros, as discotecas, uns ecrãs enormes de televisão, infinitas decorações, os jogos electrónicos, os balões, os repuxos e outros efeitos de água, as plataformas, os jardins suspensos, os cartazes, as bandeirolas, os painéis publicitários, os manequins, os gabinetes de provas, uma fachada de igreja, a entrada para praia, um bingo, um casino, um campo de ténis, um ginásio, uma montanha-russa, um zoológico, uma pista de automóveis eléctricos, um

ciclorama, uma cascata, tudo à espera, tudo em silêncio, *e mais* lojas, *e mais* galerias, *e mais* manequins, *e mais* jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso (SARAMAGO, 2000, p. 277, grifos nossos).

Um paraíso infernal à espera de quem o devore, consuma voraz e infinitamente. E mais, e mais, e mais... O uso conjugado e repetido da conjunção “e” e do advérbio “mais” marca a superabundância da oferta, lança o excesso para mais além, para o lugar da falta, da regência do signo da insaciabilidade. A fórmula mesma do modelo em questão é a do não preenchimento do vazio, “a lei suprema é que nunca se chegue ao que se deseja [...]”. Oferecer-lhes uma coisa e, ao mesmo tempo, privá-los dela é processo idêntico e simultâneo” (ADORNO, 2002, p. 37).

Quanto ao excesso de ofertas, André Bueno salienta que no centro de compras criado no romance é possível encontrar “simulacros de quase tudo, civilizações e florestas, batalhas e eventos históricos de todo tipo, como uma espécie de catálogo vazio, de enumeração fantástica e sem contexto [...]” (2003, p. 25). Para se ter a dimensão exata da superabundante e hiperbólica oferta mercadológica do Centro, bem como da sua divisão espacial, apresentaremos também o que o outro ascensor oferece aos olhos dos sujeitos-consumidores: o desmedido e o surreal. Inclusive, há “produtos” que remetem a duas obras anteriores do autor, o *Memorial do convento* (1982) e *A jangada de pedra* (1986).

Se, quando aqui vieram para conhecer o apartamento, tivessem utilizado um ascensor do lado oposto, teriam podido apreciar, durante a vagarosa subida, além de novas galerias, lojas, escadas rolantes, pontos de encontro, cafés e restaurantes, muitas outras instalações que em interesse e variedade nada ficam a dever às primeiras, como sejam um carrocel com cavalos, um carrocel com foguetes espaciais, um centro dos pequeninos, um centro da terceira idade, um túnel do amor, uma ponte suspensa, um comboio fantasma, um gabinete de astrólogo, uma recepção de apostas, uma carreira de tiro, um campo de golfe, um hospital de luxo, outro menos luxuoso, um boliche, um salão de bilhares, uma bateria de matraquilhos, um mapa gigante, uma porta secreta, outra que experimente sensações naturais, chuva, vento e neve à discrição, uma muralha da china, um taj-mahal, uma pirâmide do egipto, um templo de Karnak, um aqueduto das águas livres que funciona as vinte e quatro horas do dia, *um convento de mafra*, uma torre de clérigos, um fiorde, um céu de verão com nuvens brancas vogando, um lago, uma palmeira autêntica, um tiranossauro em esqueleto, outro que parece vivo, um himalaia com seu evereste, um rio amazonas com índios, *uma jangada de pedra*, um cristo corcovado, um cavalo de tróia, uma cadeira elétrica, um pelotão de execução, um anjo a tocar a trombeta, um satélite de comunicações, um cometa, uma galáxia, uma anão grande, um gigante pequeno, enfim, uma lista a tal ponto extensa de prodígios que nem oitenta anos de vida ociosa bastariam para os desfrutar com proveito, mesmo tendo nascido a pessoa

no Centro e não tendo saído dele nunca para o mudo exterior (SARAMAGO, 2000, p. 308, grifos nossos).

Mesmo com a apresentação de um cardápio variado e o fornecimento de um volume descomunal de mercadorias e serviços, no fundo, tudo que se oferece não passa da repetição do mesmo, porque não importa qual seja o produto consumido, o que interessa é o ato contínuo e insaciável de consumir: “O esquematismo do procedimento mostra-se no fato de que os produtos mecanicamente diferenciados revelam-se, no final das contas, como sempre os mesmos” (ADORNO, 2002, p. 12). Entretanto produz-se a ilusão da escolha.

Para que uma sociedade dessa ordem atinja os fins desejados, a ideia precisa ser banida da cena: “O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça [...]. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada” (ADORNO, 2002, p. 31). Pensar é perigoso, comporta uma dose de risco.

A partir da fase industrial, processou-se uma utilização mais veemente da razão em todos os setores da vida. Igualmente se nota um enfraquecimento de seu caráter de *logos*, de faculdade do pensar e refletir: “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). Operou-se, desta forma, a consequente centralização no seu aspecto utilitarista.

Assim sendo, a razão tornou-se apenas um instrumento altamente aproveitável pelo processo social e industrial, passou a ser vista, preponderantemente, pelo prisma operacional/utilitarista. É como se ela houvesse sido assimilada, incorporada e reduzida ao espectro produtivo, transformando-se em uma peça-chave para manutenção de uma lógica regida pela aplicabilidade e lucratividade. O pensamento se viu usurpado de seu valor de *logos*.

A fim de promover seu direito a ser concebido, todo pensamento deve ter um álibi, 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 industrializada, as ideias, esvaziadas de seu valor de pensamento, foram automatizadas, funcionalizadas, tornaram-se maquinais, meios para se chegar a algum fim. A mecanização e a utilização prática da razão se revelaram

primordiais para a expansão da indústria, sem as quais o desenvolvimento desenfreado da mesma não teria ocorrido. A sociedade do espetáculo converte-se na expressão máxima desse modo de tratar a racionalidade.

Um elemento imprescindível e estratégico usado para garantir o banimento da ideia é o oferecimento do divertimento ilimitado, ele serve para subtrair os sujeitos aos processos de trabalho, a fim de que estejam de novo em condições de enfrentá-lo (ADORNO, 2002, p. 30). Funciona como uma espécie de válvula de escape, que promove a fuga do cotidiano esmagador e a construção de um espaço de dispersão e perda de si. “Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra” (ADORNO, 2002, p. 41). É a promessa fácil de felicidade, por meio da obliteração dos conflitos e distração dos sentidos. Tal finalidade é expressa na experiência narrada acima por Cipriano Algor: divertimento/distração pela vivência de sensações artificiais simuladoras das naturais.

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. Observa-se que os avanços dos recursos técnicos, materiais foram acompanhados de uma crescente perda de humanidade, o que fez com que o idealizado progresso aniquilasse a própria ideia de sujeito. Todo produto humano, inclusive o ser, transformaram-se em mercadoria; a humanidade aprofundou-se num processo sem freios de reificação de seus atos, ideias, construções e até de si mesma.

Mas apesar do esforço para que a vida se restrinja ao modelo citado, sempre há uma brecha para o pensamento, uma linha de fuga, a personagem em crise a desenha, como ilustra a passagem da chegada ao Centro, durante a qual observa os anúncios. As imagens exploradas são de famílias felizes, em geral um casal (esposa de uns 32 anos, marido de uns 35), um filho (de uns onze anos), uma filha (de uns nove) e por vezes avós (mas sua presença não é obrigatória) “a sorrir as respectivas dentaduras, perfeitas, brancas, resplandescentes” (SARAMAGO, 2000, p. 93). A imagem não passa despercebida pelo oleiro, contudo a introjeção da mesma no seu interior reverbera em reflexão: “Ainda acabaremos os três num cartaz daqueles, pensou [...]” (p. 93). É com esse espírito crítico e reflexivo que adentra e promove suas incursões no interior da caverna contemporânea.

Em uma sociedade na qual o capital atingiu o grau máximo, ele acaba por suplantear o elemento divino e passa a ocupar o seu lugar, torna-se uma força onipotente, mas, sobretudo, onipresente, penetra em todos os domínios da existência, determina os

discursos, preenche e aprisiona os signos, rege a rotação da vida. No romance, o capital materializa-se no Centro e metaforiza a nova divindade. Isso pode ser comprovado na conversa telefônica entre o Cipriano Algor e o chefe do departamento de compras:

Será caso para proclamar que o Centro escreve direito por linhas tortas, [...] Se bem me lembro, isso das linhas tortas e de escrever direito por elas era o que se dizia de Deus, observou Cipriano Algor, Nos tempos de hoje vai dar praticamente no mesmo, não exagerarei nada afirmando que o Centro, como perfeito distribuidor de bens materiais e espirituais que é, acabou por gerar de si e em si mesmo, por necessidade pura, algo que, ainda que isto possa chocar certas ortodoxias mais sensíveis, participa da natureza do divino (SARAMAGO, 2000, p. 292).

Arrematado pelo novo arranjo do existir, Cipriano Algor tem de tentar adequar-se, acomodar-se e seguir o modelo imposto pelo Centro. Porém esses não são verbos que a personagem consiga pôr em ação, pois o substantivo que a caracteriza é o da procura. Assim, continua, no interior da sociedade espetacular, a traçar uma trajetória investigativa e de questionamentos.

3.3 *Ensaio sobre a lucidez*: o mundo pós-cegueira e suas demarcações políticas

3.3.1 A crise da Democracia representativa: um modelo em agonia

Como já foi assinalado no capítulo anterior, *Ensaio sobre a lucidez* (2004) é uma contiguidade de *Ensaio sobre a cegueira* (1995): apresenta a reordenação de mundo da coletividade acometida pela insólita cegueira branca. O recorte escolhido é o político, e entram em cena novas personagens ligadas a esse campo.

O primeiro capítulo do romance traz um dia de votação que se desenrolaria dentro da normalidade, não fossem a chuva torrencial e a ausência de votantes. Esse segundo fato causa estranheza, desconforto e uma crescente inquietação aos membros que compõem a mesa de votação da assembleia de número catorze. O primeiro eleitor aparece duas horas após o início dos trabalhos, e, mesmo o tempo melhorando, o “monótono gotejo de eleitores não se alterou, vinha um, vinha outro, [...] entravam indiferentes, saíam indiferentes [...]” (SARAMAGO, 2004, p. 18-19). O quadro não se modifica até às 16 horas, quando a multidão resolve sair em massa às ruas e dirige-se às urnas.

O momento eleitoral expresso, decididamente, está às voltas com o excepcional: na capital, são totalizados 70% de votos em branco, o restante é dividido da seguinte

forma: partido da direita (p.d.d.): 13%; partido do meio (p.d.m.): 9%; partido da esquerda (p.d.e.): 2,5%; poucos nulos e abstenções. O conflito na diegese é gerado pela escolha, da maioria, pelo voto em branco. Atônitas, as autoridades convocam uma nova votação, porém a situação piora, pois a marca de votos brancos atinge 83%; o partido da direita (p.d.d.) cai para 8%; o partido do meio (p.d.m.) para 8%; o partido da esquerda (p.d.e.) para 1%, e, inacreditavelmente, nulos e abstenções: zero. Em razão desse resultado insólito, deflagra-se um estado de sítio, apenas circunscrito à capital. Diante de tal cenário, o debate político potencializa-se: princípios republicanos, a crise da democracia e sua fronteira com o estado de exceção ganham centralidade.

A cegueira, que no primeiro “ensaio” configura-se como uma doença enigmática, alegórica, o “mal-branco”, neste, conforme a retórica do poder e sua tentativa de construção de narrativa, assume a forma do voto em branco: a nova peste. Em diversas passagens, é estabelecida uma relação com o universo da doença, e um vocabulário pertinente ao campo médico é evocado: vírus, febre, pestilência, quarentena, infecção, foco de propagação, mas o uso do termo peste bate o martelo. A percepção e perspectiva interior do presidente da câmara municipal sobre a cidade é um bom exemplo disso:

[...] já não faz parte do mundo conhecido, tornou-se numa panela cheia de comida podre e vermes, numa ilha empurrada para um mar que não é o seu, um lugar onde rebentou um perigoso foco de infecção e que, à cautela, foi posto em regime de quarentena, à espera de que a peste perca a virulência ou, por não ter mais a quem matar, acabe por se devorar a si mesma (SARAMAGO, 2004, p. 115).

As personagens subversivas, votantes em branco, são nomeadas de “brancosos”, e gradualmente, essa designação vai sendo incorporada pela oposição política, e sua utilização é reforçada, principalmente, pelo canal televisivo estatal, para circunscrever uma acusação, um estigma, encerrar a figura do novo doente, do inimigo.

[...] o certo é que a palavra se espalhou rapidamente e logo com o sentido pejorativo que a simples leitura já parece provocar. Embora não nos tivéssemos referido anteriormente ao facto, deplorável em todos os seus aspectos, os próprios meios de comunicação social, em particular, a televisão estatal, já estão a empregar a palavra como se se tratasse de uma obscenidade das piores (SARAMAGO, 2004, p. 117).

Apesar da pretendida associação à doença, alegoricamente, é factível afirmar que, na equação “diz-se *b* para significar *a*”, o voto em branco representa a lucidez, é o elemento presente que encarna o ausente a ser decifrado.

Um aspecto de suma relevância apresentado na obra é a redução de todo espectro político a apenas três siglas: p.d.d. (partido de direita), p.d.m. (partido do meio) e p.d.e. (partido de esquerda). Anulam-se, assim, os matizes, as variações de cada um dos campos, restando apenas o posicionamento claramente definido de direita, do meio e de esquerda, o que revela serem essas três forças as operadoras do embate político.

Entretanto, apesar da demarcação restritiva das siglas, é possível perceber, dentro do p.d.d. o conflito de vozes, como a do ministro da justiça, que, em diversas passagens, se ergue como nota dissonante. Por exemplo, quando dá a sugestão simples e assertiva da autocrítica, para compreensão e solução do problema do voto em branco: “[...] verifico que não queremos reconhecer, em voz alta e de olhos nos olhos, que a grande maioria dos tais oitenta e três por cento são votantes nossos e do p.d.m., o que deveríamos era perguntar-nos por que votaram eles em branco” (SARAMAGO, 2004, p. 43). Tal vocalização explícita que mesmo na esfera do poder há desacordo quanto às ideias e métodos adotados, porém a prevalência é a do posicionamento tradicional, da fabricação de meios para manutenção do *status quo*: evitar a transparência e a verdade dos fatos; a participação popular; tentar manipular a opinião pública, agremiando-se com os meios de comunicação; construir discursos evocando a pátria e o dever cívico; acionar práticas escusas e antidemocráticas como a espionagem, o interrogatório; fabricar a figura de um inimigo, um bode expiatório; lançar mão do controle e da violência.

A obra traz a repetição da fórmula desgastada dos partidos, tendo o protagonismo do partido de direita e cabendo aos outros dois um papel pífio. Apesar do p.d.d. ser também atingido, por estar no governo, faz uso do aparelho de estado para perpetrar seu poder.

Na cena política contemporânea, a esquerda, que deveria apresentar-se como uma oposição forte e atuante, revela-se totalmente enfraquecida e sem instrumentos de confrontação ao poder, ela nem sequer consegue acompanhar os componentes novos que se desvelam, como a formação em rede e a horizontalidade das relações. Em uma análise sobre a atuação da mesma, afirmam Michael Hardt e Antonio Negri:

[...] todos os corpos sociais que costumavam formar ‘o povo de esquerda’ parecem ter-se dissolvido. Mas o principal, segundo nos parece, é a carência conceitual a respeito do que é a esquerda e daquilo em que se transformou. Os velhos modelos primordiais estão completamente desacreditados, [...] não surgiram novas idéias adequadas para enfrentar a crise (2014, p. 283-284).

A inoperância do p.d.m. e do próprio p.d.e. e a incapacidade deste de funcionar como resistência potente às forças de poder são expressas na estrutura do romance, por meio da obliteração completa dos mesmos no decorrer da narrativa: aparecem nos primeiros capítulos e depois apagam-se, anulam-se. O p.d.e. dissolve-se em meio aos “brancos”: “Quanto aos votantes do partido da esquerda, aqueles que não estavam a aplaudir das janelas é porque tinham descido à rua” (SARAMAGO, 2004, p. 98). Isso revela a ineficácia da esquerda como campo combativo e de oposição, atesta sua falta de poder performativo e desimportância para o processo em curso. O p.d.m. permanece como uma fantasmagoria ameaçadora ao p.d.d., considerando que com a queda deste, atingiu a igualdade percentual de votantes, equiparando as forças, podendo, futuramente, capturar deles os eleitores. Quanto ao p.d.d. apesar de dominar o palco, com seus jogos de poder e estratégias sórdidas, também ele é assaltado pela crise e pela nova configuração de sujeito social: a multidão.

Fica exposto, no romance, que o modelo que tem como base os partidos apresenta-se esgotado, não sendo capaz de enfrentar os processos político-sociais que acenam. A contemporaneidade manifesta que as relações caminham para uma horizontalidade, tanto na dimensão pessoal, quanto política, porém os partidos ainda insistem em atrelar-se a paradigmas atrasados, que não acompanham a mudança exigida, e tentam adaptar um mundo em transição a padrões ultrapassados.

O questionamento filosófico-político é inserido estruturalmente em *Ensaio sobre a lucidez* por meio da cadeia narrativa, já que o estopim para o conflito é o fato das personagens estarem, justamente, exercendo seu direito, aquele que seria um dos fundamentos de uma sociedade democrática: o de votar, posicionando-se segundo seu entendimento. Entretanto é o exercício desse direito que gera a crise e o estado de sítio, pois, segundo o governo, não o souberam utilizar de forma dosada, mas sim fizeram um uso “legal abusivo” (SARAMAGO, 2004, p. 65) do mesmo, e, conforme assinala o ministro do interior: “[...] um uso sem freio do voto em branco tornaria ingovernável o sistema democrático” (p. 107-108).

Isto conduz à ilação de que o direito ao voto tem limites, deve ser cerceado. A obra lança um paradoxo: como é possível ser punido por estar exercendo um direito? Igualmente comprova que, mesmo em uma democracia, a vontade popular não é soberana, quando se confronta com interesses poderosos.

A discussão evocada no romance está em consonância com o cenário político contemporâneo, pois o mesmo é atravessado por uma crise profunda de representação, o sentimento geral é de que os agentes da política não representam os anseios da maioria, mas apenas defendem seus interesses pessoais e, apesar da aceitação quase universal do valor da democracia, observa-se um profundo descrédito às instituições e a deterioração das mesmas.

É possível detectar uma crise do sentimento de estar representado, que compromete os laços que idealmente deveriam ligar os eleitores a parlamentares, candidatos, partidos, e, de forma mais genérica, aos poderes constitucionais. O fenômeno ocorre por toda parte, a partir das últimas décadas do século XX, de maneira menos ou mais acentuada, atingindo novas e velhas democracias eleitorais (MIGUEL, 2014, p. 98).

O modelo vigente de democracia, na verdade, não passa de uma fantasmagoria, pois, até hoje, o que, costumeiramente, se chamou por esse nome revela-se mera projeção distorcida, constata-se que a real democracia nunca fora implantada. Hardt e Negri afirmam que o colapso deste falsário atinge dimensões globais: “As crises da representação e a corrupção das formas de democracia são uma condição planetária” (2014, p. 440). Continuam os autores: “Toda esta fermentação global e todas essas expressões de indignação e esperança demonstram um crescente e inquebrantável desejo de um mundo mais democrático” (p. 441).

O desejo comum por mais democracia evidencia a impreterível necessidade de se repensar o sistema democrático, bem como denota a urgência de reinvenção. Maneiras alternativas, novas, de se fazer e conceber a política devem ser construídas, fabricadas: “Precisamos inventar formas diferentes de representação, ou talvez novas formas de democracia que vão além da representação” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 322).

Atualmente, observa-se nos processos eleitorais o que segue:

A representação falsa e distorcida dos sistemas eleitorais locais e nacionais há muito vem sendo alvo de queixas. O ato de votar freqüentemente parece não passar de obrigação de escolher um candidato indesejado, o menor dos males, para nos representar mal por dois, quatro ou seis anos. Os baixos níveis de comparecimento certamente solapam o valor representativo das eleições: aqueles que não votam funcionam como um protesto silencioso contra o sistema (HARDT; NEGRI, 2014, p. 342).

Já em *Ensaio sobre a lucidez* não é a diminuição de comparecimento às urnas, porém o voto em branco que se transforma em instrumento de protesto e revolta. Ele

resume um grito coletivo de insatisfação com a ordem democrática reinante: “[...] se haviam votado como votaram era porque estavam desiludidos e não encontravam outra maneira de que se percebesse de uma vez até onde a desilusão chegava” (SARAMAGO, 2004, p. 101). Votar coletivamente em branco configura-se como o primeiro passo para o início da desconstrução de um modelo em desgaste, que agoniza: a democracia representativa. Essa tomada de decisão das personagens proporciona a abertura para o devir.

Para Norberto Bobbio (2017), as democracias atuais não lograram atingir determinadas promessas, nem concretizar um ideário sonhado. Na verdade, o que se observa é um fosso profundo separando a democracia ideal da real. Conforme o autor, há seis principais razões para esse fracasso, a saber: 1) nascimento de uma sociedade pluralista; 2) a revanche dos interesses; 3) a persistência das oligarquias; 4) a limitação dos espaços de participação das decisões; 5) o poder invisível; e 6) o cidadão não educado para o exercício democrático. Apresentaremos, de modo sucinto, todas as razões assinaladas pelo filósofo italiano, para darmos um panorama geral dos embates que a democracia tem enfrentado e apontaremos como essas questões são tratadas na obra em estudo.

O modelo de sociedade democrática fundada sob a égide da soberania popular é similar ao da regida pela soberania do rei. Nas duas, temos um centro de poder: na primeira, o povo; na segunda, o monarca. Todavia, quando se observa a democracia real, percebe-se que essa não produz apenas um núcleo de poder, mas diversos a confrontarem-se, o que faz com que ela demonstre-se pluralista.

O modelo ideal da sociedade democrática era o de uma sociedade centrípeta. A realidade que temos diante dos olhos é a de uma sociedade centrífuga, que não tem apenas um centro de poder (vontade geral de Rousseau) mas muitos, merecendo por isto o nome, sobre o qual concordam os estudiosos da política, de sociedade policêntrica ou poliárquica [...] (BOBBIO, 2017, p. 43).

Ao invés da desejada unidade ideal do povo, o que há são grupos contrapostos, que defendem anseios diferentes. Portanto, o espaço democrático deve ser fundado na regência desses conflitos, o dissenso é componente central, pois garante representação aos diversos segmentos e vozes presentes em uma dada sociedade. O pluralismo é uma complexidade com a qual as sociedades democráticas não têm sabido lidar de modo eficaz.

Em *Ensaio sobre a lucidez* não é operacionalizado o desfile de um pluralismo de ideias, mas, de modo geral, o choque entre os desejos da multidão e os interesses dos representantes políticos, que poderíamos chamar de velhas oligarquias. Também não nos é dado acompanhar como se efetiva a crise do sistema democrático, nem os componentes que levam a ela. A narrativa já apresenta o efeito poderoso do voto coletivo em branco como o resultado do desgaste do modelo político em vigor.

A escolha por votar desse modo é o sinal de que há uma insatisfação geral que une a todos em um mesmo anseio e estado. Assim sendo, na instância popular, efetiva-se a anulação do dissenso e percebe-se o nascimento de um desejo comum, que se aproxima daquilo que Rousseau (2008, p. 42-43) chamou de vontade geral, uma vontade do corpo do povo que se move em direção ao bem comum. Nota-se, na diegese, uma convergência popular crescente, cada vez mais forte e certa, a vontade coletiva é mais aguda e imponente do que as dissonâncias. Portanto, efetiva-se o retorno à ideia de um único centro de poder a buscar soberania.

O desejo comum é reafirmado de forma incisiva: “Realmente, parecia que a maior parte dos habitantes da capital estavam decididos a mudar de vida, de gosto e de estilo” (SARAMAGO, 2004, p. 45). Um desejo, genuinamente unânime - que foge a tudo que até o momento fora visto na história da humanidade - move as personagens. O romance converte-se, assim, em um espaço de utopia e abertura para algo totalmente novo e que emerge do coletivo.

Um dos comentadores levou a sua ânsia de originalidade ao ponto de interpretar o facto como um caso único, nunca visto na história, de unanimidade ideológica, o que, a ser verdade, faria da população da capital um interessantíssimo caso de monstruosidade política digno de estudo (SARAMAGO, 2004, p. 71).

A segunda razão, apontada por Bobbio para o fracasso das democracias, é a problemática da revanche dos interesses, contrariando o que deveria suceder, os mandatos são vinculados¹⁹. Ou seja, os políticos representam determinados grupos e interesses

¹⁹ Os mandatos vinculados foram um dispositivo importante de representação popular usado durante a Idade Média, mas que na Idade Moderna passa a ser visto de modo negativo. Nesse tipo de mandato, o representante está preso ao representado, de maneira que o primeiro deve votar em conformidade com o desejo do segundo, não podendo exercer um mandato livre. O que não é desejável em uma democracia verdadeira, pois aos eleitos é delegado o dever de representar os interesses da nação, não de grupos ou corporações.

distanciados do bem comum. Historicamente, foi na Assembleia Constituinte francesa, cujo resultado culminou na Constituição de 1791, que se instituiu o seguinte:

[...] o deputado, uma vez eleito, tornava-se o representante da nação e deixava de ser o representante dos eleitores: como tal, não estava vinculado a nenhum mandato. [...] Desde então a proibição de mandatos imperativos tornou-se uma regra constante de todas as constituições de democracia representativa [...] (BOBBIO, 2017, p. 44-45).

Contudo nenhuma regra foi, ao longo da instauração de sociedades democráticas, tão violada, pois o que se percebe no campo político é a atuação de grupos relativamente independentes, autônomos, que se rivalizam para fazer valer os seus interesses. A política acaba assumindo um modo de funcionamento corporativo, no qual prevalecem os acordos do tipo organizacional, empresarial, que se distancia da verdadeira representação política.

O terceiro ponto que vem contribuindo de maneira decisiva para a desventura da democracia estabelece uma relação direta com o item apresentado anteriormente (por essa razão discutiremos ambos de modo concomitante). Ele diz respeito à persistência das oligarquias no poder, essas continuam ditando as regras e conservando os seus privilégios. A permanência de tais grupos hegemônicos no espaço político entra em choque com o sentido da palavra democracia: o governo do povo. Assim, o que se constrói é um governo da elite e para a elite. Bobbio (2017, p. 48-49) coloca que Joseph Schumpeter foi feliz ao sustentar que uma das características do governo democrático não é a ausência das elites no poder, mas a presença de diversas delas a concorrerem pela conquista do voto popular.

O pensamento de Norberto Bobbio está em consonância com o de Jacques Rancière. Quando se fala em democracia, é comum ouvir-se a reprodução da afirmação de que ela é o governo do povo, contudo, sabe-se que isso não condiz com o estado de coisas, pois “o que chamamos de democracia é um funcionamento estatal e governamental que é o exato contrário: eleitos eternos, que acumulam ou alternam funções municipais, estatais legislativas ou ministeriais” (RANCIÈRE, 2014, p. 93). Desde a sua instauração, a democracia foi sectária, seletiva e oligárquica, aparentemente “de e para todos”, mas, de fato, vigora como instrumento de poder, pois fora capturada, instrumentalizada e institucionalizada, para usufruto e benefício de poucos. “Em resumo: a apropriação da coisa pública por uma sólida aliança entre a oligarquia estatal e econômica” (RANCIÈRE, 2014, p. 93) determina o sistema democrático.

No romance em exame, como já foi exposto, está no poder o p.d.d. (partido de direita). Ora, sabe-se que essa sigla reúne uma oligarquia histórica que nunca deixa de

governar, à semelhança das capitanias hereditárias, porém sem vínculo consanguíneo, são sujeitos que se envolvem com o fazer político apenas com o propósito de defender seus interesses particulares e de seus pares, usando a máquina pública de modo patrimonialista, como se fosse um bem para usufruto privado: “A ela, de alguma coisa lhe haverá servido ter um pai bem colocado no sistema oficial dos favores que se cobram e se pagam, que se fazem e se retribuem” (SARAMAGO, 2004, p. 120). “Ela” em questão é a filha do presidente da Câmara municipal, que angariou um cargo em um organismo internacional “daqueles que vão instalar as suas monumentais e luxuosas sedes nas cidades mais importantes” (p. 120). Assim, no plano do discurso, tem-se um sistema chamado democrático, contudo seus dispositivos são usados para perpetuação dos mesmos no poder e em benefício de determinados núcleos familiares e de amizade.

Na revanche dos interesses vale tudo, qualquer método é aceito para manter a democracia no seu ordenamento comum, ou seja, favorecendo a uma minoria e delegando-lhe a concentração de poder. O ministro do interior, um sujeito que se utiliza de todos os meios para salvaguardar a sua hegemonia e a dos que governam o país, tem um papel determinante nesse processo. Para lograr êxito, não avalia os meios, desde que atinjam os fins desejados, nem que isso custe a escolha pela utilização de recursos inescrupulosos e mesmo assassínios, como comprova o trecho que traz uma conversa entre ele e o primeiro-ministro sobre uma bomba lançada no metrô, na intenção de culpabilizar os “subversivos” votantes em branco: “O ministro do interior continuou, Não é alarmante, não creio que tenhamos de preocupar-nos [...], Quer então dizer que vinte e três ou mais mortos não o preocupam, Trata-se de um risco calculado, senhor primeiro-ministro” (SARAMAGO, 2004, p. 127).

Outro exemplo do revanchismo dos interesses, no intuito de contornar a problemática política e conter a insatisfação popular generalizada, é o estratagema, idealizado pelo primeiro-ministro, da tentativa de convencimento da população, por meio de uma forte campanha, de que o voto em branco é uma nova forma de cegueira, um desdobramento do “mal-branco”:

Senhor presidente, meus senhores, [...] acabemos com este estúpido e inútil fingimento de que nada aconteceu antes, falemos abertamente sobre o que foi a nossa vida, se era vida aquilo, durante o tempo em que estivemos cegos, que os jornais recordem, que os escritores escrevam, que a televisão mostre as imagens da cidade tomadas depois de termos recuperado a visão, convençam-se as pessoas a falar dos males de toda espécie que tiveram de suportar, falem dos mortos, dos desaparecidos,

das ruínas, dos incêndios, do lixo, da podridão, e, depois, quando tivermos arrancado os farrapos, de falsa normalidade com que temos andado a querer tapar o sol com a chaga, diremos que a cegueira desses dias regressou sob uma forma nova, chamaremos a atenção da gente para o paralelo entre a brancura da cegueira de há quatro anos e o voto em branco de agora [...] (SARAMAGO, 2004, p. 175).

Coadunada a essa tentativa está outra: a de criar um sujeito sobre o qual recaia a culpa da crise, forjar o responsável pelo falsário retorno da doença, da agora nomeada “peste branca”. É preciso fabricar um inimigo que deva ser entregue à massa, encontrar a “cabeça da tênia”. Segue o primeiro-ministro na exposição do seu plano:

[...] a luta será longa e trabalhosa, reduzir a nova peste branca à impotência exigirá tempo e custará muitos esforços, sem esquecer, ah, sem esquecer, a cabeça maldita da tênia, essa que se encontra escondida em qualquer parte, enquanto nós não a descobirmos no interior nauseabundo da conspiração, enquanto nós não a arrancarmos para a luz e para o castigo que merece, o mortal parasita continuará a reproduzir os seus anéis e a minar as forças da nação [...] (SARAMAGO, 2004, p. 176).

Quando o ministro do interior recebe a carta delatora do primeiro cego, ele é agraciado também com a oferta da figura perfeita para assumir a forma do bode expiatório: a mulher do médico, a criminosa que se convertera em assassina e que carrega a culpa de ser a única que não perdera a visão em um mundo que cegara. Assim, pode pôr em prática a ideia lançada pelo primeiro-ministro e articular fortemente a revanche dos interesses.

A personagem recorre aos serviços do comissário, de um inspetor e um agente: “As ordens que estes homens recebem directamente da boca do ministro do interior são claras e terminantes: Tragam-me resultados e eu não perguntarei por que meios os obtiveram” (SARAMAGO, 2004, p. 198). Para se frear o movimento insurgente, de novo são os fins que devem prevalecer, pouco importa de que forma conquistem uma “prova” da culpabilidade da mulher do médico. Entretanto esse tipo de ação necessita ser encoberto, para resguardar a figura do Estado, e pode exigir sacrifícios daqueles que apenas são instrumento de obtenção do que se quer, como fica claro neste trecho que não exclui a: “possibilidade de que o ministro os abandone simplesmente à sua sorte se cometerem alguma acção susceptível de prejudicar a reputação do estado e a pureza imaculada dos seus objetivos e processos” (p. 198). Todavia o que ocorre não é apenas o abandono, mais uma vez são acionados vis estratégias. Devido ao fato do comissário - confrontado com o funcionamento sórdido do poder e com a personagem que fora a testemunha do horror, a

mulher do médico - se transformar em um desertor, o ministro do interior ordena seu assassinato.

Para dar suporte à revanche dos interesses, além dos atos criminosos, torna-se um artifício corrente recorrer à pátria e à sua defesa. Os discursos com a bandeira ao fundo, o hino nacional e o uso de palavras de modo pensado constituem peças para ludibriar e evocar uma imagem que acreditam agradar aos cidadãos. No entanto esses meios são satirizados pela voz do narrador, que produz um rebaixamento pelo cômico, revelando a exaltação patriótica como coisa do passado, um recurso deslocado e inadequado:

A imagem grave e compungida do chefe de estado desapareceu e em seu lugar tornou a surgir a bandeira hasteada. O vento agitava-a de cá para lá, de lá para cá, *como uma tonta*, ao mesmo tempo que o hino repetia os bélicos acordes e os marciais acentos que haviam sido compostos em eras passadas de imparável exaltação patriótica, mas que *agora pareciam soar a rachado* (SARAMAGO, 2004, p. 97, grifos nossos).

O narrador também explora o caráter de debilidade do patriotismo, expondo-o em uma associação da bandeira à categoria do desamparo: “A imagem seguinte, cenograficamente introdutória, mostrou uma bandeira nacional a mover-se extenuada, lânguida, preguiçosa, como se estivesse, a cada instante, à beira de resvalar desamparada do mastro” (SARAMAGO, 2004, p. 92-93).

Assim, amalgamados em uma insistente permanência e retorno, oligarquias inescrupulosas e a revanche dos interesses continuam impedindo a consolidação de um sistema realmente democrático. Entretanto a resistência e a luta sempre se constituem um horizonte possível, como ocorre em *Ensaio sobre a lucidez*.

O quarto ponto, assinalado por Bobbio, é a limitação dos espaços de participação: não se criaram mecanismos que possibilitassem uma efetiva atuação popular, a mesma ainda se restringe ao voto. A democracia não logrou ocupar todos os locais nos quais se exerce o poder, onde se tomam decisões referentes a um determinado corpo e vida sociais. O processo de democratização que ocorreu no início do século XX, com a conquista do sufrágio universal, estagnou, limitou-se apenas a esse ganho, quando, na verdade, deveria continuar avançando na criação de dispositivos que proporcionassem uma participação de todos os sujeitos na tomada de decisões, no exercício do poder.

[...] quando se quer saber se houve um desenvolvimento da democracia num dado país o certo é procurar perceber se aumentou não o número dos que têm o direito de participar nas decisões que lhes dizem respeito, mas os espaços nos quais podem exercer este direito (BOBBIO, 2017, p. 50).

No romance, não há uma horizontalidade nas relações, o exercício do poder não é compartilhado com a coletividade, ao contrário, é centralista e hierárquico. Nota-se esse padrão de comportamento permeando o modelo relacional estabelecido entre as personagens circunscritas à esfera do poder. Como ilustram estes trechos que se referem à relação entre o comissário e seus dois agentes: “Ao contrário do chefe, estes dois homens, como subordinados que são, não têm direito a quarto individual [...]” (SARAMAGO, 2004, p. 203); “[...] quem é o valente que se apresenta como voluntário para preparar o pequeno-almoço. Eu, disse o segundo auxiliar, sabendo muito bem que não havia ali um terceiro auxiliar disponível” (p. 205). Ou ainda a situação expressa de modo sarcástico pelo narrador: “Esperem, cortou o chefe, e depois, dirigindo-se ao primeiro auxiliar, Serve-te da minha casa de banho, [...]. O agraciado corou de satisfação, a sua carreira tinha acabado de dar um grande passo em frente, ia mijar na retrete do chefe” (p. 207).

Apesar da rígida hierarquização, bem como da determinação de posição na escala de poder, há, em algumas passagens, o desejo de ruptura, porém não em nome de nenhum preceito democrático, como liberdade ou igualdade, mas por disputa de poder, como fica evidente no diálogo que segue:

Permito-me recordar, senhor presidente, que continuo a ter maioria absoluta no parlamento, a perda de confiança com que me ameaça seria algo de carácter meramente pessoal, sem qualquer repercussão política, Tê-la-á se eu for ao parlamento declarar que a palavra do presidente de república foi sequestrada pelo primeiro-ministro, Senhor presidente, por favor, isso não é verdade, [...] Se me chama presidente será porque me reconhece como tal, portanto faça o que lhe mando, Se põe a questão nesses termos, Ponho-a nestes termos, e mais lhe digo ainda, estou cansado de assistir às suas guerras com o ministro do interior [...] (SARAMAGO, 2004, p. 184).

Ensaio sobre a lucidez reproduz o modelo democrático vigente, portanto, traz como mecanismo de participação popular apenas o voto universal. Não se percebe a construção de outros instrumentos para uma efetiva atuação da coletividade, contudo o voto em branco e a crise instaurada são a abertura para criação de diferentes meios de ação e dispositivos de compartilhamento do poder. Todavia a rua continua sendo o espaço para o qual deságua o desagrado coletivo.

O quinto elemento que contribui para a crescente crise das democracias é de enorme importância, pois suas ações incidem de maneira peremptória sobre o campo político, reverberando na vida dos cidadãos. Estamos falando do poder invisível.

Contrariamente ao que se pensa, a promessa de transparência do poder evocada pela democracia - um poder sem máscaras, no qual todos os atos seriam desenvolvidos publicamente - na prática, não se efetivou, porque ao lado do poder de um Estado visível há outro: o invisível. Assim, as manobras e decisões que realmente afetam o corpo social, gerando um impacto na forma de vida, passam ao largo das ações tomadas à luz do dia, pois ocorrem na penumbra. Esse modo de atuação produz a impossibilidade do controle popular no que diz respeito ao poder.

No interior do romance, há um poder invisível que exerce o comando, toma decisões em gabinetes fechados ou por meio de telefonemas, nada ocorre às claras, às vistas do povo e em debate com o mesmo, os conchavos e armações acontecem nas sombras. Um ponto importante a destacar é que a obra, justamente, põe em evidência, clarifica o que ocorre nesses espaços centralizadores de hegemonia: coloca um holofote sobre as vozes das personagens que representam essas instâncias, dando acesso às suas ideias e posicionamentos de modo direto, por meio do diálogo, recurso formal que explicita/expõe o citado universo obscuro. Como ilustra a conversa abaixo entre o comissário e o ministro do interior, com o uso vexatório de codinomes.

Então vá direto ao assunto e responda-me se pode afirmar que a mulher do médico tem responsabilidade no movimento organizado para o voto em branco, que talvez mesmo seja ela a cabeça de toda a organização. Não, *albatroz*, não posso afirmar, Porquê, *papagaio-do-mar*, Porque nenhuma polícia do mundo, e eu me considero o último de todos deles, *albatroz*, encontraria o menor indício que lhe permitisse fundamentar uma acusação dessa natureza, Parece ter-se esquecido de que havíamos acordado em que *plantaria as provas* necessárias, *papagaio-do-mar* [...] (SARAMAGO, 2004, p. 273, grifos nossos).

Neste jogo de dominação, os meios de comunicação têm papel incalculável, pois pactuam, em acordos velados ou tácitos, com o estado, exercendo também a função de um poder invisível. Desde o princípio, a mídia televisiva, o rádio e os jornais impressos, exceto dois, trabalham em consonância com os projetos do governo, cobrindo os acontecimentos de maneira tendenciosa e parcial, como se observa na escolha dos títulos dados ao episódio da retirada dos representantes do poder e de vigilância da capital: A Capital Amanheceu Órfã; A Castanha Rebentou Na Boca Dos Provocadores; O Voto Branco Saiu-Lhes Preto; O Estado Dá Uma Lição À Capital Insurrecta; Chegou A Hora Do Ajuste De Contas; A Anarquia; A Dignidade Do Presidente Desafia A Irresponsabilidade Da Capital (SARAMAGO, 2004, p. 99). Processo semelhante se dá no caso da tentativa de fabricação

de um culpado para a crise, bem como de formação da opinião pública: “[...] os títulos dos primeiros jornais eram sinistros, inquietantes, e todos em vermelho intenso, Assassina, Esta Mulher Matou, Outro Crime Da Mulher Suspeita, Um Assassinato Há Quatro Anos” (SARAMAGO, 2004, p. 308).

Os editoriais também desempenham uma função importante, alguns extrapolam, dando um salto na razoabilidade, evocando, em nome do retorno da ordem, práticas bizarras e absolutamente contrárias aos preceitos democráticos, como o exemplo subsequente:

Outros editoriais iam mais longe, reclamavam a abolição pura e simples do segredo do voto e propunham para o futuro, quando a situação se normalizasse, como por jeito ou por força terá de suceder algum dia, a criação de uma caderneta de eleitor, na qual o presidente da assembleia de voto, após conferir, antes de o introduzir na urna, o voto expresso, anotaria, para todos os efeitos legais, tanto os oficiais como particulares, que o portador havia votado no partido tal ou tal, E por ser verdade e tê-lo comprovado, sob palavra de honra o assino (SARAMAGO, 2004, p. 100).

Também no plano de convencimento da população de que todos estão novamente cegos, o aparato midiático é convocado como uma máquina de guerra, dando o aporte para implementação da ideia. Sem essa aliança, o projeto seria, de antemão, insustentável.

O primeiro-ministro punha em movimento, ainda por cima com a forçada concordância do presidente da república, a maquinaria mediática que, englobando imprensa, rádio, televisão e todas as mais subexpressões escritas, auditivas e visualizáveis disponíveis, quer decorrentes, quer concorrentes, haveria de convencer a população da capital de que, desgraçadamente, estava outra vez cega (SARAMAGO, 2004, p. 183).

Ao quarto poder (a mídia) corresponde também uma parte do bloco empresarial, que, ao formar dueto com o estatal, corrói o pretense sistema democrático. Enquanto não houver a dissolução desses conglomerados e a distribuição do poder, as democracias continuarão falhas e representando apenas os interesses de uma minoria. Sobre tal problemática, Bobbio destaca: “até que os dois grandes blocos de poder situados nas instâncias superiores das sociedades avançadas, a empresa e o aparato administrativo, não sejam dissolvidos [...], o processo de democratização não pode ser dado por concluído” (2017, p. 50).

A sexta e última promessa malograda refere-se à educação para cidadania. Acreditava-se que dando direitos para o súdito, ele se transformaria em cidadão, e no exercício desse direito desenvolver-se-ia concomitantemente a educação para democracia. Porém não foi isso que ocorreu. Não veio junto ao ato de votar a consciência política.

Com relação à educação para a cidadania, o romance apresenta sujeitos que transitam da apatia, desilusão e desagrado com a política, para a ação, participação e comprometimento. Tornam-se ativos e começam a construir uma nova maneira de ser/existir, dirigida pela perspectiva da responsabilidade e do coletivo.

Em suma, *Ensaio sobre a lucidez* apresenta um modelo em crise, em pleno esgotamento, exaustão, a debater-se, confrontar-se com suas contradições e promessas malogradas, mas, pensamos que, acima de tudo, oferece uma abertura a outros possíveis: divisa a formação de um novo corpo social, um sujeito emergente que está se forjando em meio aos embates políticos da contemporaneidade e se movimentando de um modo inovador. Mais o porvir do que a própria crise é o elemento primordial desse romance, e se há respostas para as questões que suscita, elas estão na linha do horizonte.

3.3.2 O emergir de um sujeito coletivo novo: a multidão

[...] uma democracia da multidão não é apenas necessária, mas possível.²⁰

Ensaio sobre a lucidez traz como personagem central uma coletividade anônima que apresenta uma conformação e movimentação semelhantes às observadas por Michael Hardt e Antonio Negri nos fenômenos sociais da contemporaneidade. Os autores propõem uma mudança na denominação do corpo político que até então fora classificado de povo, mas que agora emerge exibindo outras facetas, o que evoca uma nova nomenclatura. Grafam-lhe um nome: multidão.

É patente que a noção de povo mostra-se hoje insuficiente, e uma das razões é que ela transforma o múltiplo em uno e a diferença em identidade; já a multidão, para os autores, é composta de um conjunto de singularidades movidas por um desejo comum e

²⁰ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão** – Guerra da democracia na era do império. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 17.

não procura reduzir o múltiplo a uma identidade: “As partes componentes do povo são indiferentes em sua unidade; tornam-se uma identidade negando ou apartando suas diferenças. As singularidades plurais da multidão contrastam, assim, com a unidade indiferenciada do povo” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 139).

A multidão representa um sujeito social ativo e apesar de múltipla e sem uma identidade totalizante, ela não é fragmentada ou anárquica, age segundo aquilo que as singularidades têm em comum e é capaz de governar-se. Habilidade essa importante, porque só “quando a multidão finalmente se torna capaz de governar a si mesma, a democracia é possível” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 426). Há de se considerar que “a fratura das identidades modernas não impede que as singularidades atuem em comum. [...] não existe uma contradição conceitual ou real entre a singularidade e o que é comum” (2014, p. 146). Ou seja, não é necessário que se anulem as diversidades e o componente plural, para que se busque o comum.

As personagens anônimas do romance, gradualmente, vão ingressando neste devir, convertem-se em devir-multidão: o corpo político que possui as qualidades necessárias para dar uma resposta ao colapso da democracia. Demonstraremos como o novo sujeito social se forma e progride no interior da diegese, até atingir sua culminância.

Antes mesmo do voto em branco, observam-se dois movimentos de multidão: 1) os votantes não se apresentam de imediato às seções de votação; 2) dirigem-se, em massa e de maneira inexplicável, pontualmente às 16 horas, para os destinos esperados: “[...] todos, os sãos e os enfermos, aqueles por seu pé, estes em cadeira de rodas, em macas, em ambulâncias, confluíam para as suas respectivas assembleias eleitorais como rios que não conhecem outro caminho que não seja o mar” (SARAMAGO, 2004, p. 20).

Mas o grande acontecimento de ingresso no devir-multidão é a escolha coletiva pelo voto em branco. Essa decisão é uma resolução individual, sem a influência de partidos, grupos ou sujeitos articuladores, provinda do anseio comum. Como comprova a passagem que traz a voz de uma personagem anônima, após a instauração do estado de sítio e a retirada do governo e das forças policiais da capital:

[...] seria preferível deixar à câmara municipal a responsabilidade de dizer a primeira palavra, se aparecemos lá com todas estas explicações e todas essas ideias vão pensar que há uma organização política detrás de tudo isto a mexer os cordeirinhos, e *nós somos os únicos a saber que não é verdade* [...] (SARAMAGO, 2004, p. 101, grifo nosso).

Outro trecho que assegura ser a movimentação coletiva espontânea é o que traz o presidente da câmara municipal sendo questionado sobre as diretrizes da manifestação em nome dos mortos no atentado à bomba. Ao mandar o repórter perguntar para a multidão, a personagem inquirida elimina a instância representativa.

Diz-se que a manifestação irá agora ao palácio presidencial, Pergunte aos organizadores, Onde estão, quem são eles, Suponho que todos e ninguém, Tem que haver uma cabeça, isto não são movimentos que se organizam por si mesmos, a geração espontânea não existe, e muito menos em acções de massa com esta envergadura, Não tinha ocorrido até hoje [...] (SARAMAGO, 2004, p. 138).

O voto em branco denota uma vontade nascida da multidão e expressa a insatisfação geral, que se consolida em um ato de negação, de não compactuação com o que está posto. Este NÃO coletivo emerge de modo involuntário e legítimo, é o elemento comum que liga as singularidades dentro da multidão. Ele demonstra o desagrado com a maneira como a política, a democracia vem sendo exercida, afinal, como afirma outra voz anônima: “durante toda a vida, pacientemente, tinham ido levar os seus votos às urnas e os resultados estavam à vista, *Isto não é democracia nem é nada*, senhor presidente da câmara” (SARAMAGO, 2004, p. 101, grifo nosso). Todavia o NÃO contém também um aspecto de positividade, não encerra apenas uma negação, como Albert Camus defende ao tratar da revolta: “Que é um homem revoltado? Um homem que diz não. Mas, se ele recusa, não renuncia: é também um homem que diz sim, desde o seu primeiro movimento” (2008, p. 25). Ou seja, aquele que se revolta diz sim a sua impressão de que “tem o direito de...” (p. 25), reivindica o que lhe cabe. Destarte, o NÃO é signo potente de afirmação.

Após o resultado eleitoral desastroso, o governo lança mão de métodos - historicamente usados, porém comumente negados - de espionagem. Agentes disfarçados se infiltram em meio à multidão e tentam obter as razões que levaram ao voto em branco. O que os assombra é a repetição, em coro, das mesmas respostas, “como um recado bem aprendido” (SARAMAGO, 2004, p. 49), parece que todos estão lendo a mesma cartilha, no caso, a lei. Afirmam agir conforme o que é previsto na letra da mesma, portanto, transitam na legalidade. A repetição muito bem apreendida é a dos direitos prescritos na carta que rege o país: o direito de não revelar o voto e de votar livremente como se desejar, inclusive, em branco. Esse comportamento indicia mais um traço de multidão.

Em situação normal, ouvir uma resposta destas duas ou três vezes não teria especial importância, apenas demonstraria que umas quantas pessoas

neste mundo conhecem a lei em que vivem e fazem questão de que se saiba, mas ver-se obrigado a escutá-la imperturbável, sem mover uma sobancelha, cem vezes seguidas, mil vezes seguidas, como uma litania aprendida de cor, era mais do que podia suportar a paciência de alguém que, havendo sido industriado para uma tarefa de tanto melindre, se via incapaz de levá-la a cabo (SARAMAGO, 2004, p. 50).

Algo está acontecendo com esta coletividade, e que o governo, perplexo, não compreende, dada a novidade do evento. Na cadeia narrativa, o próximo movimento de multidão que floresce é belíssimo: as personagens anônimas assumem que votaram em branco, inundando as ruas. Esse ato é lançado na diegese sem apontamento prévio, o que atesta a espontaneidade do acontecimento. A cidade simplesmente acorda em devir-multidão.

Uma manhã as ruas da capital aparecem invadidas por gente que levava ao peito autocolantes com, vermelho sobre negro, as palavras, Eu votei em branco, das janelas pendiam grandes cartazes que declaravam, negro sobre vermelho, Nós votámos em branco, mas o mais arrebatador, o que se agitava e avançava sobre as cabeças dos manifestantes, era um rio interminável de bandeiras brancas [...] (SARAMAGO, 2004, p. 74).

O branco das bandeiras faculta algumas possibilidades interpretativas, apontaremos duas: sinaliza a ausência de representação, o vazio político em que está imersa tal coletividade, pois não há um partido capaz de imprimir sua marca na alvura das bandeiras, uma vez que se deteriorou a instância representativa; mas, principalmente, marca a possibilidade de uma nova inscrição, de abertura para o novo, para algo que pode ser criado.²¹ Obviamente que acordar em devir-multidão não é um acontecimento gratuito, que brota do nada, ele é a expressão de anseios, desejos acalentados intimamente, guardados, fomentados e que, em determinado arranjo histórico e conjuntural, explodem tomando forma.

Para impingir punição e exercer pressão, o governo tem a ideia de retirar-se da cidade e levar consigo toda a força policial e militar, permanecendo apenas a vereança, seu

²¹ A título de ilustração e ampliação da discussão, queremos citar um estudo interessantíssimo realizado por Barbara Szaniecki sobre a estética da multidão em imagens. Um dos recortes escolhidos são os cartazes produzidos no período da Guerra do Iraque nos primeiros meses de 2003. A autora observa como a bandeira norte-americana sofre um processo de apropriação, sendo submetida a diversas releituras, recriações, por vezes, com uma imagética violenta, sangrenta. Desta forma, o emblema nacional de poder exercido sobre o povo transforma-se em expressão global de potência nas mãos da multidão. Além disso, ela nota o uso constante da bandeira do arco-íris, pois ele não se apresenta como a soma de todas as cores representando todos os povos, porque, do ponto de vista óptico, com a soma das cores obteríamos uma bandeira branca e, do ponto de vista semântico, uma bandeira multinacional. O arco-íris cria um comum sem neutralizar as singularidades. SZANIECKI, Barbara. **Estética da multidão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

representante maior, o presidente da câmara e o corpo de bombeiros. Crê, assim, deixá-la entregue à regência dos instintos e ao regresso ao estado de natureza, já que a *pólis* estará desprovida de instâncias de poder que regulem os conflitos sociais. A estratégia da fuga clandestina fora planejada de modo a dar-se por vinte e sete vias da capital, para evitar uma aglomeração que pudesse chamar atenção, sendo que todos os grupos deveriam obedecer ao mesmo horário de saída, às três horas da madrugada, após averiguação e constatação de que as ruas estavam totalmente desertas. Plano perfeito! Todavia a cidade está acordada, nos dois sentidos, e se lança novamente no devir-multidão, produzindo um encantador espetáculo, que faz convergir para um mesmo evento o político e o estético: sem ataques, palavras de ordem, apenas as luzes a clarear/denunciar o evento, apontando que um processo transformador fora posto em ação.

À medida que os automóveis iam avançando pelas ruas, acendiam-se nas fachadas, uma após outras, de cima a baixo, as lâmpadas, os candeiros, os focos, as lanternas de mão, os candelabros quando os havia, talvez mesmo alguma velha candeia de latão de três bicos, daquelas alimentadas a azeite, todas as janelas abertas e resplandecendo para fora, a jorros, um rio de luz como uma inundação, uma multiplicação de cristais feitos de lume branco, assinalando o caminho, apontando a rota da fuga aos desertores para que não se perdessem, para que não se extraviassem por atalhos. [...] Sem dúvida era caso para desconcertar o mais fleumático dos políticos, sem dúvida era inquietante, desassossegador, mas pior, muito pior, era não ver ninguém naquelas janelas, como se as caravanas oficiais estivessem a fugir ridiculamente do nada [...] (SARAMAGO, 2004, p. 84).

Outro ponto do evento apresentado merece nota: a geografia do trajeto produz a formação de uma imensa estrela de vinte e sete pontas. Imaginemos a plasticidade da cena vista de cima: conforme os carros avançam, as luzes vão se acendendo, ao término, cidade forma um desenho iluminado de uma estrela de luz, que podemos afirmar ser a metaforização da lucidez na qual a coletividade ingressa.

O devir-multidão, que vai se formando ao longo do romance, funciona como resposta às ações do governo, mas, principalmente, está ligado à responsabilidade com o comum, como ilustra a iniciativa das mulheres de limparem a frente de suas casas, após a repercussão, por rádio e televisão, do editorial de um jornal alarmista, que anunciava um banho de sangue decorrente da insurreição do voto em branco. O mesmo ímpeto pelo coletivo move os coletores de lixo, que embora em greve, recolhem o monturo formado no espaço público, entretanto realizando essa ação apenas na condição de cidadãos. É a multidão a mover-se.

[...] meio-dia exato 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, onde se encontravam com outras mulheres que, do outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. [...] como no passado também 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).

Como foi mencionado anteriormente, no propósito de culpabilizar os “brancos”, o governo usa a explosão de uma bomba em uma estação de metrô. Essa atitude provoca mais um ingresso no devir-multidão: uma grande manifestação - 500 mil - em nome das trinta e quatro personagens anônimas mortas: direcionam-se ao jardim do local do atentado que servirá de túmulo para as vítimas. Alguns levam bandeiras brancas; todos, um fumo no braço esquerdo.

O evento mencionado traz uma particularidade, qual seja, a de não haver as comuns palavras de ordem que caracterizam acontecimentos desta natureza, porém um silêncio sepulcral: “A mim, o que me assombra é que não se ouça um grito, um viva, um morra, uma palavra de ordem que expresse o que a gente quer, só este silêncio ameaçador que causa arrepios na espinha” (SARAMAGO, 2004, p. 138). São vetados pronunciamentos, “houve alguém, sem dúvida com a melhor das intenções, que se adiantou para pronunciar um discurso, mas o propósito foi imediatamente contestado pelos circundantes, Nada de discursos, aqui cada um com o seu desgosto e todos com a mesma pena” (p. 133-134). É em abismal mudez que se dirigem ao palácio presidencial, sem acordos prévios, articulação partidária, apenas o vozerio anônimo evocando: “ao palácio do chefe de estado” (p. 135). Ao chegarem ao destino, permanecem lá em torno de uns trinta minutos olhando silenciosamente para o palácio e, por fim, dispersam de modo pacífico, voltando para suas casas.

Outro evento inusitado envolvendo o ingresso no devir-multidão é o que ocorre após as personagens eleitoras do p.d.d. tentarem atravessar a fronteira, quando da instauração do estado de sítio, convictas de portarem um direito irrevogável, já que se declaram apoiadoras do governo. Nomeiam tal ação de Operação Xenofonte. No entanto são contidas por aqueles que elas defendem e obrigadas a retornarem para suas casas. Neste momento, os denominados, pela emissora que cobre o acontecimento, “insurrectos”, esperam-nas à frente dos prédios.

[...] pessoas que saem dos prédios e esperam nos passeios, se estão repetindo neste momento por toda cidade, [...] evidentemente insurrectos, se dispõem a impedir o acesso àqueles de quem até ontem foram vizinhos e a quem provavelmente acabaram de saquear as casas [...] (SARAMAGO, 2004, p. 162).

Percebe-se um claro uso dos meios de comunicação para incitar ao ódio, fabricar uma determinada opinião pública, bem como criar um “inimigo”. Na sequência da elocução do repórter, há um tom crescente que cria a expectativa da violência. No entanto o que ocorre contraria o desejo nutrido, não só da rede televisiva, como também do ministro do interior, de que o desenlace do episódio se resolva com um confronto brutal.

Então as pessoas que esperavam no passeio avançaram, *É agora, é agora, preparemo-nos para o pior, berrou o repórter, rouco de excitação*, então aquelas pessoas disseram algumas palavras que não puderam ser ouvidas, e, sem mais, começaram a descarregar os carros e a transportar para dentro dos prédios, à luz do dia o que deles tinha saído sob a capa de uma negra noite de chuva. *Merda, exclamou o primeiro-ministro, e deu um soco na mesa* (SARAMAGO, 2004, p. 163, grifos nossos).

O próximo movimento de multidão, que apresentamos, é culminante e decisivo para promoção de uma abertura acolhedora da possibilidade de construção do novo. Tudo parece perdido, o poder impõe-se através de um arranjo com os meios de comunicação, que vêm endossando a fabricação da grande farsa sobre a culpa da mulher do médico. Resta apenas divulgar a sua foto, da qual já estão de posse. A ardilosa armadilha fora tecida: esculpiram o rosto do sujeito culposos, daquela que deve ser punida, a responsável pelo desordenamento do mundo democrático, a grande conspiradora. Porém um dos jornais não pactua com a fraude e publica uma carta, entregue pelo comissário, contendo a versão verdadeira dos fatos, expondo as entranhas do poder e os detalhes da missão, delegada a ele e ao seu grupo, de fabricação do bode expiatório, motor da crise. A ação policialesca é imediata, representantes do governo recolhem os jornais, contudo vários exemplares já circulam e produzem uma mudança no *script* traçado pelo ministro do interior.

[...] algo de estranho tinha acontecido nesta cidade, estes homens e estas mulheres que andam a distribuir uns pequenos papéis que as pessoas param a ler e logo guardam no bolso, agora mesmo acabaram de entregar um ao comissário, e é a fotocópia do artigo do jornal apreendido, aquele que tem o título de Que Mais Nos Falta Saber, aquele que nas entrelinhas conta a verdadeira história dos cinco dias, então o comissário não consegue reprimir-se, e ali mesmo, como uma criança, desata num choro convulsivo, [...] alguém de um andar alto deste prédio lança um punhado de papéis e outro, e outro, e cá em baixo as pessoas levantam os braços

para agarrá-los, e os papéis descem, adejam como pombos, e um deles descansou por um momento no ombro do comissário e resvalou para o chão. Afinal, ainda nada está perdido, *a cidade tomou o assunto nas suas mãos*, pôs centenas de máquinas fotocopadoras a trabalhar, e agora são grupos animados de raparigas e de rapazes que andam a meter os papéis nas caixas de correio ou a entregá-los às portas [...] (SARAMAGO, 2004, p. 311-312, grifo nosso).

O acontecimento acima corresponde ao último movimento envolvendo a multidão e comporta um traço adicional: evidencia que as personagens começam, de fato, a pôr-se em constelação, a conectarem-se em rede e para ação. Agora estão articuladas. A oração grifada é de grande importância, pois deixa expresso que a coletividade escolheu depositar em suas próprias mãos a responsabilidade sobre a cidade, agarrou o leme e lançou-se em ação conjunta. Algo disso resultará: um projeto político, um poder constituinte, a possível transformação do tecido político e social, posto que a decisão de assumir coletivamente a questão fora tomada.

[...] decisão também é um acontecimento – não o acúmulo linear do *Cronos* e o monótono tique-taque de seu relógio, mas a súbita expressão de *Kairòs*. *Kairòs* é o momento em que a flecha é atirada pelo arco, o momento em que é tomada a decisão de agir. A política revolucionária precisa apreender, no movimento das multidões e através do acúmulo de decisões comuns e cooperativas, o momento de ruptura ou *clinamen* capaz de criar um novo mundo (HARDT; NEGRI, 2014, p. 446, grifos dos autores).

O conceito de multidão ganha eco, no interior do romance em estudo, não apenas em termos de configuração das personagens, mas igualmente de nomeação. O autor José Saramago em nenhum momento as designa “povo”, opta pelo uso do termo multidão reiteradamente. Faz uma escolha terminológica não gratuita, pois, sabe que está dando forma estética para um novo sujeito social que extrapola a conceituação tradicional. Citemos algumas passagens que comprovam nossa afirmação: “Às onze horas a praça já estava cheia, mas ali não se ouvia mais que o imenso respirar da *multidão* [...]” (SARAMAGO, 2004, p. 132, grifo nosso); “Ao contrário do que tínhamos suposto, a *multidão* não dispersou, a manifestação prossegue [...]”; Ninguém parece saber aqui o que se vai passar, mas temos motivos para temer que *a multidão* esteja a preparar para tomar de assalto o palácio presidencial [...]” (p. 135, grifos nossos); “Arrastando atrás de si o operador de imagem, o repórter começou a abrir caminho por entre a *multidão* [...]” (p. 136, grifo nosso).

O devir-multidão está em processo - ele é o resultado das condições históricas, do arranjo das circunstâncias sociais, políticas e econômicas contemporâneas, da fertilidade do terreno - e pode culminar em abundância. Claro que o risco é um elemento iminente e a possibilidade do desejo pelo comum malograr é factível. No entanto preferimos acreditar na potência transformadora do evento que estamos assistindo.

Ensaio sobre a lucidez traz um encerramento que não oferece nem o fracasso nem o sucesso do devir-multidão, porém a abertura para algo novo realizar-se, algo que está em potência e começa a mover-se. Apesar de, no final, a mulher do médico e o cão das lágrimas serem mortos a mando do ministro do interior, no capítulo anterior ao assassinio, fica pulsante a movimentação em rede da multidão, afinal, a cidade despertou: “[...] temos estas manifestações nas ruas, Insignificantes, senhor primeiro-ministro, as minhas informações, As suas informações não valem nada, metade da população já está na rua e a outra metade não tardará” (SARAMAGO, 2004, p. 321).

Além do mais, possivelmente o assassinato da mulher do médico causará comoção geral, revolta, e a insurgência poderá agremiar mais força e radicalidade impulsoras de transformação. O poder dominante, que demonstra enorme incapacidade de confrontar-se com uma nova forma de resistência e configuração do político, certamente enfraquecer-se-á mais ainda. Para ele, resta apenas mover-se em território conhecido, fazer uso de velhas estratégias, como a aniquilação física do “oponente”. Ato extremado, porém inútil, porque já se encena o inevitável: as personagens veem, saíram da caverna, e por detrás do corpo morto da mulher do médico, fica viva, vibrante, uma multidão. Um movimento em rede irrefreável acena, o devir é da multidão.

4 UM NARRAR DO LOGOS: TRÊS ESTÉTICAS DO APRENDIZADO

4.1 O narrador saramaguiano: espaço de pensamento e inscrição de uma assinatura

Romances que produzem pensamento e que carregam uma assinatura, “uma pessoa”.²² Assim pode ser descrito o conjunto da obra de José Saramago. É possível notar, ao longo do seu trajeto de romancista, um projeto se delineando, ganhando consistência, forma e rosto; no seu centro: a figura do narrador.

Um narrador peculiar que intenta não apenas narrar, mas discutir aquilo que narra, produzir reflexão, questionamento, construir um modo particular de visão, demarcar uma perspectiva, um olhar. Por isso o flerte com o ensaio, já que a característica primordial desse gênero é a formação de uma personalidade, a presença de um “eu”. No horizonte de Saramago estão os ensaios de Montaigne, ele não apenas os lera, colocou-os como referência para sua escrita. O diálogo estabelecido é anunciado pelo próprio autor, como comprova a declaração que segue:

Quando digo que eu talvez não seja romancista, ou que talvez o que eu faça sejam ensaios, refiro-me justamente o que estamos a falar, porque a substância, a matéria do ensaísta, é ele próprio. Se você consultar os ensaios de Montaigne, que foi quem inaugurou o gênero, verá que é ele que está ali, sempre ele, já desde o prólogo, na própria introdução. Em suma, eu sou a matéria daquilo que escrevo (*apud* ARIAS, 2004, p. 30).

Como Montaigne, o autor português mostra ter a pretensão de colocar-se naquilo que escreve, de estar em presença, fixar um acento próprio, construir uma persona, elaborar uma voz inconfundível, explorando/exercitando um determinado ponto de vista sobre o mundo e indica querer realizar tal projeto por meio da figura do narrador: instância que funcionaria como um “eu substancial” dentro de sua produção romanesca.

No meu caso, creio que existe muita coerência entre quem sou, a vida que levo, a vida que tive e aquilo que escrevo. Não sei se é uma coerência absoluta, mas acho que é uma consequência de eu não utilizar ninguém, refiro-me ao narrador, para contar as coisas. Eu mesmo as conto. O espaço que existe entre o autor e a narração é ocupado às vezes pelo narrador, que age como intermediário, às vezes como filtro, que está ali para filtrar o que possa ser muito pessoal. O narrador muitas vezes se apresenta para tentar dizer certas coisas sem demasiado comprometimento, sem comprometer demais o autor. Eu diria que entre o

²² “O que eu quero é que o leitor, quando se encontrar com um livro meu, quando o ler e chegar ao final possa dizer: conheci a pessoa que escreveu isto.” SARAMAGO, José. **As palavras de José**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 202. Semelhantes declarações são correntes, o autor as fez em diversos meios e circunstâncias.

narrador, que neste caso sou eu, e o narrado não há nenhum espaço que possa ser ocupado por essa espécie de filtro condicionante ou de algo impessoal ou neutro que se limitasse a narrar sem implicações. Pode-se dizer que estou pessoalmente envolvido no que escrevo (SARAMAGO *apud* ARIAS, 2004, p. 29).

A afirmação acima comporta uma dupla problemática: seus romances são narrados em terceira pessoa e não efetuam uma transposição direta da experiência vivida. Portanto, o narrador, como filtro, permanece, e o distanciamento autor/narrador, autor/obra não é obliterado. Todavia a declarada intenção e seu esforço em realizá-la produzem um efeito estético que gera uma obra peculiar, de uma riqueza profícua, pois ela promove a fricção da fronteira dos gêneros romance/ensaio, desdobrando-se em prosa ensaística.

Na relação estabelecida entre o romance e o ensaio, deve-se destacar a natureza proteica de ambos os gêneros, a tendência natural para elasticidade e flexibilidade. Mas é possível afirmar que a abertura do romance excede a do ensaio, devido à sua facilidade de acomodar em seu interior os demais tipos textuais. Tudo cabe em um romance. Para Mikhail Bakhtin “em princípio, qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor” (2010, p. 124). A introdução de outros gêneros na estrutura do romance produz rupturas de fronteiras, que geram diálogos produtivos, os quais proporcionam a reflexão não apenas sobre os gêneros envolvidos - pois os deslocam de seus eixos - como também sobre a constituição do literário.

Outros gêneros, quando introduzidos no romance, mantêm “a sua elasticidade estrutural, sua autonomia e originalidade lingüística e estilística” (BAKHTIN, 2010, p. 124). Assim, apesar de recolocados no interior de outra forma textual, suas especificidades são preservadas. Estendem-se, flexionam-se, porém guardam as características predominantes; alteram-se, mas alteram também o gênero que os acomodou, às vezes passando a desempenhar um papel estruturante.

Como é o caso da obra de José Saramago. A aproximação empreendida com o gênero ensaio teve como resultado a construção de um narrador que se particulariza de tal modo que parece migrar de um romance a outro, expondo diversas facetas, contudo constituindo-se sempre o mesmo. “Cada livro escreve sempre o mesmo autor” (SARAMAGO *apud* AGUILLERA, 2010, p. 192). Pessoalizou-se de forma tão vigorosa que é comum o uso da expressão “narrador saramaguiano”.

O traço ensaístico, que caracteriza a categoria do narrador dos romances do autor, acompanha a sua escrita há muito tempo. Apresenta-se em *Manual de pintura e caligrafia* (1977) - inclusive, a primeira edição do livro traz o subtítulo: “Ensaio de romance” - no entanto ganha corporificação decisiva em *Levantado do chão* (1980), obra na qual ele descobre um estilo e tipo de narrar que marcam e definem sua trajetória de romancista. Além do rompimento com o uso convencional dos sinais gráficos, por meio da abolição do travessão, interrogação, exclamação e pontuação em diálogos, José Saramago encontrou uma voz própria, criou uma forma singular de narrar: não apenas conta uma história, mas produz *logos* sobre ela. Absorveu tão profundamente os aspectos do ensaio, que estes se tornaram elementos estruturantes de seus romances.

Ensaio sobre a cegueira (1995), *A caverna* (2000) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) também apresentam o traço ensaístico, expresso, de modo mais evidente, pela criação de uma instância narrativa produtora de pensamento e demarcada por uma assinatura, uma personalidade.²³ À medida que se aprofunda a investigação, explicita-se que os desdobramentos desse estilo de narrar fazem emergir outras camadas realizadoras da aproximação romance/ensaio, torna-se evidente a incorporação de diversas características do ensaio na própria constituição da voz narrativa. Estreitaremos a relação estabelecida entre os gêneros no interior do conjunto em estudo, demonstrando as maneiras operacionalizadas pelo autor para criar um romancear ensaístico. Contudo, insistimos em destacar que o mesmo lança mão de semelhantes recursos em outros romances, o que gera o efeito de migração do narrador de uma obra a outra. Devemos salientar também que os três romances que compõem a trilogia proposta têm em comum produzir *logos* sobre uma temática específica: a cegueira humana. É sobre isso que se ensaia, é sobre esse assunto que o “eu” se debruça, para explorar uma maneira particular de visão. Intenta-se, ainda, nesta seção, analisar que tipo de *logos*, de pensamento é fabricado pela voz que narra.

O modo como o narrador intercala o narrar e o comentar é decisivo para efetivação da aproximação dos gêneros. No transcorrer da construção dos romances, ele não perde a cadeia de sucessão dos acontecimentos, entretanto vai produzindo cortes, pausas, por intermédio de digressões reflexivas, às vezes mais breves; outras mais

²³ No entanto, *Ensaio sobre a lucidez* tem um aspecto, no modo de narrar, que o distingue dos demais: oferece mais cenas construídas por diálogos, dando acesso direto à voz das personagens. A intenção desse estratagema parece ser deixar explícito o mundo/submundo político, que se esconde em gabinetes, nos espaços fechados, onde, realmente, se tomam decisões, sempre distante da maioria, contrariando o que se espera de uma real democracia: transparência e participação popular.

extensas. Como ilustram os trechos de *A caverna*: “em boa verdade, a linha recta só existe na geometria, e ainda assim não passa de uma abstração” (SARAMAGO, 2000, p. 197).

Aquele homem grande, de cabelos brancos e rosto castigado, seu pai, era também como um filho, saberá pouco da vida quem isto se recuse a entender, as teias que enredam as relações humanas, em geral, e as de parentesco, em particular, sobretudo, as próximas, são mais complexas do que parecem à primeira vista, dizemos pais, dizemos filhos, cremos que sabemos perfeitamente de que estamos a falar, e não nos interrogamos sobre as causas profundas do afecto que ali há, ou a indiferença, ou o ódio (SARAMAGO, 2000, p. 209).

Observa-se que, ao longo da efabulação, o narrador segue experimentando/exercitando suas ideias, pondo-as à prova, e a sucessão dos acontecimentos lhe proporciona incursões de seu pensar. Ele representa a instância que incita ao pensamento interrogante, crítico e transforma o romance em um lugar de produção de *logos*. É factível sintetizá-lo na seguinte sentença (fórmula): Contar para discutir.²⁴ Acerca de tais digressões, o narrador não apenas é irônico, como também elabora um exercício de metaliteratura neste fragmento de *Ensaio sobre a lucidez*:

O inconveniente destas digressões narrativas, ocupados como estivemos com intrometidos excursos, é acabar por descobrir, porém demasiado tarde, que, mal nos tínhamos precavido, os acontecimentos não esperaram por nós, que já lá vão adiante, e que, em lugar de havermos anunciado, como é elementar obrigação de qualquer contador de histórias que saiba do seu ofício, o que iria suceder, não nos resta agora outro remédio que confessar, contritos, que já sucedeu (SARAMAGO, 2004, p. 135).

A instância narrativa elabora e ensaia o seu pensamento lançando mão de aspectos inerentes à estrutura do romance, explora categorias e componentes internos do gênero, quais sejam: 1) ação e cadeia narrativa; 2) vozes (dialogismo); 3) personagem (sua interioridade, expressa por pensamentos, e a instância do ser); 4) espaço-tempo (e as relações sociais que nele se fabricam). Revestindo esses elementos de um ensaísmo, os romances subvertem sua forma e também se tornam espaço para o ensaio desdobrar-se, desenvolver sua *potentia* para ficção.

²⁴ Deleuze afirma que todo romance possui uma fórmula que o resume, o define, a qual traduz a sua força diretriz. A obra *Bartleby, o escrivão* (1853), de Herman Melville, teria como fórmula determinante a frase proferida constantemente pela personagem, quando diante dos ordens do superior: “Preferiria não”. DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 2011. Defendemos que essa ideia de Deleuze pode ser aplicada ao conjunto da obra de romances de José Saramago, por meio da sentença acima expressa: Contar para discutir.

Ao acionar categorias próprias do romance e dar-lhes um valor de *logos*, o narrador põe em xeque determinadas visões e concepções; desloca sentidos estabelecidos e proporciona a construção de perspectivas outras. Não é apenas a diegese que tem importância, mas o nascer de um pensamento crítico e pessoal, que se forma por meio do universo ficcional.

A extensa camada de comentários que permeia os romances apresenta particularidade e solidez, reflete um posicionamento preciso sobre o mundo: assume uma perspectiva contrária às ortodoxias, adversa aos dogmas, cética, anti-hierática, anti-hierárquica, portanto, livre. Tal liberdade potencializa o pensamento, propicia uma experimentação sem travas, gera um frescor e uma autenticidade. Todos esses aspectos, condensados na voz que narra, são decisivos para se pensar a acomodação de características do ensaio na interioridade dos três romances.

Na relação com o objeto, também nota-se um operar semelhante ao do ensaio: o narrador aproxima-se daquilo que é foco de sua atenção com o intuito de apreender seu modo profundo de ser e existir no mundo, a sua verdade, porém não a absolutiza, ao contrário, relativiza-a: não há uma verdade, há a verdade do ser na sua singularidade. Ele constrói imagens que não são fixas e unilaterais, mas multifacetadas e geradoras de problematização. Além disso, sempre tem em vista a impossibilidade de esgotamento e captura total do objeto, aproxima-se do mesmo já ciente dessa deficiência, o que lhe confere uma compreensão mais assertiva e honesta. Ainda, tem a percepção, e procura deixá-la constantemente evidente, de que os enquadramentos comuns do olhar nunca apreendem a “coisa” em sua plenitude, no entanto elaboram concepções errôneas, simplistas, que desconsideram a sua complexidade enigmática.

Um exemplo que explicita eficazmente o tipo de relação empreendida entre o narrador e aquilo que observa (bem como serve de ilustração demonstrativa da maneira como ele explora uma das categorias do romance para produzir pensamento e crítica) é o da personagem rapariga de óculos escuros (de *Ensaio sobre a cegueira*). Ao focalizá-la, coloca à prova visões construídas com base no senso comum, na doxa. Lembremos que a doxa é posta em oposição à *episteme*, pois ela encerra uma opinião, distanciando-se, portanto, do conhecimento e da ciência. Deve-se destacar, também, que para Platão, a opinião é quase sempre enganadora, afinal, ampara-se na imaginação e na crença (ANTISERI; REALE, 1990, p. 147-148). Contrapondo-se a esse tipo de formulação de pensamento, o narrador traz para cena a complexidade das relações sociais, do ser, a

problemática do tempo, ataca conceituações dogmáticas, fechadas e inclui-se, criticamente, no comportamento generalizado de repetição do mesmo.

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).

Na sucessão dos acontecimentos, as ações da rapariga de óculos são contrárias àquelas comumente esperadas de uma mulher que exerça o ofício da venda do corpo: 1) ela acolhe maternalmente o rapaz estrábico, cerca-o de cuidados, privando-se, inclusive, do alimento, para oferecer a ele, opta por assumir o papel de protetora; 2) escolhe dar-se e viver maritalmente com o velho da venda; 3) também devota um profundo amor filial. Seu comportamento tira o pensamento do lugar comum e abre outras possibilidades de entendimento.

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, grifo nosso).

O narrador rompe a relação amor filial/conduta sexual “inadequada”, comprova que esses opostos falsos podem andar juntos. A rapariga quebra o padrão esperado, pois ama, tem afeto e valoriza laços, vínculos, independente da postura livre assumida quanto à sua sexualidade. Embora venda seu corpo, elege com quem quer ter relações sexuais, não é o dinheiro o determinante, porém o desejo de seu corpo, e no episódio do estupro coletivo, o vômito é manifestação do grande asco que sente. Dar enfoque, discutir criticamente tais condutas e modo de ser produz rupturas no paradigma estanque de conceber determinado grupo social, no caso, o das prostitutas. O pensamento liberta-se de dualismos simplificadores que empobrecem e esvaziam a complexidade própria do ser.

O narrador avança a problematização da personagem: após o retorno da visão, levanta uma interrogação sobre o futuro do casal (o velho da venda e a rapariga de óculos) e questiona a viabilidade de uma relação com tamanha diferença etária:

[...] agora iremos saber o que verdadeiramente valem as palavras, comoveu-nos tanto no outro dia aquele diálogo de que saiu o formoso compromisso de viverem juntos estes dois, mas a situação mudou, a rapariga dos óculos tem diante de si um homem velho que ela já pode ver, acabaram-se as idealizações emocionais, as falsas harmonias na ilha deserta, rugas são rugas, alvas são calvas [...] (SARAMAGO, 1995, p. 308).

A resposta à questão que o narrador elabora e que afligia, igualmente, o velho da venda, é dada pela própria personagem, quando confrontada pelo seu parceiro: “Olha-me bem, sou a pessoa com quem disseste que irias viver e ela respondeu, Conheço-te, és a pessoa com quem estou a viver, *afinal há palavras que ainda valem mais do que tinham querido parecer*” (SARAMAGO, 1995, p. 308-309, grifo nosso). Além do comentário agudo do narrador, que demonstra uma percepção profunda das camadas que compõem a vida, seus interstícios, ditos e não ditos, vale sublinhar o verbo usado pela rapariga: “estou”. Ele é marca de afirmação do presente, mas também pode ser negação do futuro, afinal, não é possível prevê-lo, pois a vida é mudança, devir e contingência.

Todavia, a escolha feita e reiterada pela personagem é reafirmada em *Ensaio sobre a lucidez*: os dois permanecem juntos, mesmo após operar-se o reordenamento do mundo e as coisas voltarem para seus lugares. O esperado seria que a rapariga de óculos escuros rompesse o laço amoroso com o velho da venda, já que estabeleceram-no em uma situação-limite, em estado de desabrigo e desnorteamento. Entretanto o traço multifacetado da personagem extrapola as apreensões superficiais. Verifica-se, no segundo “ensaio”, um diferencial: a reflexão sobre a condição de prostituta é expressa nos diálogos entre o comissário e seus subordinados, não é a voz do narrador que questiona o modelo estereotipado, mas as vozes das personagens:

Se foi prostituta, não me parece que o seja ainda, Porquê, perguntou o comissário, Não tem nem os modos, nem os gestos, nem as palavras, nem o estilo, Você parece perceber muito de prostitutas, Não creia, senhor comissário, apenas o trivial, alguma experiência directa, sobretudo, muitas ideias feitas (SARAMAGO, 2004, p. 238).

Esse trecho embaralha o estado de coisas, a rapariga, embora não tivesse, mesmo no período de cegueira, os “modos”, era prostituta. Assim sendo, subverte o conjunto esperado (jeito, roupas, fala), evidenciando a impossibilidade de enquadramento das subjetividades. Também a passagem demonstra que existem ideias circulantes que definem os grupos, os sujeitos, como o inspector bem define: “ideias feitas”, ou seja, construções sociais. Mas é o comissário quem decide sobre como a personagem deve ser designada: “o

uso da palavra prostituta fica excluído das nossas conversas, [...] Então assim não sei como lhe haverei de chamar, Podes chamar-lhe, por exemplo, a rapariga de óculos escuros” (SARAMAGO, 2004, p. 241). Por fim, acaba por nomeá-la, sem saber, ancorando-se na foto que viu, pelo nome adotado em *Ensaio sobre a cegueira*.

Considerando o exemplo tratado da rapariga de óculos escuros, nota-se uma manobra comum na obra do autor: o narrador, por meio de categorias ficcionais - personagem, ação, vozes - elabora uma cadeia reflexiva, complexifica a dimensão do humano, questiona padrões estabelecidos, confronta-os. Faz esse exercício de modo a estabelecer uma relação de profunda proximidade com o objeto sobre o qual se debruça, extraíndo a sua verdade.

O ato de ficcionalizar empreendido pelo narrador saramaguiano, no que diz respeito às personagens, muitas vezes apresenta o seguinte movimento: ampara-se em uma vivência particular (elegendo as características, a voz ou as ações que a definem), para ilustrar a generalidade daquilo que se quer discutir. Ao apresentar questões referentes à dimensão de um determinado sujeito, na verdade, está tratando da universalidade de comportamentos, afetos, pulsões, qualidades, que determinam o humano. Embora o traço ensaístico do falar de si para falar do outro não se configure nos moldes originais do gênero (não é um “eu” que fala de suas experiências, como em Montaigne), ainda assim, a maneira de produzir pensamento e reflexão é semelhante. O particular aciona categorias gerais. Como é o caso, em *A caverna*, do trecho no qual o narrador expõe a interioridade de Cipriano Algor, seus conflitos frente ao inevitável desaparecimento das últimas manufaturas e os explora para desenvolver um raciocínio que se direciona para generalidade:

Não vão durar muito, pensou, desta vez referia-se às manufaturas, não ao futuro da actividade oleira, mas foi só porque não se deu ao trabalho de reflectir durante tempo suficiente, *sucede isso muitas vezes, achamos que já se pode afirmar que não vale a pena esperar conclusões só porque resolvemos parar no meio do caminho que nos levaria a elas* (SARAMAGO, 2000, p. 28, grifo nosso).

O medo de constatar que aquilo que não se deseja é uma inevitabilidade, habitualmente, leva os sujeitos a rejeitarem conclusões evidentes, às quais as premissas já reivindicam certeza. Destarte, foge-se, adia-se, prorroga-se o que já é incontornável. Não apenas Cipriano Algor recorre a esse estratagema, o uso do mesmo é comum ao gênero humano.

A ironia também é ingrediente que compõe a construção do narrador de Saramago (lembremo-nos de que Lukács afirmou que esse componente é encontrado nos grandes ensaístas). Em diversas situações, ele lança mão do recurso irônico para elaborar sua reflexão, o que indicia tanto uma percepção fina da vida como a agudez do olhar. Serve-se dele para iluminar circunstâncias graves ou patéticas, até mesmo aparentemente banais, ordinárias. Fiquemos com a ironia por meio da qual o autor expressa uma crítica a Portugal, em *Ensaio sobre a lucidez*:

Na verdade, considerando a melindrosa matéria da comunicação, seria pouco menos que ofensivo dizer Queridos Compatriotas, ou Estimados Concidadãos, ou então, modo mais simples e mais nobre se a hora fosse de tanger com adequado trémulo o bordão de amor à pátria, Portugueeeeeesas, Portugueeeeeeses, palavras estas que, apressamo-nos a esclarecer, só aparecem graças a uma suposição absolutamente gratuita, sem qualquer espécie de fundamento objetivo, a de que o teatro dos gravíssimos acontecimentos de que, como é nosso timbre, temos vindo a dar minuciosa notícia, seja acaso, ou acaso tivesse sido, o país das ditas portuguesas e dos ditos portugueses. Tratou-se de um mero exemplo ilustrativo, nada mais, do qual, apesar da bondade das nossas intenções, nos adiantamos a pedir desculpa, em especial porque se trata de um povo universalmente famoso por ter sempre exercido com meritória disciplina cívica e religiosa devoção os seus deveres eleitorais (SARAMAGO, 2004, p. 94).

Como ficou manifesto, o intercâmbio romance/ensaio elaborado na trilogia em proposição, gera o efeito estético da construção de um espaço de pensamento e um narrar do *logos*. Entretanto observa-se uma especificidade definidora da forma: a voz construída do narrar traz a expressão da experiência, a marca da sabedoria, e o tom assumido é o do aconselhamento. Um dos modos de configuração da mesma, que reforça essa tônica, é valer-se da utilização constante de máximas.²⁵ Ecos de ensinamento que provêm de direções difusas e tempos remotos. Assertivas calcadas no saber popular, na experiência vivida e compartilhada. Para Walter Benjamin (1994, p. 221), os provérbios são uma espécie de ideograma de uma narrativa, ruínas de antigas histórias. Portanto, podemos inferir que, se buscássemos sua arqueologia, chegaríamos a um reservatório de narrativas, manancial de vivências que podem ser transmitidas, levando consigo ensinamentos. Um ditado é a sabedoria adquirida pela experiência, encerrada em uma sentença.

Nos três romances, o narrador promove o uso dos ditados populares de dois modos: os introduz por meio de sua voz ou abre espaço para eles nas vozes das

²⁵ Algo comum nos romances de José Saramago, mas que apresenta dosagem e configuração particulares em cada obra.

personagens centrais e secundárias (muitas vezes anônimas). Observam-se distinções no uso; dependendo da voz que enuncia, o ditado toma diferentes formas. Contudo, quando é a voz do narrador que recorre a eles, percebe-se uma constância: quer ancorar-se em uma experiência acumulada de gerações, que sobrevive pela transmissão, a qual valora e insiste em recuperar. Mesmo quando lança mão da ironia, faz-se presente a proposição reflexiva. Também, nota-se, no conjunto em análise, que as máximas são postas em circulação mais copiosamente nas vozes das personagens.

Ensaio sobre a cegueira é, das três obras, a que apresenta uma abundância maior, quanto ao uso das máximas, por parte do narrador. Inclusive, esse reitera em diversas passagens a importância das mesmas, o trecho abaixo é um exemplo, pois exhibe o valor inestimável que elas possuem por resumirem ensinamentos transmitidos de geração a geração. Um saber que pode ser acionado, de maneira muito eficaz, principalmente em momentos de crise, como o faz a mulher do médico, que acumulara um conhecimento transferido pela avó, gravado em alguma instância de seu ser, e que apesar de esquecido, se revela deveras útil e salvador. Algo que não deve passar despercebido, nesta passagem, é o fato do narrador pôr em paralelo a sabedoria popular e o conhecimento científico para desenvolver sua ideia.

Não era a mulher do médico particularmente dada à mania predicativa dos provérbios, em todo caso, algo dessas ciências antigas lhe devia ter ficado na lembrança, a prova foi ter enchido de feijões e grãos dois dos sacos de plástico que levavam, *Guarda o que não presta, encontrarás o que é preciso*, dissera-lhe uma avó, no fim das contas a água em que os pusesse de molho também serviria para cozê-los, e a que restasse da cozedura teria deixado de ser água para tornar-se caldo. *Não é só na natureza que algumas vezes nem tudo se perde e algo se aproveita* (SARAMAGO, 1995, p. 273, grifos nossos).

A trilogia sugerida oferece a composição da crise, mas *Ensaio sobre a cegueira* a expressa de modo mais agudo, já que as personagens são convocadas a reaprenderem a viver, estão lançadas em um tempo no qual os paradigmas estabelecidos até então passam a ser coisas de outro mundo e a experiência maior é a do colapso. Todavia, ainda assim, aparecem as máximas, eclodem em abundância. Talvez, justamente, por isso, pois diante da incerteza avassaladora, elas configuram-se como um ponto no qual é possível firmar-se, uma seta indicando um caminho em meio ao caos. O uso dos ditados populares funciona como um “escute”, ainda há o que ensinar, ainda há pistas a seguir, para se atingir um melhor viver, para lidar com a desordem que passou a definir o existir. O excerto posterior

ilustra tanto a utilização do provérbio e a valorização dada pelo narrador ao seu conteúdo, como embasa o ajuste às mudanças decorrentes da nova condição:

Acaso noutras camaratas haverá mais mulheres do que homens, mas uma regra não escrita, que o uso fez aqui nascer e depois tornou lei, manda que todas as questões devam ser resolvidas dentro das camaratas em que tenham sido suscitadas, *a exemplo do que ensinaram os antigos, cuja sabedoria nunca nos cansaremos de louvar, Fui a casa da vizinha, envergonhei-me, voltei para a minha, remediei-me* (SARAMAGO, 1995, p. 170, grifo nosso).

Contudo, apesar de representarem fonte de sabedoria, os ditados devem ser reconfigurados, ajustados conforme as exigências contextuais e temporais, necessita-se adaptá-los para que sigam servindo como ensinamento. Em diversas passagens isso ocorre. Aí está também uma sabedoria: modificá-los segundo o que se experiencia. Como é o caso do trecho em que o velho da venda preta ajuda a mulher do médico a transportar, da varanda para sala, um alguidar cheio de água:

Ainda bem que vieste ajudar-me, afinal, eu sozinha não poderia, Conheces o ditado, Qual ditado, *O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco*, Este ditado não é assim, Bem sei, onde disse velho é menino, onde eu disse destreza, é desdenha, *mas os ditados, se quiserem ir dizendo o mesmo por ser preciso continuar a dizê-lo, têm de adaptar-se aos tempos*, És um filósofo, Que ideia, só sou um velho (SARAMAGO, 1995, p. 269. grifos nossos).

É significativo o uso, efetuado pela mulher do médico, do termo filósofo para designar o velho da venda preta. Ela tem a apreensão de que a voz dessa personagem possui o atributo do pensamento, da reflexão, de um saber que é digno de escuta. Embora a própria personagem se veja apenas como um velho, o seu valor é inestimável, porque demonstra que soube absorver da vida aprendizado e transubstanciá-lo em sabedoria.

Em *A caverna*, o modo de operar do narrador, ao pôr em circulação as máximas, por intermédio de sua voz, é similar ao romance já apresentado: desenvolve seus argumentos como aquele que tem o que transmitir, pois aciona um saber nascido da experiência acumulada de outros. Recorre às sentenças curtas que iluminam situações, dramas, conflitos, o ser e o que ele esconde.

[...] é verdade que não se trata de uma pessoa qualquer, sempre é a mulher com quem esteve casado, a companheira de trabalho, a mãe da sua filha, mas, ainda assim, *por muito talento dialéctico que se deite na panela*, será difícil de sustentar que a recordação de um morto possa ser razão para que um vivo decida continuar vivo. *Um amador de provérbios*,

adágios, anexins e outras máximas populares, desses já raros excêntricos que imaginam saber mais do que aquilo que lhes ensinaram, diria que anda aqui gato escondido com o rabo de fora. Com desculpa do inconveniente e desrespeitoso da comparação, diremos que a cauda do felino, no caso em exame, é a falecida Justa, e que para encontrar o que falta do gato que não seria preciso mais do que dar a volta à esquina estará ali uns minutos a pensar, talvez para agradecer, talvez para perguntar, [...] depois levantará a cabeça e olhará em redor como a procurar alguém. Com este sol, hora de almoçar, não será provável (SARAMAGO, 2000, p. 242-243, grifos nossos).

Queremos ressaltar do trecho acima que o narrador, desta vez, põe em paralelo saber popular e filosofia, para explorar seu pensamento, acomodando-os na mesma sentença. Adapta o ditado inserindo o elemento do campo filosófico: a dialética. Além disso, traz novamente a discussão sobre o valor dos ditados e utiliza, de modo irônico, a máxima, para desvelar o que se passa na interioridade da personagem, bem como as razões de sua ação: quer reencontrar Isaura Estudiosa. A escolha do lugar, o cemitério, não é casual, é onde tiveram seu primeiro encontro. Quiçá o destino guardasse em sua trama a repetição do evento, expectativa antecipadamente negada pela capacidade de observação de Cipriano Algor.

Em razão do fato de a personagem central já ter adentrado à idade mais avançada e ser proveniente de uma sociedade artesanal, é compreensível o uso reiterado de provérbios populares como modo de asseverar seus argumentos. Fica patente que aprendeu com a experiência, adquiriu sabedoria e transmite esse legado, quando retoma conselhos dados por gerações passadas, ou utiliza-os como orientação para a sua vida. No caso subsequente, Cipriano Algor vale-se do ditado para tentar lidar com a situação dramática de passar a viver em um apartamento minúsculo no Centro.

Sim, observou o pai, aparentemente é assim, mas ao contrário daquilo que geralmente se cria e sem pensar se afirmava, o hábito faz realmente o monge, a pessoa também é feita pela roupa que leva, poderá não se notar logo, mas é só questão de dar tempo ao tempo (SARAMAGO, 2000, p. 283, grifo nosso).

Observa-se a força da transmissão neste meio familiar, Marta também recorre aos ditados, utiliza-os como meio de argumentação: “A pena pior, minha filha, não é a que se sente no momento, é a que se vai sentir depois, quando já não houver remédio, *Diz-se que o tempo cura tudo*, Não viveremos bastante para lhe tirar a prova, disse Cipriano Algo” (SARAMAGO, 2000, p. 156, grifo nosso); “Tocou-me a espertina, não consegui adormecer outra vez, Os bonecos podiam esperar que se fizesse dia, Mas eu não, *Quem tem*

cuidado não dorme, Ou dorme para sonhar com os cuidados que tem” (p. 203, grifo nosso). Uma herança transmitida, sobretudo, aprendida, que não cessa de vigorar como instrumento valoroso, pois ilumina diversas situações da vida.

Em *Ensaio sobre a lucidez* as máximas circulam mais nas vozes das personagens do que do próprio narrador, isso se deve ao fato da farta utilização da forma diálogo. Entretanto o seu uso não se restringe às vozes populares, mas é feito, igualmente, por representantes do poder, ou seja, as sentenças proverbiais penetram em todos os estratos sociais. Todavia, ao serem usadas por esse último segmento, não configuram a finalidade de transmitir um ensinamento, porém acentuam ironia, ameaça ou um caráter punitivo. Seguem alguns exemplos: “Tem a certeza de que a sua mulher não votou em branco, *Poria as mãos no fogo*, senhor presidente, Poria mesmo (SARAMAGO, 2004, p. 89, grifo nosso); “Queria ir para casa, Não tenha pressa, *as pressas são péssimas conselheiras*, uma pessoa não pensa bem nas respostas que vai dar, e as consequências daí resultantes podem ser as piores” (p. 47, grifo nosso).

Quando transitam nas vozes pertencentes às camadas populares, assumem a forma do ensinamento ou da confirmação de um saber já assentado, são um atestado de verdade: “Ficou o pai a tomar conta, a única solução era revezar-nos, agora estou eu, depois virá ele, claro que teríamos preferido votar juntos, mas era impossível, *e o que não tem remédio, já se sabe, remediado está*” (SARAMAGO, 2004, p. 29, grifo nosso). Também podem figurar como um ataque irônico ao poder, uma investida pelo deboche, como é o caso da situação de alguns ministros, secretários, funcionários do governo que vivem nos arredores da capital e se veem atingidos pelo estado de sítio, ao que a população responde com dois provérbios:

As histórias, que nem sempre eram contadas somente à boca miúda, exploravam o conhecido tema do *caçador caçado*, o *ir-por-lã-e-vir-tosquiado*, mas não se contentavam com essas pueris inocências, com esse humor de jardim infantil da belle époque, também criavam variantes caleidoscópicas, algumas delas radicalmente obscenas e, à luz do bom gosto mais elementar, condenavelmente escatológica (SARAMAGO, 2004, p. 70, grifo nosso).

Nota-se mais uma vez a mescla de ditos populares com uma referência que funciona como polo distinto, contrário, no caso, a *belle époque*: um marcador temporal de erudição, pois remete à chamada “alta-cultura”. Igualmente percebe-se a potencialidade dos provérbios para adequação e desdobramento, sintetizada na imagem do caleidoscópio.

Um ponto que merece destaque é a repetição do uso de um mesmo ditado em *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e a sua reestruturação em *Ensaio sobre a lucidez*, qual seja, “o diabo nem sempre está atrás da porta”. O que demonstra mais um elemento de conexão entre as três obras, camuflado, dissolvido, mas presente.

No primeiro romance ele é utilizado em uma circunstância que poderia resultar em sérias consequências. As personagens oprimidas, em uma reunião, resolvem organizar um ataque ao grupo dominador. O narrador levanta uma hipótese perigosa, no entanto ele mesmo traz o alívio: “imprudentemente não tinham pensado que algum cego da camarata dos malvados poderia ter estado à escuta, *felizmente o diabo nem sempre está atrás da porta, este ditado veio muito a propósito* (SARAMAGO, 1995, p. 193, grifo nosso).

No segundo, ele aparece em dois momentos: 1) num marcado pelo entusiasmo e esperança de Cipriano Algor e Marta de continuarem fornecendo para o Centro, dada a criação dos novos artefatos, os bonecos: “[...] pai e filha saboreiam as fagueiras perspectivas que uma vez mais acabam de demonstrar-nos que *o diabo nem sempre está atrás da porta*” (SARAMAGO, 2000, p. 285, grifo nosso); 2) noutro em uma conversa telefônica entre o chefe de departamento e Cipriano Algor. No entanto, nesta circunstância, como provém da voz de uma instância que representa o poder, a máxima agrega um tom irônico e de reafirmação autoritária do posicionamento defendido: “Foi uma surpresa para mim saber que tinha passado a viver no Centro, como vê, *o diabo nem sempre está atrás da porta*” (p. 322, grifo nosso).

No terceiro romance, ele se faz presente também duas vezes: numa reconfigurado; na outra, como um subtexto lacunar. Na primeira é na voz do primeiro-ministro, o qual sugere que deixem a capital, e fujam do “vírus” do voto em branco, “já que o pior sempre está esperando atrás da porta” (SARAMAGO, 2004, p. 77). Na segunda, manifesta uma presença fantasmagórica, mas ainda assim é possível denotar a referência a ele (além disso, traz o desenvolvimento de uma ideia do próprio autor, que utiliza vozes das personagens e resíduos de um provérbio, para erguer sua crítica aguda, delimitar seu posicionamento acerca da figura de Deus). O diabo que espreitou nos três romances, atrás da porta, neste trecho, evoca o seu antípoda:

Se alguma vez vier a ser ministro do interior, saberá que para puxões de orelhas e outras correcções nunca houve limite de idade, Que não o ouça o diabo, senhor ministro, O diabo tem tão bom ouvido que não precisa que lhe digam as coisas em voz alta, Valha-nos então deus, Não vale a pena, esse é surdo de nascença (SARAMAGO, 2004, p. 109).

O uso das máximas no interior dos romances contribui para o tipo de narrar que se institui: um narrar do *logos* que dialoga com a sabedoria popular, que explora não o pensamento institucionalizado da filosofia, dos tratados, do academicismo, porém aquele que se elabora por meio da conexão viva com uma forma de saber nascida da experiência.

Ser neto de camponeses, ter na memória a aldeia de Azinhaga, lugar onde nasceu e frequentou durante toda infância e juventude em visita aos avós paternos, Josefa Caixinha e Jerónimo Melrinho, são fatos que não se podem ignorar, quando se quer decifrar a escrita de José Saramago. Uma escrita que traz a condensação de um saber transmitido por gerações e presentificado na voz do avô, no seu contar artesanal; a sabedoria corporificada em um homem do campo, paupérrimo, criador de porcos - que no inverno, para não perder o sustento, punha os animais a dormirem na cama do casal - um homem como tantos outros, explorado e sem voz, mas que se faz palavra, construção estética, memória reverberante na literatura feita pelo neto. Saramago transitou do menino pobre e sem livros para o primeiro Nobel de Literatura em Língua Portuguesa, e, junto consigo, levou o aldeão Jerónimo Melrinho, a personificação do povoado de Azinhaga e sua gente sofrida.

A experiência com o povo rural da Aldeia de Lavre também foi crucial para explosão do estilo, marcado pelo fluxo da oralidade, nascido após meses de árdua coleta de histórias, de aguçada escuta e do desejo de pôr essas personagens esquecidas, sua luta e miséria na literatura: “Sucedeu porque foi como se eu tivesse dito àqueles homens e àquelas mulheres, que eu conheci no Alentejo: ‘Agora sentem-se aí, que eu vou contar-vos a vossa história’” (SARAMAGO *apud* AGUILLERA, 2008, p. 91). Assim nasce, não apenas *Levantado do chão*, porém o estilo de narrar. Contudo o germe é anterior, já vinha maturando, amadurecendo, crescendo, dentro dele, desde a infância; a sementeira fora lançada por uma figura que representou, para o menino José, modelo de sabedoria e a voz fascinante contadora de histórias: o avô Jerónimo.

É um homem como tantos outros nesta terra, neste mundo, talvez um Einstein esmagado sob uma montanha de impossíveis, um filósofo, um grande escritor analfabeto. Alguma coisa seria que não pôde ser nunca. Recordo aquelas noites mornas de Verão, quando dormíamos debaixo da figueira grande, ouço-o falar da vida que teve, da Estrada de Santiago que sobre as nossas cabeças resplandecia, do gado que criava, das histórias e lendas da sua infância distante (SARAMAGO *apud* AGUILLERA, 2008, p. 38).

Um homem tão sábio, que quando tem o pressentimento de que irá morrer, vai de árvore em árvore em seu quintal, abraça-as e despede-se de todas, num gesto de agradecimento pela sombra e frutos, um homem que fora roubado, pois poderia ter sido mais, no entanto a condição de pobreza extrema ceifou outros devires. Um filósofo. É essa figura que Saramago, num ato de recriação, de artesanaria com a palavra, lança no interior dos seus romances. É a voz deste filósofo do campo, artesanal, que ecoa de obra em obra. Mas a voz do avô é a voz da aldeia, a condensação ou síntese do que fora conquistado pela transmissão, é a voz de toda uma gente simples, excluída e espoliada.

A combinação da fala popular com o largo repertório de leituras acumuladas do autor é o que dá a peculiaridade à sua escrita. José Saramago põe lado a lado dois valores, dois mundos, e da fricção de ambos nasce o narrador saramaguiano, uma voz que assume, frequentemente, o tom daquele que tem o que transmitir, pois possui a autoridade da experiência, porém o faz acionando outros campos do pensamento: dialoga com a filosofia, ciência, história, psicologia, artes pictóricas²⁶, enfim, produz muitos agenciamentos enriquecedores da forma de narrar. Como o expresse no excerto abaixo que coloca em um mesmo radar pensamento filosófico, ciência e psicologia, fazendo-os habitar na forma romance:

O código genético disso a que, sem pensar muito, nos temos contentado em chamar natureza humana, não se esgota na hélice orgânica do ácido desoxirribonucleico, ou adn, tem muito mais que se lhe diga e muito mais para nos contar, mas essa, por dizê-lo de maneira figurada, é a espiral

²⁶ As exemplificações que citaremos comprovam o agenciamento literatura/artes plásticas promovido pelo autor. Teresa Cristina Cerdeira, em um estudo comparativo entre a obra *É isto um homem?* de Primo Levi e *Ensaio sobre a cegueira*, defende que mesmo em meio à mais radical das vicissitudes, é possível criarem-se elos minimais de vida e não abdicar da dignidade humana. E esse elo de vida, nos dois livros, é a arte: no primeiro, a literatura; no segundo, a pintura. Ao longo do romance de José Saramago são evocadas diversas telas e pintores, de modo sutil ou expresse. Cerdeira destaca a referência implícita da obra “A primavera” (1482), de Botticelli, e a menção textual de “As três Graças”, de Raffaello (1504) ou de Rubens (1639), bem como a alusão ao quadro “A liberdade guiando o povo” (1830), de Eugène Delacroix (para citarmos apenas três). A segunda tela aparece na cena em que as três mulheres nuas se lavam com a água da chuva, na varanda da casa da mulher do médico: “Três graças nuas sob a chuva que cai”; e a terceira aparece em três momentos da narrativa associada à imagem da mulher do médico: 1) durante o incêndio, quando tenta falar com um representante do exército e carrega consigo seu grupo: “[...] praticamente vinha despida, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava, [...] os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente com os seios meio descobertos”; 2) quando estão fora do manicômio: “[...] também tenho de arranjar roupas, estamos reduzidos a farrapos, a mais necessitada era ela, pouco menos do que nua da cintura para cima”; 3) quando foge de outros cegos com alimentos encontrados em um depósito, nesta ocorre a menção textual da tela: “Alguém tinha ditado a mão ao último farrapo quem 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”. CERDEIRA, Teresa Cristina. **Formas de ler**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020. SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. SP: Companhia das letras, 1995, p. 267, p. 209, p. 217, p. 225, grifo nosso.

complementar que ainda não conseguimos fazer sair do jardim-de-infância, apesar da multidão de psicólogos e analistas das mais diversas escolas e calibres que têm partido as unhas a tentar abrir-lhes o ferrolho (SARAMAGO, 2004, p. 28-29).

O romance sempre se mostrou um gênero aberto, contudo, ao longo de sua trajetória, foi acentuando-se essa especificidade, e a exigência/procura de ruptura da forma passou a ser ingrediente integrante na contemporaneidade, uma experiência denominada de a angústia da forma. José Saramago também trava um confronto com a forma, entretanto sinaliza não ser da ordem da angústia, pois ele encontrou um caminho, no qual se foi sentindo cada vez mais seguro e firmando-se. O conjunto da sua obra de romances demonstra isso. Sobre o gênero, o autor tem algo interessante a dizer, o concebe como um espaço literário, propício a diversas formas de entradas:

[...] o romance abriu-se, deixou de estar preocupado com a história mais ou menos verossímil. E abriu-se a quê? Abriu-se à poesia, abriu-se ao drama, abriu-se ao ensaio, abriu-se à filosofia. Em minha opinião, 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 *apud* AGUILLERA, 2010, p. 40-41).

Ao realizar a aproximação dos gêneros romance e ensaio, Saramago abre um espaço literário, conecta igualmente a literatura e a filosofia, pois o nascedouro do ensaio pertence a esse campo, faz questão de grifar o diálogo com Montaigne, apontando uma herança. O resultado estético é um romancear ensaístico, repleto de *logos*, que expressa a grafia de uma assinatura inconfundível e a exposição de uma visão de mundo. No caso da trilogia em proposição, essa visão constrói-se ancorada na temática central da cegueira, gerando a formação de uma unidade, um conjunto.

José Saramago inscreve-se no espaço da desconstrução, da ruptura, seu *locus* é o da produção de avizinhamentos, aproximações de gêneros e de campos. Instaura sua escrita no limiar e desse lugar coloca à prova ideias hegemônicas, fossilizadas - a doxa - pois a postura assumida é a da dúvida, do questionamento. Ainda, joga luz sobre: a posição do narrador na contemporaneidade, a relação autor/obra e o próprio fazer literário. Enfim, não apenas escreve romances, inscreve-os no terreno movediço da fronteira.

4.2 *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez*: romances que evocam o aprendizado

O desejo gnosiológico é uma das diretrizes do gênero romance, narra-se para conhecer, para entender, para significar o mundo e a si. Mesmo quando não seja colocado explicitamente esse propósito, ele lá está. *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez* são romances que têm como elemento movente a crise gerada por motivos diferentes: a cegueira coletiva branca, o desajuste ao arranjo emergente de mundo e a escolha coletiva pelo voto em branco. Entretanto o estado de crise converte-se em instrumento e caminho para o aprendizado: tanto coletivo (expresso nos dois “ensaios”), quanto individual (em *A caverna*).²⁷ Ao fundo, temos a Alegoria da caverna a dar força propulsora a cada romance e a conectá-los. Walter Benjamin (1994, p. 204), usando como ilustração uma história contada por Heródoto e as diversas possibilidades interpretativas para o seu desfecho, afirma que ela logrou sobreviver ao tempo - sendo capaz depois de milênios de ainda suscitar espanto e reflexão - porque se assemelha a sementes de trigo, que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, mas conservaram suas forças germinativas. Há histórias que são assim, excedem temporalidades, devido a uma força germinativa, e cada vez que são acionadas, oferecem novos sentidos. O texto platônico é um exemplo disso, pois comporta a faculdade de seguir significando.

Já levantamos o questionamento sobre qual seria o componente que faz com que a Alegoria da caverna seja um texto capaz de atravessar os tempos e ainda acomodar novas significações, o que a torna tão aderente a qualquer época e múltiplas situações. Talvez a resposta esteja na centralidade que a questão do conhecimento ocupa, afinal, o estado de cegueira das personagens se dá por desconhecerem a realidade das coisas, por viverem uma distorção e perceberem o mundo como sombra. Modos de cegueira que acometem o humano são diversos e comuns a todos os momentos históricos e contextos, ilustrá-los com a alegoria dos cegos presos a uma caverna sempre se mostra eficaz.

A alegoria de Platão aponta o que é a verdade, o conhecimento verdadeiro e quem pode conhecer, também alerta para a responsabilidade que tal condição carrega. Aquele que conhece tem a obrigação moral de partilhar o que sabe, devolver para seus

²⁷ Embora a transformação tenha afetado o grupo de Cipriano Algor, usamos a dicotomia coletivo/individual para distinguir *A caverna* das outras duas obras, em razão da mesma seguir o modelo tradicional do romance: oferece a trajetória do herói, focaliza seu drama pessoal.

companheiros, num ato fraterno e humano, a ciência do que viu, contemplou. Não deve guardar para si, mas dividir, compartilhar. Portanto, ele transita no espaço da relação, do “com”, no “entre”.

Contudo, a faculdade de ver também carrega uma dose de risco e pode se transformar em um fardo, diante da incapacidade de compreensão e cegueira dos demais. O olhar muitas vezes fora relacionado ao perigo, nosso imaginário simbólico é composto por várias histórias referentes à proximidade visão/perigo: a Medusa petrificava a quem ousava vê-la, ela mesma fora vítima de seu olhar; Narciso sucumbira por amor à sua imagem; Tirésias, castigado por Juno, perdera a visão, porém, como compensação, Júpiter deu-lhe o poder da clarividência, e assim ganhou o *status* de 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. Todavia, 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 na história de ambos, Tirésias e Édipo, uma associação entre cegueira e conhecimento. Como continua Affonso Romano Sant’Anna: “Ao invés de se anularem, esses dois termos se pontencializam” (p. 11).

Na bíblia - o “livro dos disparates”, assim denominado por José Saramago -, a mulher de Ló virou estátua de sal ao contrariar a ordem patriarcal e olhar a cidade “pecaminosa” que ardia; Saulo, antes de ser Paulo, cegou até reconhecer o poder de Deus em sua vida; Sansão fora cegado pelos filisteus, porque anteriormente havia cegado figurativamente de paixão por Dalila, não percebendo o perigo que o cercava. Essas narrativas funcionam como arquétipos, todas tratam do perigo do olhar, mas, sobretudo, de sua relação com o saber. A faculdade de ver carrega essa potente dualidade.

Um dualismo que é incorporado também na Alegoria da caverna. Estão juntos a abertura para o conhecimento e o perigo do olhar – levando em conta que o homem (filósofo) que se arrisca, sai, liberta-se, vê o mundo real e volta para compartilhar o conhecimento pode ser alvo de zombaria, convertendo-se em um pária, ou vítima de assassinio. Polos de um mesmo verbo (ver): para conhecer, é preciso arriscar-se, aceitar o perigo.

O caráter pedagógico não se restringe à Alegoria da caverna, *A República* também comporta, na sua própria estruturação textual, essa finalidade: ela é dialógica e no centro da discussão está a figura daquele que é tido como o homem mais sábio da Grécia, Sócrates. Com seu método maiêutico, o “mestre” vai construindo um caminho de

ensinamento, para demonstrar o que define a prática do bem viver, da boa vida. Evoca histórias, ao longo do diálogo, e encerra-o com o mito de Er e a sábia escolha de Ulisses, aquele que aprendeu, portanto, pode eleger a melhor vida. A voz de Sócrates dá fechamento ao texto de Platão afirmando que tal história, por ter sido conservada, salvou-o e pode salvar a quem lhe der crédito. É o que faz José Saramago, dá crédito a uma história do passado, recupera a alegoria platônica, cria “novas cavernas”, recoloca, redimensiona a questão da cegueira e evoca o aprendizado.

A centralidade dada ao conhecimento, tanto na Alegoria da caverna, quanto em *A República*, reverbera nos três romances. Mais uma ponte que os conecta com o texto platônico e entre si, fortalecendo a defesa da formação de uma trilogia: são estéticas do aprendizado. Explicitaremos como se efetuam as construções das mesmas em cada um dos romances.

4.2.1 A convocação pungente para a pedagogia do olhar

Como já se afirmou, narra-se para conhecer, todavia há alguns romances que, dada a sua construção, convertem-se em uma estética do conhecer, uma estética do aprendizado, como é o caso do *Ensaio sobre a cegueira*. A convocação para o entendimento é expressa antecipadamente na epígrafe, como uma urgência: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” *Livro dos conselhos* (SARAMAGO, 1995, p. 09). Essa escolha textual indica não apenas uma sugestão, porém uma ordem e uma investida educativa. No título do suposto livro, inventado pelo autor²⁸, também se tem a demarcação do ensinamento, o que leva a deduzir ser esta uma história que, igualmente, vem para aconselhar.

Na epígrafe há uma proposta de gradação do 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, dar uma pausa para entender. Assim como neste romance, em *Memorial do convento* (1982), ao ver, é delegada uma posição de superioridade em relação ao olhar, atestando a antiga preferência do autor entre o

²⁸ O próprio Saramago afirma que “o *Livro dos conselhos* não existe”. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 459. Inclusive, desse “livro” fora retirada também a epígrafe do romance *A história do cerco de Lisboa* (1989). Não se pode deixar de mencionar que há uma obra chamada *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”.

ver/olhar. Contudo a referida inclinação aparecerá de forma mais contundente em *Ensaio sobre a cegueira*. Também podemos perceber, no romance que reescreve a história do convento, a preocupação com um estado de cegueira que acompanha o humano, apesar do mesmo possuir olhos.

[...] 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).

Tal posicionamento do autor agudiza-se, ganha densidade e faz nascer um romance que tem como diretriz a discussão sobre o olhar. Convocar para uma pedagogia do olhar demonstra ser o propósito de *Ensaio sobre a cegueira*, e isso é feito por meio de um contar o humano pela composição do declínio, da total ruína da civilização. A obra elabora a construção de uma “nova caverna”, temporalidade, cegueira e coloca, no centro, a figura humana a debater-se com uma experiência da ordem do limiar. Paulatinamente desnuda, a mesma expõe suas facetas, complexidades e fragilidades, afinal, diante do caos, a criatura e a precariedade do mundo se revelam: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (SARAMAGO, 1995, p. 128), como afirma o médico. Monica Figueiredo também destaca o obstinado caráter pedagógico da obra:

Se, nesse romance, a alegoria nasce fundamentada por um efeito de real arditamente 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 (2011, p. 288).

O apelo para o aprendizado do olhar se dá de forma atroz, pois constrói-se pela via do sofrimento, do confrontar-se com a violência brutal, a desumanidade, a degradação profunda e o desamparo. Este é um dos afetos que circulam de modo dominante na interioridade do romance. Para Vladimir Safatle, o desamparo é extremamente potente e capaz de oferecer novas construções, não só da subjetividade, como do quadro social e político, criando uma abertura para o outro, já que “estar desamparado é estar sem ajuda, sem recursos diante de um acontecimento que não é a atualização dos meus possíveis. Por isso ele provoca a suspensão, mesmo que momentânea, da minha capacidade de ação, representação e previsão” (2017, p. 53). Diante de uma situação que bloqueie e suspenda

qualquer capacidade subjetiva de ação, de enfrentamento, a criatura se vê lançada em um estado absoluto de impotência, sendo assim obrigada a buscar demandas de amparo, abrir-se para a alteridade. Desta forma, o desamparo é um afeto que produz coesão social.

Pensar a subjetividade a partir da predicalidade é pensá-la como uma possessão, uma substancialidade ou uma atualização de atributos próprios. O desamparo realiza o inverso, cria a despossessão e a des-identificação do sujeito, os predicados que ele acredita possuir e serem responsáveis pela construção de sua identidade perdem significação, fazendo com que as falsas certezas sobre si desmoronem. Portanto, cria-se uma abertura que promove a necessidade de reinvenção e fabricação de outros modos de ser. Destacamos, também, que apesar de se negar a contingência como um dos componentes do existir, ela comparece de modo inconteste, e, geralmente, inesperado, revelando-se a acompanhante constante do humano, bem como a portadora do poder de imprimir desordem a toda e qualquer normatividade sobre a qual, possivelmente, os sujeitos ergueram sua composição pessoal.

Um corpo produzido pelo desamparo é um corpo em contínua despossessão e des-identificação de suas determinações. Corpo sem *eu* comum e unidade, atravessado por antagonismos e marcado por contingências que desorganizam normatividades impulsionando as formas em direção a situações impredicadas. Por isso, o desamparo produz corpos desprovidos da capacidade de estabilizar o movimento próprio aos sujeitos [...] (SAFATLE, 2017, p. 21-22, grifo do autor).

As personagens do romance são confrontadas, justamente, com o imperativo incontornável da contingência: se veem acometidas por uma doença que arrasta a coletividade e o mundo para um existir caótico. Na sucessão da cadeia narrativa são submetidas a inúmeras experiências que fogem ao seu controle, excedem a sua capacidade de previsão, são arrastadas, engolidas, estão na contingência: desamparadas e sós. O estado no qual são mergulhadas é avassalador, mas rasga, à força, as subjetividades, criando um espaço aberto.

Na busca de uma prática realmente transformadora, um caminho é o abandono de um fazer e uma perspectiva da ordem da substancialidade, que se organize a partir da instauração de institucionalidades e normatividades, é preciso, sim, explorar a potência de horizonte antipredicativo e impessoal (SAFATLE, 2017, p. 24). Para criar novos sujeitos, é necessário desamparar-se, mover-se para fora do que promete amparo e lançar-se na impredicação e despossessão.

Assim se encontram as personagens no final da diegese: despossuídas de todos os seus predicados anteriores, des-identificadas. A experiência brutal vivida de desamparo as joga para uma circunstância marcada pela abertura e necessidade de reinvenção.

A convocação para uma pedagogia do olhar penetra na estrutura do romance, emerge por meio de categorias próprias do gênero, como a voz e a ação de algumas personagens. A voz que encarna o apelo à reinvenção, à urgência de constituição de um novo e independente ordenamento de mundo - nascido em meio aos sujeitos e fabricado por eles próprios, sem a interferência do estado - é a do médico. Trancafiados em um manicômio, abandonados, confrontados com um total desarranjo do mundo, encontrar maneiras de estruturar a vida social mostra-se fator premente e impreterível, caminho para transformar o caos em cosmos. Portanto, é preciso organizar-se! Essa é a convocação martelada, repisada pela personagem, que coloca, igualmente, no horizonte de sua evocação os substratos fundamentais da justiça e da ética.

Desde o princípio, sua voz é a que busca o ordenamento social, formas do melhor viver durante o aprisionamento: “Há outra pessoa, diga quem é, por favor, obrigam-nos a viver juntos não sabemos por quanto tempo, portanto, é indispensável que nos conheçamos uns aos outros” (SARAMAGO, 1995, p. 52); “O médico disse, levantando a voz, Tenham calma, não se precipitem, aqui somos seis pessoas, vós quantos sois, há lugar para todos” (p. 65). Nos momentos graves é ele quem figura como a voz conciliadora, que tenta aplacar os conflitos.

Não somente a sua voz, mediada pela lucidez e bom senso, mas as suas ações comportam a procura de um arranjo ordenado e justo das relações sociais. Mesmo em meio à extrema desordem, a personagem prova que há a possibilidade de traçar um caminho de eticidade, que leve ao bem comum. O exemplo a seguir demonstra que a escolha pela intervenção nos acontecimentos e a utilização assertiva da voz imprimem uma perspectiva judiciosa:

Um dos cegos, decerto influenciado pela atmosfera malsã deixada pelo delito cometido, teve uma inspiração, Se os esperássemos no átrio, eles levariam um valente susto só de nos verem, talvez deixassem cair uma das duas caixas, mas o médico disse que não lhe parecia isso bem, seria uma injustiça castigar quem não tinha culpa (SARAMAGO, 1995, p. 109).

Não em razão da autoridade que possuiria pelo fato de ser médico oftalmologista (inclusive o próprio a questiona e sabe da fragilidade e precariedade de tal *status* na

situação em que se encontram), porém pelo valor de seu caráter e a declarada procura de formas de organização que privilegiem o coletivo, a sua camarata, unanimemente, elege-o representante do grupo. No decorrer do confinamento, as personagens anônimas que convivem com o médico acabam entrando em consonância com o desejo de organização que o mesmo insiste em evocar, elas próprias atestam:

[...] não há dúvida, aquele médico lá no fundo está certo quando diz que nos temos de organizar, a questão, de facto, é de organização, [...] escolher umas quantas pessoas disciplinadas e disciplinadoras para dirigirem isto, estabelecer regras consensuadas de convivência, coisas simples, varrer, arrumar e lavar, [...] fundamental é não perdermos o respeito por nós próprios [...] o importante é que nos ouçamos uns aos outros (SARAMAGO, 1995, p. 110).

Fora do manicômio, as personagens buscam outras disposições sociais, tateiam e vão reorganizando o coletivo, criando novas estruturas relacionais e regras. Seus destinos estão em suas mãos, devem ser forjados por elas. E a voz do médico continua insistindo na necessidade de um novo modo de ordenação que parta dos sujeitos:

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).

Outra voz de suma importância no romance e para constituição de uma estética do aprendizado é a do velho da venda preta, que se configura como o eco de um saber acumulado, ganho pelos anos e o bom uso da experiência. Sua voz é a própria sabedoria popular a circular no interior da diegese. A primeira aparição da personagem já indicia esse traço. Trata-se da passagem na qual espera, na antessala do consultório do médico, o atendimento, e a secretária permite que o primeiro cego, dada a gravidade do caso, passe à frente dos que já aguardavam, gerando questionamento: “o velho do olho vendado foi magnânimo, Deixem-no lá, coitado, aquele vai bem pior do que qualquer de nós” (SARAMAGO, 1995, p. 22).

Enclausuradas no manicômio, as personagens não sabem o que sucedera ao mundo de fora. Quando o velho da venda chega com os cerca de duzentos cegos, o narrador o coloca como elemento conector do fora/dentro, a personagem descreve, longamente, o que viu no mundo externo, ou seja, expõe o seu declínio. O narrador abre um espaço na narrativa e autoriza, momentaneamente, ao velho da venda a contar, porém, em seguida, alega que, por questões de estilo, é preciso reconfigurar o narrado pela personagem. A informação não é contestada, mas a sua capacidade de fazer uso estilístico da palavra é colocada em dúvida.

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, 1995, p. 122-123, grifo nosso).

No trecho acima há dois aspectos que merecem relevo: 1) a personagem é nomeada, pelo próprio narrador, de “relator complementar”, pois é ela quem permite estender o olhar para o mundo externo, sem o velho da venda preta, não há modo de acessar o fora. Portanto, sua presença e voz são fundamentais; 2) o narrador tem seu foco de visão reduzido, embora acompanhe a cegueira desde a sua nascente, deixa bem claro não possuir acesso ao espaço externo ao manicômio, sua capacidade de focalização limita-se ao lugar onde a cegueira inicialmente é aprisionada. Inclusive, o mesmo afirma essa restrição em diversos momentos da narrativa. Assim, para contar o que se desenrola para além dos muros da clausura, precisa de outrem, e o eleito é aquele que encarna o saber popular.

Um ponto importante a evidenciar é que, durante o momento em que o velho da venda conta para o grupo de sua camarata a situação do mundo lá fora, ele funciona como a instância que Francois Hartg (1999, p. 280-281) denomina de 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 as duas formas de narrar, a que utiliza a enunciação do “eu vi” e a que se ampara no “eu ouvi”, a primeira possui maior validade, credibilidade, porque requer a presença. Portanto, traz o peso do valor testemunhal, que liga o que se diz ao que é verdadeiro: “dizer que se viu com os próprios olhos é, ao mesmo tempo, ‘provar’ o maravilhoso da verdade: eu o vi, ele é o verdadeiro [...]” (HARTG, 1999, p. 274). Dizer “eu vi” é colocar-se no lugar da enunciação da verdade.

O “eu vi” é o primeiro nível de enunciação que o narrador pode usar na busca do relato verdadeiro, porém é possível também lançar mão do “eu ouvi”, quando não se tem o primeiro.

Eis um segundo modo de intervenção do narrador na narrativa, uma outra espécie de marca de enunciação. O *eu ouvi* reveza com o *eu vi*, quando este último não é possível ou não é mais possível. [...] o ouvido, do ponto de vista do fazer crer, vale menos que o olho: disso se conclui que uma narrativa presa a um *eu ouvi* seja menos crível ou menos persuasiva que uma outra, vizinha, organizado em torno do *eu vi* (HARTOG, 1999, p. 281, grifo do autor).

O velho da venda preta também faz uso desse modo de enunciação, que traz não uma marca tão poderosa quanto a do “eu vi”, no entanto indica o que Hartog designa de um “eu me informei” (1999, p. 281), expõe um falo o que investiguei. Tal nível de enunciação depende do sujeito outro, tece vozes anônimas, está ligado à escuta em diversos graus, pode ser uma primeira voz que informa para o narrador o que viu, ou uma cadeia de vozes que vão se ligando até chegar a primeira que viu e disse. Entre o contar o que vira e o que ouvira, o velho da venda preta compromete-se somente com o que vira: “[...] só falo do que pude ver com os meus próprios olhos” (SARAMAGO, 1995, p. 128), quanto ao que ouvira, afirma duvidoso: “Se calhar, foi boato” (p. 136). 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 colapso de um mundo, pela perspectiva daquele que viu e ouviu.

Quando já estão fora do manicômio, o velho ainda é aquele que acompanhou, desde o seu principiar, a epidemia desordenar a civilização, então mais uma vez é inquirido acerca do que experimentara fora do manicômio. Embora o narrador lhe permita relatar novamente o que ocorrera com os bancos e o sistema financeiro, ao término da fala da personagem, questiona a veracidade plena do relato, mantendo, desta forma, o controle do narrado: “[...] 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).

Em suma, o velho desempenha o mesmo papel do narrador nas sociedades artesanais, ele ensina, apresenta o novo mundo àqueles que ainda não tiveram acesso a ele. Reafirmamos que o seu discurso, no transcorrer do romance, é o discurso do sábio, daquele que tem algo a repassar. Crucial figura para amparar a construção de uma estética do aprendizado.

Todavia, no interior da diegese, dentre todas as personagens, a mulher do médico é a figura de maior relevância, porque é a exceção, a única que continua vendo, enquanto o mundo cega. Logo, é possível deduzir que ela já possuía o olhar saudável, não obliterado, e que, como soube fazer a gradação olhar/ver/reparar, não mergulhou no “mar de leite”, semelhante aos demais. Apesar do privilégio de ser a única a ver, não é rainha em um reino de cegos, pois carrega o fardo e a responsabilidade de ser a portadora excepcional da visão, está sobre seus ombros o peso de representar o olhar testemunhal: “não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror” (SARAMAGO, 1995, p. 262). Ela encarna o *ópsis* absoluto, a exclusividade do “eu vi”.

A voz e as ações da mulher do médico, como as dele, têm o poder de imprimir ordem e eticidade ao espaço, pois ela transita no terreno da procura pela atitude correta e pelo agir judicioso. A sua influência é fundamental para o arranjo espacial e comportamental da camarata em que estão, não apenas porque vê, mas porque vê com olhos de entendimento, tocados pela clareza e retidão. Podendo, assim, aconselhar, ensinar aos companheiros de infortúnio maneiras de tentarem viver melhor, de con-viver. Sua presença e conduta acabam transformando-se em componentes definidores do lugar.

No caso em exame parece ter tido uma influência decisiva a ação 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).

Sendo a mulher do médico a personificação do olhar que soube dar o giro, para realmente ver (reparar), distinguindo-se dos demais, como o filósofo na Alegoria da caverna, por isso o narrador escolhe a sua perspectiva para narrar. Ancora-se no seu *ópsis* para apresentar um mundo em desconstrução e relatar a experiência da convocação para o

aprendizado do olhar. Em diversas passagens ela converte-se em um foco fixo de visão. O efeito criado é similar ao do movimento de uma câmera cinematográfica, quando se busca o enquadramento: do plano geral, fecha-se em um ponto. No caso, fecha-se no ponto de visão, é deste lugar que se narra. Assim o leitor conhece o mundo, tanto dentro, quanto fora do manicômio, pelo olhar desta personagem, a testemunha do horror e da queda do humano.

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, como desceu as calças e, guiando-se com os dedos, apontou o sexo pegajoso ao sexo da rapariga, como empurrou e forçou, ouviu os roncões, as obscenidades, a rapariga dos óculos escuros não dizia nada, só abriu a boca para vomitar, com a cabeça de lado, os olhos na direção da outra mulher [...] (SARAMAGO, 1995, p. 176).

Apesar de o narrador assumir a posição da terceira pessoa, o que gera um afastamento do narrado, a sua escolha é pela construção de um contar por meio da focalização da única que vê. Um narrar dúbio: vem de dentro, mas se configura ao mesmo tempo como um fora, pois não parte do dentro da cegueira. Elaborar a efabulação desde um dentro que também é um fora não é algo gratuito. O narrador quer erguer um debate sobre a cegueira focalizando-a pela visão. O olhar saudável é a chave, por isso seleciona o único par de olhos que não cegou para ser o canal pelo qual adentrará a ruína humana e do mundo. Um olho não adoentado, lúcido a desvelar uma cegueira que é de todos. O aprendizado do olhar realizado pelo próprio olhar. O caminho do *logos*.

O anseio pelo registro do “fim dos tempos” aparece na figura do escritor que está vivendo na casa do primeiro cego. Como ele não tivera a experiência do aprisionamento, recorre à escuta, quer ouvir. Afinal, não se escreve só de si, porém sobre e para o outro.

Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode ver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo [...] (SARAMAGO, 1995, p. 277).

A necessidade da escrita é imperativa, e ele elabora uma forma de, mesmo cego, escrever, assim passa a registrar a sua vivência e de sua família no espaço da cegueira, expondo todos os sofrimentos decorrentes dessa condição. Escreve sobre o novo viver, o deles. Todavia, ao conversar com o primeiro cego, sua mulher e a mulher do médico,

percebe que houve uma experiência mais avassaladora do que a vivida por eles: a da clausura.

Desculpe-me, de repente parece-me ridículo tudo o que tenho andado a escrever desde que nós cégamos, a minha família e eu, Sobre o que é, Sobre o que sofremos, sobre nossa vida, Cada um deve falar do que sabe, e aquilo que não souber, pergunta, Eu pergunto-lhe a si, E eu lhe responderei, não sei quando, um dia (SARAMAGO, 1995, p. 278).

A mulher do médico é a exceção do olhar, portanto, a testemunha do horror. Por ocupar o lugar de quem esteve presente e viu o que mais ninguém pode ver, é a única capaz de relatar e repassar a experiência. Ela pode formar, com o escritor, o par *ópsis/akoé*, a presença, o “eu vi”, indo ao encontro da escuta, o “eu ouvi”. Temos no livro que o escritor vem escrevendo, como no possível futuro testemunhar da mulher, um relato que é para o outro, uma escrita que pretende fixar o horror, para que esse não se perca, e que se saiba o que é um mundo de cegos. Passo a passo, portanto, constrói-se uma estética que se quer do aprendizado.

Contudo essa construção é urdida por uma voz dominante, o fio que costura, alinhava uma narrativa da conclamação do aprendizado: a voz do narrador. Como já foi colocado na seção anterior, ele acomoda a voz daquele que tem o que ensinar, firma-se no poder da sabedoria conquistada pela experiência e transmissão. É a força central que convoca para a transformação do olhar, para a progressão: olhar, ver, reparar.

Considerando que as personagens estão lançadas no mundo e são forçadas a reaprenderem a viver em meio ao desarranjo geral, é importante trazer uma passagem extremamente ilustrativa, no que se refere à questão da aprendizagem: o diálogo travado entre a mulher do médico e um cego que, com o seu grupo, está ocupando uma farmácia. Como ela e os seus acabam de sair do manicômio, não sabem a quantas anda o mundo. No diálogo, temos a exposição da nova lógica imperante. Precisam não naufragar, e aprender é um caminho, porém nem todos estão inclinados a ensinar: o mundo é hostil. No entanto o cego mencionado está disposto a apresentar o fora do manicômio, e ainda afirma peremptoriamente: “vocês que estiveram na quarentena têm muito que aprender [...]” (SARAMAGO, 1995, p. 216). Assim, ela aprende com ele e repassa ao seu grupo. O partilhar da experiência encurta percursos. O diálogo, como estrutura narrativa, além de apresentar a cena, imprimindo um teor de verdade, também funciona como possibilidade de aprendizado.

Apesar de ser aquela que tem a faculdade de ver, portanto, já é sabedora da “verdade”, a mulher do médico está aberta para a construção de um novo aprendizado, não apenas escuta para aprender, como foi ilustrado, mas observa. Em razão do que vê acontecer com os outros grupos - navegam colando-se e descolando-se, perdendo integrantes e absorvendo novos, sucessivamente -, ela encontra uma saída quanto à organização da movimentação dos seus: o uso de uma corda para envolvê-los.²⁹ Ação denominada pelo narrador de “tática de progressão”. O uso dessa estratégia demonstra que não basta ter olhos, é preciso saber fazer bom uso deles. E pautar-se na experiência alheia é atitude de quem aprendeu a ver e reparar, como ela, que, somente pela observação do que acontece aos outros, consegue fabricar um meio capaz de evitar a dispersão dos seus.

É relevante considerar que ao término da narrativa, a paisagem oferecida é a de um mundo destroçado. Contudo, tal ruína não encerra apenas marcas de negatividade, pois ela carrega a possibilidade de abertura, a brecha necessária para o início de construção de outras formas de viver e relacionar-se. O fechamento do romance se abre em devir, assume a forma daquilo que ainda não foi inscrito, todavia pode vir a ser. Por meio da queda, as personagens são impelidas a darem-se conta de sua cegueira, uma cegueira alegórica, logo, que exige preenchimento e busca de sentidos: evoca o conhecer.

Signos do sofrimento, como o desamparo, desterro, desordem, contingência, violência e aviltamento do ser, arrancam as subjetividades da superfície, de níveis artificiais do existir e arrojam-nas à vivência de um aprofundamento, adensamento das potências da vida. Conferem experiência.

Sofrer o choque ignominioso de tal vivência deve produzir reflexão, aprendizado, pressupõe-se que carregue o poder de forçar as personagens a prestarem atenção, não só para onde têm olhado, mas, sobretudo, no modo como o tem feito. Este é um romance que clama pela urgência do ver (reparar) e do aprender com a experiência. Ao contrário do que se pensa, ele não “ensaia” sobre a cegueira, porém sobre a possibilidade de visão, sobre a pedagogia do olhar.

²⁹ A referência a Ariadne é evidente, semelhante à personagem do mundo grego, a mulher do médico lança mão de um fio como instrumento de salvação, no intento de evitar a dispersão dos seus no labirinto da cidade. Quando presos no manicômio, ela também se ampara nessa “técnica”: engendra uma corda de cobertores, amarra-a aos tornozelos dos cegos delegados para buscarem as caixas de comida deixadas pelos militares no portão do átrio, assim não correm o risco de perderem-se no trajeto que pode levá-los à morte.

4.2.2 Crise e sobrevivência da alegoria: caminhos para o aprendizado e a reinvenção do ser

Em *A caverna*, a crise é o elemento movente que lança a personagem Cipriano Algor para a ação. O desajuste ao meio, a perda do lugar, o sentir-se à margem forçam-no a um movimento, que, no início, se desenha como fabricação de meios para continuar inserido, mas que, na progressão da cadeia narrativa, transforma-se em busca de si e reinvenção do ser.

A necessidade faz a personagem voltar-se, longamente, para o estudo de uma ramificação do trabalho de oleiro, a qual desconhecia, pois confeccionar bonecos não é o mesmo que louças, exige o aprendizado e o domínio de outras técnicas: “[...] sabiam por experiência que os barros gordos tendem a encolher demasiado, fendem-se [...], mas desconheciam que resultado podia isso dar na barbotina e sobretudo que consequências negativas teria depois no trabalho acabado” (SARAMAGO, 2000, p. 149-150). A obra dedica longos capítulos ao processo de procura e experimentação de uma nova técnica. Focaliza-o de modo demorado, constrói o seu trajeto, embora desde o início sobrevoe o anúncio do fracasso.

Para lograr sucesso na fabricação dos bonecos, embrenham-se, por iniciativa de Marta, em um livro que oferece uma base científica para a nova aventura, sinalizando qual aparato instrumental (que não disponibilizam) e quais materiais seriam necessários: densímetro, proveta, viscosímetro, desfloculantes (silicato de sódio, carbonato de sódio ou silicato de potássio), soda cáustica. Além disso, aborda questões como medida, densidade, fluidez. Trava-se, assim, um embate entre a experiência já adquirida e o desafio do saber científico:

Não ajuda muito, esse livro, Ajuda, sim, dê atenção, Dou, Um dos de uso mais frequente é o viscosímetro de torção cuja leitura se faz em graus Gallen-Kamp, Quem é esse senhor, Aqui não consta, Continua, Segundo esta escala, a fluidez ideal situa-se entre os duzentos e sessenta e os trezentos e sessenta graus, Não encontras por aí nada ao alcance da minha compreensão, perguntou Cipriano Algor, Vem agora, disse Marta, e leu, No nosso caso usaremos um método artesanal, empírico e impreciso, mas capaz de, com a prática, dar uma indicação aproximada, Que método é esse, Mergulhar a mão profundamente na borbotina e retirá-la, deixando a borbotina escorrer pela mão aberta, a fluidez será tida como boa quando, ao escorrer, formar entre os dedos uma membrana como a dos patos, Sim, como a dos patos. Marta pôs o livro de lado e disse, Não adiantámos muito, Adiantámos alguma coisa, ficámos a saber que não poderemos trabalhar sem desfloculante e que enquanto não tivermos membranas de

pato não teremos barbotina de enchimento que sirva, Ainda bem que está de bom humor, O humor é como as marés, ora sobe ora desce, o meu subiu agora, veremos quanto tempo durará (SARAMAGO, 2000, p. 150-151).

Quanto ao fragmento supracitado, queremos sublinhar que se opera um movimento que parte da experiência (sabe-se que o barro com uma espessura mais grossa tende a partir-se no forno) e direciona-se para a busca do conhecimento teórico, tendo como base um livro. Entretanto efetua-se o retorno para o campo da experiência, absorve-se o que a ciência oferece, porém extrai-se, para o uso, aquilo que é empírico, artesanal e impreciso, ou seja, exige experimentação. Um exercício de aprendizado, de conquista do domínio da técnica, que acaba por resultar no quadro descrito pelo narrador sobre a destreza do oleiro, adquirida pela prática: “o mais provável, como em um destes últimos dias tivemos ocasião de observar e propor à consideração, é saberem-no os seus dedos, e não ele” (SARAMAGO, 2000, p. 148).

Todavia, o aprendizado empreendido por Cipriano Algor não se restringe ao território do ofício, a personagem é convocada a promover deslocamentos internos, arrebatamentos, viver experiências afetivas intensas, que lhe pareciam improváveis. Estamos nos referindo aos dois grandes encontros amorosos: com o cão Achado e Isaura Estudiosa. Encontros esses que entram para a ordem do acontecimento, pois rompem o ordinário do dia, da vida, atravessando a existência de tal modo que ela, inevitavelmente, é forçada a refazer-se, reformular-se. Afinal “o acontecimento é sempre produzido por corpos que se entrechocam, se cortam ou se penetram, a carne e a espada” (DELEUZE, 1998, p. 78), é “a coisa mais delicada do mundo” (p. 80). Vivenciar dois encontros dessa natureza arremessa Cipriano Algor na travessia do reaprendizado do afeto, proporciona a quebra de modelos postos e o estabelecimento potente de novos vínculos. Um caminho que leva a uma diversa experimentação do ser. Vamos a ela:

Eis que, para refugiar-se da chuva, chega um cão peregrino à olaria, abriga-se na casota que pertencia ao cão anterior, o Constante. Embora Marta veja a chegada do animal, deixa-o onde está. Quando o pai retorna da ida ao Centro, anuncia-lhe a presença do visitante, e é Cipriano Algor quem coloca a comida na entrada do refúgio. Porém o forasteiro tem outro alimento para oferecer à personagem, ele vem para estimular a construção de novos trajetos afetivos, para romper um padrão fixo, traz a confusão e inquietude enriquecedoras, que sacodem/acordam os sentidos e sentimentos, desordenam aquilo que está estanque e enrijecido.

Depois de a filha se ter retirado, Cipriano Algor abriu a porta que dava para fora e olhou na direcção da amoreira-preta. [...] Ainda lá estará, perguntou-se o oleiro. Deu a si mesmo uma falsa razão para não ir ver, Era o que faltava, molhar-me por causa de um cão vadio, uma vez bastou. [...] A meio da noite acordou, acendeu a luz, o relógio da mesa-de-cabeceira marcava quatro e meia. Levantou-se, agarrou na lanterna de pilha que guardava numa gaveta e abriu a janela. Cipriano Algor acendeu a lanterna e apontou o foco para a casota. A luz não era suficientemente forte para poder ver-se o que estava dentro, mas Cipriano Algor não precisava de tanto, duas cintilações lhe bastariam, dois olhos, e eles lá estavam (SARAMAGO, 2000, p. 53).

Espera-se de um homem em idade avançada um comportamento racionalizado, marcado pela sobriedade e comedimento e que não se assemelhe a uma criança: “[...] era pueril, era quase ridículo, um homem da sua idade a alvoroçar-se como uma criança a quem trouxeram o brinquedo sonhado [...]” (SARAMAGO, 2000, p. 56). Contudo a chegada inesperada causa-lhe alvoroço, arranca-o da corrente normal da vida, embora tente disfarçar não só para os outros, mas para si mesmo. O fato é que desde o início, o cão andarilho já possuía um dono, já pertencia a Cipriano Algor. A filha Marta enuncia este vaticínio:

Não se esqueça de ir ver como está o seu cão, Por enquanto é só um cão que aqui veio ter e achou que a casota lhe dava jeito para se resguardar da chuva, [...] não te precipites a dizer que é o meu cão, nem sequer o vi, não sei se gosto dele, Sabe que quer gostar, já é alguma coisa (SARAMAGO, 2000, p. 52-53, grifo nosso).

É como se fossem destinados um ao outro, Marta dá ao pai a incumbência de nomeá-lo, Perdido seria o nome, porém ela propõe Achado, captando a significação do evento que presencia e revestindo o nomear de um valor positivo. A última palavra é a do oleiro, ele decide que assim se chamará, afinal o cão fora encontrado. Achado vem para preencher um vazio, uma urgência da personagem, como revela o momento em que realmente se encontram e no qual Cipriano Algor dá-lhe o nome: “o oleiro agachou-se para nivelar os seus olhos pela altura dos olhos do animal e tornou a dizer, desta vez num tom instantâneo, intenso, como se fosse a expressão de uma necessidade pessoal sua, Achado” (SARAMAGO, 2000, p. 57). O cão crava na interioridade do oleiro o desejo de pertencimento mútuo, de entrega, de encontro.

A chegada do Achado subverte a ideia de que um sujeito maduro não possa sentir-se amorosamente afetado por um representante da espécie canina, e, em decorrência, experimentar intensamente o campo da emotividade, descobrir outras brechas em seu ser.

Observa-se que o vínculo construído entre os dois provoca a desativação, o desarmamento de um modelo imposto, bem como efetiva a conquista de uma nova afetividade.

O mesmo opera-se com o encontro entre ele e a viúva Isaura Estudiosa, uma mulher bem mais jovem. Quando Cipriano Algor não antevia mais a possibilidade de uma nova experimentação amorosa, já a havia banido do horizonte - pois acreditava estar entrando no ocaso - emerge, com vigor, a força do desejo afetivo, abre-se a possibilidade de construção de um relacionamento amoroso autêntico. Também esse encontro rompe paradigmas preestabelecidos, no caso, o de que o envelhecer exclui a vivência amorosa.³⁰

No encontro casual, que se desenrola no cemitério, pode-se extrair um indicativo interessante: Isaura Estudiosa não utiliza, ao cumprimentá-lo, o sobrenome Algor, restringe-se ao uso do termo senhor para acompanhar o nome Cipriano. Tratamento, como bem destaca o narrador, comum no campo. Entretanto esse é um indício que deve ser levado em conta, porque, como já bem apontamos, a personagem é demarcada por nome e sobrenome, apenas Isaura se refere assim a ele.³¹ Também o narrador deixa marcada a antecipação de que algo está por vir. E um cântaro³² sem asas é o instrumento que liga o caminho dos dois. No diálogo travado, o oleiro fica sabendo que o cântaro comprado por ela em sua olaria perdera as asas, como tem de descartar os artefatos que o Centro renega, oferece-lhe um novo, sem cobrar-lhe. A viúva experimenta uma felicidade que guarda algo mais, para além da gratuidade da oferta.

A cena de entrega do objeto é muito simbólica: “A mulher estendeu as duas mãos para recolher o cântaro pelo bojo, segurou-o contra o peito e agradeceu outra vez, Muito obrigada, senhor Cipriano” (SARAMAGO, 2000, p. 62). Obviamente que o abraço ao

³⁰ Não nos esqueçamos do caso do velho de venda preta e da rapariga de óculos escuros. E em *A Jangada de pedra* (1986), também ocorre uma relação amorosa (sexual) entre um homem em idade bastante avançada, Pedro Orce e duas mulheres mais jovens, Maria Guavaira e Joana Carda. SARAMAGO, José. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 290.

³¹ Outro apontamento que vale nota é com referência ao nome de Isaura. No início, Cipriano Algor a chama pelo sobrenome de casada, Estudiosa, mas, posteriormente, passa a tratá-la pelo nome de solteira, Madruga, promovendo um apagamento e uma abertura. O modo como ambos tratam os seus sobrenomes é um indicador discreto de interesses velados, porém explicitados por essas marcas.

³² O cântaro é objeto que habita a lembrança afetiva de José Saramago. Quando ele reconstrói, pela memória, o casulo que representou a casa dos avós maternos, esse artefato vigora como elemento a compor a cena, é-lhe dada a justa dimensão da sua utilidade, e a relação é de gratidão: “Já não existe a casa em que nasci [...]. Esta perda, porém, há muito tempo que deixou de me causar sofrimento porque, pelo poder reconstrutor da memória, posso levantar em cada instante as suas paredes brancas, plantar a oliveira que dava sombra à entrada, abrir e fechar o postigo da porta e a cancela do quintal [...], ir à cozinha e deitar do cântaro para o púcaro de esmalte esborcelado a água que pela milésima vez me matará a sede daquele verão.” SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 16. Não é de se estranhar que, no romance, o cântaro assuma a posição de elo amoroso. Com esta simbologia, retoma-se também o seu valor em uma sociedade artesanal, semelhante a que viviam os avós Jerónimo e Josefa, ressignificando-o.

objeto oculta outros sentidos, que ela espera serem lidos por seu interlocutor. Contudo, para Cipriano Algor, construir a nova travessia, a dos afetos, é algo muito custoso, sente-se deslocado, sem jeito, tolhido. Agrava a situação o fato de ser uma mulher mais jovem, além da sua decadência profissional. O que gera na personagem um forte tormento interno, o qual o narrador ilumina ao longo da diegese.

Há uma passagem (na qual Isaura usa como pretexto uma visita à filha do oleiro) que é estruturada de maneira a exhibir a dimensão da dificuldade de Cipriano Algor em externar o que sente e pôr em ato o seu desejo. O narrador constrói um diálogo balizado, por meio da repetição dos enunciados “disse ele”, “disse ela”, que funcionam como freios, dando a marcação penosa do compasso. Além disso, cada fala é encerrada pelo ponto final³³, o que emperra mais ainda a conversa. Este fragmento é muito importante, porque explicita, formalmente, na tessitura, no corpo do texto, o quão é penoso para o oleiro ingressar no reaprendizado do afeto amoroso.

Marta, estás em casa. O oleiro não se levantou da cadeira, apenas endireitou o corpo, como se estivesse a preparar-se para fugir. [...] não foi fácil a Cipriano Algor levantar-se, a cadeira baixa e as pernas subitamente frouxas tiveram a culpa da figura triste que sabia estar a fazer. Disse ele, Boas tardes. Disse ela, Boas tardes, bons dias, não sei bem a hora que é. Disse ele, Já passa do meio-dia. Disse ela, Pensei que fosse mais cedo. Disse ele, A Marta não está, mas faça o favor de entrar. Disse ela, não quero incomodá-lo, venho noutra altura, o que me trazia cá não tem urgência. Disse ele, Foi com o Marçal almoçar na casa dos sogros, não se deve demorar. Disse ela, Só vinha para dizer à Marta que consegui arranjar um trabalho. Disse ele, Arranjou trabalho onde. Disse ela, aqui mesmo na povoação, felizmente. Disse ele, e em que vai trabalhar. Disse ela, Numa loja, a atender o balcão, poderia ser pior. Disse ele, Gosta desse trabalho. Disse ela, Na vida nem sempre podemos fazer aquilo que gostamos, o principal para mim era ficar cá, a isto não respondeu Cipriano Algor [...] (SARAMAGO, 2000, p. 216).

Na falta de assunto, o cântaro é mote de conexão, elemento fático, e a reação de Isaura, mais uma vez, ilumina o que passa em seu interior, também ilustra, novamente, a dificuldade de Cipriano Algor em expressar seus sentimentos: “Que notícias me dá do nosso cântaro, perguntou ele, continua a prestar serviço. [...] Se pôs muito séria, cruzou os braços sobre o peito como se estivesse ainda a abraçar o cântaro” (SARAMAGO, 2000, p. 219). Apesar de sentir-se incapaz para ação, ele tem a clareza de que o gesto dela possui outra significação: “Cipriano Algor se apercebeu de que nenhuma palavra tinha respondido

³³ Algo incomum na obra de José Saramago, pois ele utiliza apenas o sinal da vírgula e a letra maiúscula para demarcar a separação das vozes das personagens, o que faz com que os diálogos mergulhem em um fluxo, próprio da oralidade.

à sua pergunta, nem um sim, nem um não, apenas aquele gesto de abraçar o próprio corpo, talvez para encontrar-se nele, talvez para o defender ou dele se defender” (p. 219).

Após a saída de Isaura, o estado de Cipriano Algor é angustiante, o turbilhão que o acomete internamente é externado em suas reações físicas e ganha força na forma violenta da agressão, duplamente realizada, contra si próprio: “olhou em redor perplexo, como se estivesse perdido, tinha as mãos húmidas, o coração disparado no peito, a ansiedade de quem acaba de escapar a um perigo de cuja gravidade não chegou a ter uma noção clara. E então deu o primeiro murro na cabeça” (SARAMAGO, 2000, p. 219-220). Está afetado pela perturbação e irritação, tenta trabalhar, quando Marta retorna, percebe a disposição do pai: “Não se sente bem, Claro que me sinto bem, Acho-o estranho, diferente, Isto é dos teus olhos” (p. 220). É inevitável que lhe conte, mesmo contrariado, sobre a visita, ao que “entre a saída da filha e o regresso do genro daria outro murro na cabeça” (p. 221). O narrador clarifica a interioridade da personagem, expondo a razão desses murros: a situação constrangedora que vivera; o “inquérito” feito por ele, revelador de interesses ocultos; a pergunta sobre o cântaro, que vê como patética; o uso do pronome “nosso” para o artefato; e, principalmente, a dificuldade em lançar-se no devir-afeto que se apresenta.

No entanto seus destinos estão cruzados, a consumação do encontro é incontornável. A cena da confissão do afeto mútuo se dá na penumbra, condição propícia para revelação dos sentimentos represados pelo oleiro: “Esta era a penumbra que havia faltado a Cipriano Algor para que se atrevesse finalmente a declarar, Gosto de ti, Isaura, [...] E no dia em que vai embora é que mo vem a dizer” (SARAMAGO, 2000, p. 300). Frente à insolubilidade da situação de ambos, ele constata: “Não tenho nada para lhe oferecer, sou uma espécie a caminho da extinção, não tenho futuro, não tenho sequer presente” (p. 300). Isaura tenta traçar um caminho: poderiam viver do seu salário, o que para concepção dele é algo impraticável, denotando as marcas de uma visão conservadora. Assim, ela o interpela: “Teria então o amor forçosamente de morrer por causa disso [...], Não estou em situação de lhe poder responder, falta-me a experiência” (p. 300-301). Essa afirmação da personagem protagonista é muito esclarecedora, atesta que lhe falta a experimentação do campo amoroso, mas esse é um devir que o espreita e espera. Embora vá para o Centro, fica a promessa que é cumprida no desfecho do romance: “Voltarei, voltarei, [...] voltarei, voltarei, há de haver uma solução para nós” (p. 301).

Em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (2005), conforme Teresa Cristina Cerdeira, a personagem central, Jesus, também precisa traçar um caminho de aprendizado: o da

corporeidade, do erotismo do corpo. Na experimentação desse novo saber, o ensinar é efetivado pelas mãos de uma mulher, Maria de Magdala, ação que inverte radicalmente os papéis instituídos: “Ensinar e aprender o amor. Ela a mestra, ele o aprendiz. Ela a dona do saber, ele o insciente. Ela a agente, ele o paciente” (2014, p. 80). A subversão ao modelo é evidente, uma mulher é transformada em mestra do Cristo e esse passa a vivenciar as potências do corpo, do prazer. Promove-se, assim, um ataque à ortodoxia católica, que desde a sua origem negara a dimensão carnal do humano, apartando-a do divino, numa cisão radical e inconciliável. O valor inestimável da experiência, igualmente, ganha destaque no romance citado:

Jesus tinha consigo apenas o arsenal teórico do amor que lhe viera do *Cântico dos cânticos* de Salomão. É, portanto, nele que muito coerentemente se apoia para começar a entender o amor de uma mulher. Mas o que então percebe é que Maria de Magdala ia muito além do que significavam as palavras, pois ela era capaz de transformar a metáfora do texto canônico em literalidade pura, fazendo-o caminhar para além do modelo, para além das imagens previamente cifradas, levando-o a conhecer e a experimentar, ou a experimentar para conhecer (CERDEIRA, 2014, p. 80).

Para encerrarmos o caso Isaura, gostaríamos de apresentar a revelação final que a mesma faz sobre o tal cântaro³⁴, e, por extensão, sobre seus sentimentos: “quando apertei aquele cântaro contra o peito, realmente era preciso que fosses homem para não compreenderes que te estava a apertar a ti, as últimas palavras quase se perderam numa súbita irrupção de soluços e de lágrimas” (SARAMAGO, 2000, p. 348). Além disso, podemos afirmar, o trecho explicita a percepção do autor acerca do ser homem e suas limitações condicionantes.

Em meio ao caminho tortuoso da crise decorrida do declínio do seu ofício, Cipriano Algor também se perde e se encontra nas trilhas do aprendizado do afeto: um cão

³⁴ A insistência em evocar esse objeto ocorre não apenas neste romance, em *Ensaio sobre a lucidez*, o autor faz várias menções a ele. Inclusive, na passagem do turbilhão de frases elaboradas pelos investigadores para interrogar a população insurgente, a referência ao cântaro de Cipriano Algor e Isaura Estudiosa/Madruga é evidente: “Explique-me que cântaro é esse, Porquê é que a asa se soltou na fonte, e não durante o caminho, ou em casa, [...] Que cântaro é esse, Foi à fonte porque estava com sede, ou para encontrar com alguém, A asa do cântaro é símbolo de quê, [...] Afinal, que cântaro era esse, um cântaro real, ou um cântaro metafórico”. Também o mesmo aparece compondo uma escultura na praça onde o comissário conhece a mulher do médico e, no final da obra, é morto (o lugar configura-se como uma espécie de refúgio): “Num lugar recolhido do bairro, como uma aldeia esquecida no interior da cidade, havia um jardim um tanto abandonado, com grandes árvores de sombra, âleas de saibro e canteiros de flores, bancos rústicos pintados de verde, ao centro um lago onde uma escultura, representando uma figura feminina, inclinava para a água um cântaro vazio”. SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a lucidez**. São Paulo: Companhia das letras, 2004, p. 46, p. 263. O cântaro é mais um ponto discreto a conectar os romances entre si por canais subterrâneos.

e uma mulher o fazem viver a potencialidade do acontecimento amoroso, transformador e autêntico.

Outro importante caminho de afetividade que se constrói no romance é entre Cipriano Algor e Marçal. No início da narrativa percebe-se que o sogro tem restrições quanto a ele, pois o fato de tornar-se guarda do Centro mudara-o profundamente, convertendo-o em uma função, um uniforme:

Eu gosto dele, Gostará, mas não o toma a sério, A quem não consigo tomar a sério é o guarda em que se tornou o rapaz afável e simpático que conhecia, [...] o teu Marçal, como o conhecemos agora, é todo ele guarda, guarda dos pés à cabeça, e suspeito que é guarda até no coração (SARAMAGO, 2000, p. 50-51).

É como se aquela forma de vida o tivesse capturado e dado as diretrizes para o seu ser, inclusive, Marçal tem como maior desejo viver na interioridade do Centro. Isso o distancia do núcleo afetivo formado pelo pai e pela filha, ele próprio tem a percepção de estar fora daquela relação de intensidade amorosa.

Contudo o guarda do Centro vai sofrendo transformações gradativas, ingressando também em um trajeto de aprendizagem, que começa a corromper a mudança citada pelo sogro, possibilitando a construção de outro devir mais verdadeiro. Processo que tem sua culminância no confronto com a Alegoria da caverna. A potência que essa história comporta é tamanha que afeta até Marçal, quebra a sua forte vontade de participar daquele mundo de distorções e sombras, que o Centro encena: o faz ver. Ele também é atingido pelo impacto da imagem que sobrevive ao tempo e percebe que, igualmente ao sogro, não cabe mais naquele mundo: “Quem não se ajusta não serve e eu tinha deixado de ajustar-me, [...] E quando sentiste que tinhas deixado de ajustar-se, perguntou Cipriano Algor, A gruta foi a última gota, como também o foi para si, E para esses teus colegas, Sim, também para eles” (SARAMAGO, 2000, p. 347). Até outros guardas residentes não escapam imunes ao ingresso à caverna e ao choque de verem-se frente a frente com as personagens e a cena alegórica.

Após tamanha transformação, Marçal passa a pertencer integralmente ao grupo, que, no final do romance, compõe um núcleo de amorosidade, cuidados e partilha,

semelhante ao formado em *Ensaio sobre a cegueira*: duas naus de afeto e abrigo. Ambas levando consigo a afetividade em pelo: o cão das lágrimas e o Achado.³⁵

É curiosa a longa dedicação do narrador delegada à fabricação estapafúrdia de bonecos, que certamente não interessariam a ninguém, afinal quem desejaria comprar um esquimó, um mandarim ou um assírio de barbas? Figuras completamente descoladas do contexto das personagens. Talvez o palhaço, o bobo e a enfermeira tivessem algum apelo, mesmo assim, já nascem com o estigma de objetos inúteis, desnecessários, porém a sua fabricação acaba por ocupar um lugar de importância na narrativa. A concepção dos mesmos desenvolve-se paralela à crise da personagem principal, funciona como uma alegoria suplementar em concomitância com a alegoria maior, mas comporta um grau de elemento mítico.

Conforme a tradição religiosa hegemônica, a que segue o “livro dos disparates”, o mito de criação humana ensina que o homem veio do pó e ao pó retornará. Essa imagem é bastante educativa: evoca a brevidade do estar no mundo. Além disso, o mito em questão carrega a figura do criador, aquele que da massa disforme faz emergir a vida. Um oleiro bio-divino. Cipriano Algor adquire tal *status*, dá vida aos bonecos, do barro traz para o mundo a forma humana, que num primeiro olhar parece sem sentido, no entanto, quando observada de perto, reveste-se de significado: o esquimó, o mandarim, o assírio de barbas condensam a variedade da nossa espécie disposta no globo e no tempo. Quanto ao bobo e ao palhaço, algumas leituras possíveis se apresentam: podem representar a alegria, o rasgo na normatização, mas também sintetizar a expressão da loucura em seu aspecto de potência e transgressão. Ainda, podem condensar traços negativos: o bobo é aquele que agrada ao rei, o palhaço transita na superfície da troça, da brincadeira gratuita, ou é aquele que é passado para traz, feito de “bobo” (ambos termos possuem uma ambivalência que os aproxima, podendo funcionar como sinônimos em algumas circunstâncias). A escolha da enfermeira parece acionar signos já reinantes que a definem como cuidadora, protetora.

³⁵ Há em *A caverna* duas passagens que fazem referência explícita ao cão das lágrimas, ligando o Achado a ele: “Decerto por estar no tenro verdor da mocidade, Achado não teve ainda tempo de adquirir opiniões formadas, claras e definitivas sobre a necessidade e o significado das lágrimas no ser humano, no entanto, [...] pensou que talvez não fosse desacerto grave chegar-se à chorosa dona e pousar-lhe docemente a cabeça nos joelhos”. Ao que parece, no avançar da diegese, Achado também ingressa em um percurso do aprendizado: “O que não foi realmente nenhuma novidade, porque já tinha sucedido uma outra vez na história das fábulas e dos prodígios da gente canina, foi ter-se chegado o Achado a Cipriano Algor para lhe lambe as lágrimas, gesto de consolação suprema [...]”. SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das letras: 2000, p. 87, p. 263. Temos aí mais um elemento a estabelecer uma ponte de um a outro romance.

Independente das razões que determinaram a escolha das figuras específicas, todas, em algum grau, representam o humano. E configuram-se como a criação de Cipriano Algor.

Além do trabalho empreendido e os cuidados no ato de criar, o “ser divino” que os trouxe ao mundo preocupa-se com seus destinos. No encerramento do romance, quando as personagens deixam a casa e a olaria, para ingressarem no devir, o movimento do oleiro é o seguinte:

Saiu da furgoneta e dirigiu os passos para o forno, Aonde vai, perguntou Marta, Que irá ele fazer, murmurou Isaura. A porta foi aberta, Cipriano Algor entrou. Quando daí a pouco saiu vinha em mangas de camisa e servia-se do casaco para transportar algo pesado, uns quantos bonecos, não poderia ser outra coisa, Quer levá-los de recordação, disse Marçal, mas enganava-se, Cipriano Algor aproximou-se da porta da casa e começou a dispor as estatuetas no chão, de pé, firmes na terra molhada, e quando colocou todas voltou ao forno, nessa altura já os outros viajantes tinham descido da furgoneta, nenhum deles fez perguntas, um a um entraram também no forno e trouxeram bonecos para fora, [...] os bonecos iam pouco a pouco ocupando o espaço em frente da casa, e então Cipriano Algor entrou na olaria e retirou com todo cuidado da prateleira as estatuetas defeituosas que ali tinha juntado, e reuniu-as às suas irmãs escuras e sãs, com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós, agora já não é só diante da casa que as estatuetas estão de guarda, também defendem a entrada da olaria, no fim serão mais de trezentos bonecos olhando a direito, palhaços, bobos, esquimós, mandarins, enfermeiras, assírios de barbas [...] (SARAMAGO, 2000, p. 349).

É ele quem tira as criaturas que criou da caverna (alegoria dentro da alegoria), mesmo os defeituosos, porque esses também pertencem à espécie humana. No entanto não o faz sozinho, o movimento individual torna-se coletivo, e não são necessárias palavras³⁶ para a solicitação de ajuda e o desenvolvimento da ação. O silêncio reveste-se de beleza e complexidade pelo quadro que ilumina. A inserção da alegoria dos bonecos na alegoria diretriz do romance é mais um elemento a compor uma estética do aprendizado, fala não só de Cipriano Algor, mas da condição última do humano, deixa evidente que embora todos os nossos esforços e luta, o fim derradeiro é o pó, a lama. Todavia há outro ensinamento na alegoria dos bonecos: é sabida a inevitabilidade da morte, todos a confrontaremos, entretanto, que não seja na condição de prisioneiros, que o embate se dê fora da caverna. Nesse episódio, Cipriano Algor funciona como o filósofo da história platônica, porém, que

³⁶ Em diversos romances, Saramago insiste na ideia de que as palavras são insuficientes, falhas, não podem exprimir determinadas situações e condições do ser.

em ato amoroso e fraterno, consegue reconduzir seus companheiros para exterioridade da prisão.

Na longa trajetória de aprendizado empreendida pela personagem, o grande acontecimento dá-se quando ela adentra o Centro e desvela o segredo que o lugar acomoda em seu subterrâneo: os resíduos da Alegoria da caverna, ecos de uma história que ainda tem o que ensinar.

Ao ingressarem no interior da sociedade espetacular, no seu núcleo, o primeiro dilema com o qual se chocam Cipriano Algor e sua filha Marta é o do tempo. Com qual conteúdo preenchê-lo, com o que se ocupar, o que fazer? Essa é “a primeira questão que os novos habitantes terão de resolver” (SARAMAGO, 2000, p. 305). Marta tem a ocupação da casa e em breve a do filho que virá, mas o protagonista em crise se vê preso a um tempo absolutamente vazio, então resolve “lançar-se à descoberta e à investigação metódica da ilha maravilhosa para onde o tinham trazido depois do naufrágio” (p. 309).

É conhecida a afirmação de que o filósofo e a criança possuem um atributo comum: a curiosidade. Querem saber, conhecer, entender. Há um frescor no desejo sempre aceso da descoberta e na vontade de apreensão das coisas, do mundo. Cipriano Algor assume esse posicionamento: “O sogro não estava em casa, devia andar nas suas explorações de criança curiosa, à procura do sentido das coisas e com astúcia suficiente para os encontrar por mais escondidos que estivessem” (SARAMAGO, 2000, p. 318). Além da vantagem de ter acesso gratuito às ofertas do Centro, ou o benefício de preços reduzidos, ele tem a sorte de poder circular mais facilmente, apesar da vigilância constante (guardas, câmaras, uma central que tudo controla), pois possui o cartão oficial de identidade de morador e as digitais registradas.

Nas suas incursões reflexivas pela interioridade do Centro, expedições investigativas - anotando em uma caderneta as frases contidas nos anúncios, observando, avaliando, perscrutando o lugar - a sua curiosidade é atingida em cheio pela inscrição: “Porta secreta”. O desejo de descobrir o que aquela passagem esconde passa a movê-lo, e ela torna-se seu alvo. Uma mudança ocorre no interior da personagem:

O Cipriano Algor que se apresentou na caixa do departamento de compras depois de por duas vezes se ter perdido, apesar da ajuda das setas e dos letreiros, não foi aquele que já havíamos nos acostumado a conhecer. Se as mãos lhes tremeram tanto, não foi pela excitação mesquinha de estar a receber pelo seu trabalho um dinheiro com que não tinha contado, mas porque as ordens e as orientações do cérebro, ocupado agora em assuntos de mais transcendente importância, chegavam

desconexas, confusas, contraditórias aos receptores terminais (SARAMAGO, 2000, p. 325).

Ao longo do romance, a perda do valor do seu ofício e a iminência do desaparecimento definitivo do mesmo são os elementos moventes da crise do herói. Entretanto, quando o protagonista descobre a “Porta secreta”, efetua-se uma transformação. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a inquietante descoberta produz um descentramento, tirando-o de seu drama pessoal, lança a sua atenção para outra forma de inquirir, que contribui para a construção de um olhar ainda mais agudo sobre si. Este movimento é dialético: o questionamento parte do si mesmo, projetando o olhar para fora, à procura, depois retorna para dentro.

Cipriano Algor sabe que há algo poderoso a ser desvendado no subterrâneo do Centro. O barulho das escavações para construção de supostos “frigoríficos” cessa; intensifica-se a vigilância; os guardas residentes, incluindo Marçal, são proibidos de falarem sobre o assunto; o sigilo é absoluto; os turnos são curtos, de quatro horas, a fim de ter atenção total; guardas à paisana circulam pelo interior do Centro, atentos a qualquer fala que diga respeito àquilo que se mantém segredo, a trinta ou quarenta metros abaixo do solo. A personagem burla a segurança, aproveita-se do turno do genro para realizar o desvelamento do mistério e empreende a descoberta avassaladora, de titânica força transformativa: a existência materializada das personagens e dos componentes da Alegoria da caverna no subterrâneo daquele lugar. Uma história que ainda comporta tamanha carga potente capaz de fazer uma vida girar, assumir outra rota, a do imprevisto, do autêntico, do desafiador, da linha de fuga traçada no devir.

O encontro com a caverna platônica e suas personagens é visto, pelo poder hegemônico, como uma ameaça. Essa é a razão do lugar ser guardado com tamanha vigilância, pois não ignoram a capacidade e o poder da alegoria, da imagem, de gerar impacto e produzir uma cadeia perigosa de questionamentos.

Deixe-se de ideias, Não é fácil deixar-se de ideias depois de se ter visto o que eu vi, Que foi que viu, quem são essas pessoas, Essas pessoas somos nós, disse Cipriano Algor, Que quer dizer, Que somos nós, eu, tu, Marçal, o Centro todo, provavelmente o mundo [...] (SARAMAGO, 2000, p. 334-335).

A personagem é tomada por uma clareza sobre si e sua condição de prisioneiro; enxerga que, como as figuras platônicas, também estão todos agrilhoados a uma prisão; percebe o Centro e o mundo como uma caverna. É essa releitura e atualização que faz.

Assim, “em voz firme, Cipriano Algor dizia, Vocês decidirão a vossa vida, eu vou-me embora” (SARAMAGO, 2000, p. 335). Decide-se pela ação: “não vou ficar o resto dos dias atado a um banco de pedra e a olhar para a parede” (p. 337). O pensamento filosófico, o *logos* (na obra articulado na alegoria platônica) é subversivo e atinge sua potência quando se faz performativo. Nele reside um componente que pode lançar para ação, dose propulsora de movimento: ideias carregam um germe capaz de efetuar transformações na dimensão cotidiana e normativa da vida, podem rasgar o ordinário do mundo.

Estar diante de tal quadro figura como uma experiência abaladora, promotora de mudanças. A incorporação da Alegoria da caverna no interior do romance, como instrumento que impulsiona para transformação, demonstra a sua potencialidade e capacidade de produzir novos sentidos, de continuar aderindo/atualizando outros significados, enfim, de ser contemporânea. O destino de Cipriano Algor é profundamente afetado pela sua descoberta, esse encontro provoca um impacto imensurável e irreversível na subjetividade da personagem, a faz deixar o Centro e regressar para a casa/olaria, apesar da problemática do presente e da incerteza do futuro.

A re-evocação da alegoria platônica efetiva a configuração de uma forma de vida na qual a lógica predominante é a do capital e da transmutação de tudo em mercadoria. Pretende-se comercializar, inclusive, o *logos*, convertido em mais um produto entre infinitos outros. Assim, as figuras de Platão devem ser oferecidas como mais um objeto de consumo: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA” (SARAMAGO, 2000, p. 350).

Apesar da expressa captura da Alegoria da caverna e seu enquadramento na lógica do consumo; não obstante toda proteção construída pela composição dos seis “anéis infernais” em torno do espaço nuclear; a despeito de toda força voraz, destrutiva, esmagadora e imperativa do novo modo dominante de viver, está cravado no núcleo do Centro o perigo. A ameaça vive, em latência, no subterrâneo desse espaço, habita-o algo que tem o poder de implodi-lo de dentro para fora. Mesmo com a força de empuxo do capital e de seu poder vertiginoso, sempre é possível encontrar uma brecha, uma linha de fuga, lançar-se em devir. E é isso que a personagem e os seus fazem.

Como o valor da transmissão é de suma relevância para o universo das personagens, Marta e Isaura não precisam ver - com seus próprios olhos - a imagem conservada da Alegoria da caverna, para compreenderem o impacto de sua significação.

Elas apreendem-no por meio da voz que narra e transfere, pelo ato de contar, uma experiência que serve de exemplo e converte-se em instrumento de transformação. A escuta e o acolhimento ao que representou o vivido por Cipriano Algor e Marçal bastam para que as duas possam traçar o seu aprendizado pessoal.

Passar a ocupar um lugar de marginalidade, sentir-se deslocado, ver-se fora de esquadro, leva Cipriano Algor a empreender uma trajetória marcada pela crise, pelo contraditório, pela dúvida, mas, sobretudo, por um aprendizado e uma procura de si mesmo. A condição de desajustado, portanto, é rica e potente, pois proporciona o conhecimento de outras possibilidades de ser. Todavia a experiência de maior impacto, de irrevogável potência transformativa é o confronto com a Alegoria da caverna, já que essa descoberta o impulsiona a mergulhar no devir: um devir aberto, devir imprevisto, devir-louco. Ainda há alhures a buscar, ou melhor, no qual lançar-se, ainda há devir, ainda é possível devir fora da Caverna-Centro.

Importante destacar que a configuração do espaço demarcando um fora/dentro coadunada com a dimensão de subjetividade e condição existencial da personagem é rompida no final da obra, pois a ação derradeira de Cipriano Algor, mergulhar no devir, promove a implosão da referida distribuição espacial. Afinal, no devir não há fora/dentro, local/ universal, marginalidade/centralidade, não há zona de determinação, no entanto, de vizinhança, intersecção ou indeterminação. “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’ [...]” (DELEUZE, 2011, p. 12).

O devir nunca se inscreve na perspectiva hegemônica que pretende impor-se a toda matéria, ele comporta um componente de fuga e representa a produção de uma escapatória. A forma mais eficaz de configurá-lo esteticamente na estrutura de um romance é por meio de um final aberto, que não se feche de modo definidor, mas sim, seja amplo de potência, traçado em uma linha de fuga a delinear-se, pois “os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas” (DELEUZE, 1998, p. 10). Desta forma, o *topos* da estrada é o domínio mesmo do devir. É na estrada que se abre o final de *A caverna*. Após um trajeto de crise e aprendizado e, principalmente, do contato libertador com a alegoria platônica, Cipriano Algor lança-se para o mundo, para as potencialidades do devir...

4.2.3 Da cegueira à lucidez: o aprendizado coletivo

Antes mesmo do ingresso ao universo de *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*, sobrepondo-se os seus títulos, notam-se possíveis demarcações: eles podem configurar-se de modo a formar quadros opostos, ou articularem-se como sucedâneos. Adentrando o espaço ficcional criado nos romances, percebe-se que ambas as possibilidades não são excludentes: o primeiro romance ensaia sobre um estado coletivo de cegueira; o segundo, sobre o despertar, a conquista da lucidez. Entretanto este não o faz como oposição, mas como trajetória, como caminho trilhado por uma dada coletividade, que se move da cegueira à lucidez.

O final em devir de *Ensaio sobre a cegueira* ganha acabamento e resolução em *Ensaio sobre a lucidez*. O aprendizado evocado no primeiro é performatizado no segundo, a multidão confere-lhe corpo: encarnação. Aquilo que estava como um embrião no primeiro “ensaio” apresenta-se de modo potente no segundo. As personagens anônimas projetam-se em um salto que as lança em devir-multidão e, gradativamente, elas avançam, tomam para si a cidade, efetivam, na vida cotidiana, o comportamento ético e judicioso, imprimindo no espaço público esse caráter. Não precisam da força do estado para mediar as relações sociais, dispensam sua mão reguladora ou protetora (desejo, relembramos, já evocado na voz do médico) e dão início à inauguração de algo distinto, que deve ser fabricado no tempo, pelo conjunto dos sujeitos (sujeitos-multidão).

O grande aprendizado empreendido pela coletividade que vivera o “mal-branco” está ligado à compreensão acerca da sua responsabilidade pelo funcionamento da *pólis*, a percepção da interligação fundamental cidadão/cidade. Embora o principiar do romance evidencie que a reordenação do mundo pós-cegueira percorreu circuitos já conhecidos, dado o acionamento de moldes tradicionais para a reestruturação do tecido social, uma mudança profunda realizou-se na subjetividade das personagens. Logo, o modelo anterior à cegueira passa a mostrar-se ineficiente, com fissuras significativas que o levam ao colapso. No cerne, estão o sistema democrático em crise e o corpo social emergente, única força capaz de efetuar uma verdadeira transformação.

Na filosofia política moderna comumente aparece a ideia de que a política está ligada à noção de produção de um corpo que exprima a estrutura social: “Os primeiros tratados europeus modernos de filosofia política geralmente começam com uma seção intitulada *De corpore*, analisando tanto o corpo humano quanto o corpo político” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 209). Safatle - reiterando o que Rousseau, Hobbes e Spinoza defenderam – é taxativo ao afirmar que “não há política sem corpo” (2016, p. 19). A

política só é realizável por meio de alguma forma de encarnação, ela pode acontecer na figura do líder, do partido, da classe, porém tem de assumir uma forma (SAFATLE, 2016, p. 20).

Para ele, a utilização da imagem do corpo político não se reduz apenas ao indicativo de coesão social, porém comporta um elemento de outra natureza: a afecção que sustenta adesões sociais. “Há afecções orgânicas, e não ‘deliberações racionais’ que nos fazem agir socialmente de determinada forma. Pois um corpo não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções” (SAFATLE, 2016, p. 19). Para além da noção de unidade ou do componente do racional, o corpo é atravessado por afetos, sendo resultado de tais atravessamentos. Esse seria o aspecto de maior relevância no uso da metáfora corpórea para se pensar política hoje. Além disso, há outro fator para o uso apontado: a política precisa do corpo porque “só um corpo pode afetar outro corpo. Habitamos o campo político como sujeitos corporificados e, por isso, como sujeitos em regime sensível de afecção” (SAFATLE, 2016, p. 95).

A política não se elabora em um espaço vazio, apenas instaurador de algo novo, mas sim em um espaço saturado de representações, construções sociais, fantasias, imaginário e por meio de trajetos de afetos corporais. É nesse lugar e por meio da conexão desses circuitos que o fazer político deve recriar-se. Para tal realização, antes os pontos duros, fantasmáticos, que sustentam a coesão e adesão ao poder, têm de ser identificados, depois é preciso explorar as instabilidades dos mesmos, a fim de que a produção de novos afetos se efetive (SAFATLE, 2016, p. 95).

Essa concepção transformadora de política põe, em primeiro plano, um componente essencial: o afeto. Ele é potência a ser explorada, muito embora, desprezado e considerado de somenos valor pela concepção tradicional. Inclusive a platônica, que o estigmatiza, colocando-o no lugar de oposição à racionalidade, atributo de valor máximo para o tipo de estrutura social instituída na Grécia Antiga. Ao colocar o afeto como instrumento de mudança do quadro político-social, *Ensaio sobre a lucidez* estabelece mais uma ruptura com o modelo proposto por Platão. E acompanhar a experimentação e emergência de diversos modos de afetação é acompanhar o trajeto de uma aprendizagem traçada coletivamente.

No interior da diegese circulam alguns afetos que são determinantes para a transformação individual e coletiva. Os primeiros a ganharem forma são aqueles responsáveis pela decisão da coletividade pelo voto em branco, são eles a desilusão e a

insatisfação com o modelo de democracia vigente. As personagens estão cansadas de exercerem a prática do voto e não presenciarem a promoção de mudanças. Assim sendo, usam, justamente, o valioso mecanismo da democracia para questioná-la, colocá-la em xeque desde a base: o voto em branco.

Os afetos supracitados também comportam o perigo da paralisia e inação, pois uma coletividade, quando atingida pelos mesmos, pode ficar presa em um estado de inércia política, mergulhada em uma apatia de ânimo imobilizante. No entanto, no romance, eles concentram a capacidade de levar à ação, fazem emergir algo completamente inesperado e inaugural. O voto em branco é a encarnação/expressão desses afetos. Revela-se como o estopim que traz à superfície um processo que já estava em latência.

Outro afeto que move a multidão é a indignação, e seu impulso transformador explode em revolta, sendo que esta sintetiza “o ato do homem informado, que tem consciência de seus direitos” (CAMUS, 2008, p. 33). Ambos impulsionam as personagens à rua para protestarem contra as mortes resultantes do ataque à bomba. Todavia não se convertem em violência, mas em um silêncio sepulcral, de força (VOLUME) impactante. Como se as palavras geralmente utilizadas nessas situações estivessem desgastadas, também esperando reinvenção. Um profundo silenciamento como o expresso na cena indica uma interioridade a interrogar-se, a refletir e a produzir deslocamentos. É sabido que no abismo da introspecção pode estar uma nova subjetividade a fabricar-se. Do mesmo modo que as bandeiras brancas, já mencionadas, o aterrador silêncio coletivo é espaço aberto para novos preenchimentos.

Relembremos a completa anulação de expressões de raiva ou violência na referida manifestação, nas decorrentes e no episódio da retirada “clandestina” do governo; ao contrário, a serenidade é o afeto predominante. Ressentimento e ódio não são operadores das ações da multidão.

Quanto à saída do governo da capital do país, a mesma poderia gerar afetos como desamparo, abandono e medo, porém o que se vê, após o discurso do presidente, veiculado pela tevê, sobre os motivos da retirada, é algo diametralmente oposto: uma cidade festiva, contagiada pela magia da alegria.

As ruas, até aí praticamente desertas, fechado o comércio quase todo, [...] encheram-se de gente em poucos minutos. Os que tinham ficado em casa debruçavam-se às janelas para ver o concurso, palavra que não quer dizer que as pessoas caminhassem todas na mesma direcção, eram antes como dois rios, um a subir, outro a descer, e acenava-se de um lado para o outro

como se a cidade estivesse em festa [...]. Ninguém foi trabalhar (SARAMAGO, 2004, p. 97-98, grifo nosso).

O governo esperava que, pela ausência de um poder impositivo da ordem, a cidade seria tomada pela barbárie, a guerra de uns contra os outros imperaria, já que não haveria nenhuma instância que efetuassem o freio do ímpeto natural para agressividade humana, nem o controle da ordem social. No entanto é a alegria que invade a *pólis*, um estado de festividade irradia-se, comemora-se a retirada dos representantes do poder, e, ao invés de ingressarem em um estado de guerra, estão em comunhão.

Neste cenário, o espírito de cooperação, de responsabilidade individual pelo coletivo e um regresso a um comunitarismo florescem. Para reforçar essa afirmação, relembremos da passagem em que as mulheres varrem a frente de seus prédios e os coletores de lixo, em greve, recolhem-no mesmo assim, não como funcionários, mas como cidadãos comprometidos com o social.

O amor e o perdão são outros afetos coletivos expressos no romance. Os dois aparecem na passagem em que as personagens do partido de direita (p.d.d.) - depois do fracasso da tentativa de deixarem a capital - retornam para suas casas e são recebidas amistosamente pelos votantes em branco, que, ao contrário de exprimirem ódio e violência, decorrentes de um justo sentimento de traição e frente à acusação sofrida de serem saqueadores, respondem com um enlaço de irmandade. O fragmento que se segue é marcado pela generosidade e delicadeza, pois evoca o humano na sua potencialidade para o amor e abertura fraterna.

Afinal, e não foi só naquela rua nem só naquele prédio que o maravilhoso caso se produziu, rivalizando com os mais nobres exemplos históricos de amor ao próximo, tanto da espécie religiosa como da profana, os caluniados e insultados brancos desceram a ajudar os vencidos da facção adversária, cada um decidiu por sua conta e a sós com a sua consciência, não se deu fé de qualquer convocatória vinda de cima nem de palavra de ordem que fosse preciso aprender de cor, mas a verdade é que todos desceram a dar a ajuda que as suas forças permitiam, e então haviam sido eles quem havia dito, cuidado com o piano, cuidado com o serviço de chá, cuidado com a salva de prata, cuidado com o retrato, *cuidado com o avô [...]* (SARAMAGO, 2004, p. 166, grifo nosso).

Gostaríamos de discutir alguns aspectos que consideramos de importância no excerto acima. Novamente é reiterado que não há partidos ou grupos por detrás das ações tomadas pela multidão. As decisões acontecem no foro íntimo, individualmente, e corporificam-se nos atos coletivos, convergem nesses como rios para o mar. Destacamos o

uso do termo “facção”, muito bem escolhido, pois, ironicamente, o narrador expressa o modo como o governo e a mídia querem que os grupos se vejam: como inimigos que só podem rivalizar. Sublinhamos, também, que a palavra selecionada comporta uma carga semântica fortíssima por ser inseparável da violência, algo desejado expressamente pelo poder, que quer a instauração do caos, para que a sua presença ordenadora seja um imperativo. Porém o que se retrata é o oposto, apesar da divergência de ideias, não há manifestação de ódio e desejo de aniquilamento do outro. O adversário a ser vencido não está entre a multidão.

Ainda, é preciso colocar em evidência um fato comovedor presente no trecho: durante a retirada clandestina, as personagens do p.d.d. sussurravam, por medo de serem flagradas pelos “brancos”, o pedido/ordem de cuidado com os bens materiais e também com o avô. Na acolhida aos “fujões”, são os revoltosos que o fazem, preocupam-se com o bem alheio (reiteramos: sendo que haviam sido acusados de saqueadores), mas, sobretudo, pedem que se tenha cuidado com o avô. Essa ação, como a das mulheres e dos coletores, retoma um espírito perdido de comunidade, no caso em questão: os velhos devem ser cuidados pelo grupo. Atos de amor e acolhimento produzindo outros circuitos de afetivos no espaço político, gerando um aprendizado coletivo.

Trazer para cena política o amor parece piegas, equivocado ou sem relevância teórica. Todavia esse é um afeto importantíssimo, de extrema potência e que pode produzir enormes transformações nesse campo. O pensamento de Hardt e Negri ilumina tal caráter:

As pessoas hoje em dia parecem incapazes de entender o amor como conceito político, mas é precisamente de um conceito de amor que precisamos para apreender o poder constituinte da multidão. O moderno conceito de amor é quase exclusivamente limitado ao casal burguês e ao espaço claustrofóbico da família nuclear. O amor tornou-se uma questão totalmente privada. Precisamos de uma concepção mais generosa e irrestrita de amor. Precisamos recuperar a concepção pública e política de amor comum às tradições pré-modernas [...]. Precisamos recuperar hoje esse sentimento material e político do amor, um amor forte como a morte. Isso não significa que não possamos amar nossa mulher, nossa mãe e nosso filho. Significa apenas que nosso amor não termina aí, que o amor serve para nossos projetos políticos em comum e para a construção de uma nova sociedade (2014, p. 439-440).

O afeto amoroso, quando assume uma dimensão política, pública, pode proporcionar a abertura para uma nova forma de vida, alicerçada, por exemplo, no princípio da cooperação, regida pelo comunitarismo. Em todas as passagens que citamos, é possível perceber esses componentes sendo articulados, expressos em ações diárias.

Escolhas cotidianas que têm o poder de transformar profundamente o espaço social. Reforçamos que um dos traços que compõem a multidão, segundo Hardt e Negri (2014), é justamente a cooperação.

Um dado que deve ser trazido para o estudo empreendido acerca da obra é a observação de que a transformação operada não se limita às personagens externas ao governo. Ocorre um movimento semelhante desde dentro. Um exemplo é a personagem do Comissário, sobre a qual já tratamos; outro é o Presidente da Câmara municipal, integrante governamental que fica na capital, após a deflagração do estado de sítio. Ele é a figura interna de conexão com o poder, representa a vigilância e o controle intentados. No entanto, paulatinamente, vai sendo atingindo pela força do evento que toma a cidade; fissuras vão se produzindo; questionamentos (tanto internos, quanto os dirigidos ao ministro do interior em diálogos por telefone) vão sendo trazidos à luz, dando a dimensão da ruptura que se está construindo em seu ser. A sua gradual mudança lança-o em um devir surpreendente:

Quanto ao presidente da câmara municipal, usando as palavras do ministro do interior, alegra-nos verificar que viu a luz, não a que o dito ministro quer que os votantes da capital vejam, mas a que os ditos votantes em branco esperam que alguém comece a ver. [...] Que um político do partido de direita, homem entre os quarenta e cinquenta anos, depois de ter levado toda a sua vida sob o guarda-sol de uma tradição refrescada pelo ar condicionado da bolsa de valores e embalada pelo zéfiro vaporoso dos mercados, tenha tido a revelação, ou a simples evidência, do significado profundo da mansa insurgência da cidade que está encarregado de administrar, é algo digno de registro e merecedor de todos os agradecimentos, tão pouco habituados estamos a fenômenos desta singularidade (SARAMAGO, 2004, p. 110-111).

Além da importância subjetiva de sua transformação, há outro aspecto que deve ser apresentado: elabora-se um paralelismo entre o Comissário e o Presidente da câmara municipal. As duas personagens pertencem ao estrato governamental, são a expressão do *status quo*, porém mesmo assim vivem uma crise profunda, acompanhada de delírios e conflitos que envolvem o universo pessoal e a relação com o coletivo. Esses questionamentos levam-nos a um outro estado de ser, de posicionamento e modo de olhar, que os faz subverter a ordem hegemônica. Ironicamente, os dois sujeitos que deveriam trabalhar pela ordem ditada – a um é delegada a responsabilidade de vigiar a cidade; ao outro, a incumbência de construir, não importando os meios, a figura do bode expiatório - rompem-na, produzem rupturas internas e externas e ingressam no acontecimento que

redesenha a *pólis*. O devir do Presidente da câmara municipal é também um devir-multidão, ele igualmente é arrebatado, como comprova o diálogo travado com o repórter:

Senhor presidente, permita-me que lhe manifeste a minha estupefação por vir encontrá-lo aqui, Estupefação porquê, Acabo agora mesmo de o dizer, por vê-lo numa manifestação destas, Sou um cidadão como outro qualquer, manifesto-me quando e como entenda, e muito mais agora que já não é necessário pedir autorização, Não é um cidadão qualquer, é o presidente da câmara municipal, Está enganado, há dias deixei de ser presidente da câmara, pensei que a notícia já fosse conhecida, [...] E o seu partido, que dirá o seu partido quando tiver conhecimento de que participou na manifestação, Pergunte-lhe, Não teme que lhe venham a ser aplicadas sanções, Não, Porque está tão seguro disso, Pela muito simples razão de que já não estou no partido, Expulsaram-no, Abandonei-o [...] (SARAMAGO, 2004, p. 137-138).

A trajetória da personagem, como a do comissário, revela que, apesar do desejo de controle, ordenamento, é impossível determinar a solidez e permanência de um estado de coisas hegemônico, pois sempre há brechas, sempre é possível arquitetar caminhos construídos em linhas de fuga. Essas se configuram como desvios disruptivos potentes e revolucionários, representam uma traição, “traí-se as potências fixas que querem nos reter” (DELEUZE, 1998, p. 53), diferentes do trajeto de um ponto, elas escapam da estrutura e são traçadas no perigo (p. 51). Ao longo da diegese vão se observando pequenos levantes internos, atestando a fragilidade do sistema. Mas um exemplo cabal da insurgência vindo de dentro é o que se processa na reunião entre os ministros e o presidente da república. Além disso, a passagem traz, na voz do ministro da justiça, a chave que indica onde está a lucidez: no voto em branco.

[...] o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, *Ou de lucidez, disse o ministro da justiça*. Quê, perguntou o ministro do interior, que julgou ter ouvido mal, *Disse que o voto em branco poderia ser apreciado como uma manifestação de lucidez por parte de quem o usou*, Como se atreve, em pleno conselho do governo, a pronunciar semelhante barbaridade antidemocrática, deveria ter vergonha, nem parece um ministro da justiça, explodiu o da defesa, Pergunto-me se alguma vez terei sido tão ministro da justiça, ou de justiça, como neste momento, Com um pouco mais ainda me vai fazer acreditar que votou em branco, observou o ministro do interior ironicamente, Não, não votei em branco, mas pensá-lo-ia na próxima ocasião. [...] Está consciente do que acaba de dizer, Tão consciente que deposito nas suas mãos o cargo que me foi confiado, apresento a minha demissão, respondeu o que já não era nem ministro nem da justiça. [...] O silêncio foi interrompido pelo súbito arrastar de uma cadeira, o ministro da cultura tinha-se levantado e anunciava lá do fundo com voz forte e clara, Peço a minha demissão, Ora essa, não me diga que, tal como o seu

amigo acabou de nos prometer num momento de louvável fraqueza, também o senhor o pensará na próxima ocasião, tentou ironizar o chefe do governo, Não creio que venha a ser preciso, já o havia pensado na última, Isso significa, Apenas aquilo que ouviu, nada mais (SARAMAGO, 2004, p. 172-173, grifos nossos).

Vladimir Safatle afirma que “há momentos em que os corpos precisam se quebrar, se decompor, ser despossuídos para que novos circuitos de afetos apareçam” (2016, p. 36). No romance em foco, em concomitância com a experimentação de diferentes afetos, vai se formando outra corporeidade, que quebra, inclusive, um dos afetos mais duros e ancestrais: o medo (afeto dominante em *Ensaio sobre a cegueira*). O corpo nascente e transformado não é movido pelo medo, apesar do cerco (estado de sítio) que se forma em seu entorno, na tentativa vã de aprisionar e dominar, ainda assim, ele é capaz de engendrar outros circuitos. A desilusão, insatisfação, indignação, revolta, alegria, serenidade, o amor, o perdão conectam novas trajetórias, fabricam mapas, rotas diferentes. A carne viva começa a redefinir seu corpo, mostrar sua silhueta. A multidão forja-se pelo aprendizado, impulsionado e construído pela experimentação coletiva dos afetos.

Pensar a política na perspectiva de circuito de afetos é pensá-la como corporeidade e não abstração, é dar carne a esse processo determinante da vida individual e em comum. Uma nova forma de fazer política só será possível com a criação de um novo corpo social, que se constitua na medida em que afetos diferentes forem sendo vivenciados e assumidos no espaço público, postos em circulação e reforçados.

Além do aprendizado realizado pela experimentação dos afetos, a coletividade que vivera o drama avassalador da cegueira branca passa a mover-se de outro modo, aprende uma nova forma de articulação: em rede. O devir-multidão, no qual as personagens se lançam, é factível apenas em uma configuração dessa ordem. Articular-se em rede é movimentar-se de maneira contrária à do poder instituído, que apenas reproduz modos estanques de operar, assentados na centralidade, hierarquia e verticalidade, o que deixa a ação fixa, dura, congelada num movimento de comando de cima para baixo. Em suma, produzindo a repetição do mesmo. Quando esse tipo de exercício de poder confronta-se com um combate orquestrado em rede, ele se vê completamente ineficiente, não possui armas para o enfrentamento. “Para o poder centralizado, tentar rechaçar uma rede é o mesmo que tentar conter uma avalanche com um pedaço de pau” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 94). Seu fracasso será certo, afinal: “Só é possível combater uma rede com outra rede” (p. 90).

A rede não exerce um controle unilateral, centralizado, pois atua na horizontalidade, é livre, apresenta uma pluralidade contínua de pontos em comunicação uns com os outros, possibilitando a diversidade de conexões, por vezes inesperadas. Por conseguinte, é criativa, revolucionária e instauradora do novo. A luta em rede não exige disciplina, obediência e hierarquia, seus traços determinantes são: criatividade, cooperação, comunicação e auto-organização.

Uma das características essenciais da forma disseminada em rede é o fato de não ter um centro. Seu poder não pode ser entendido de maneira precisa como algo emanado de uma fonte central ou sequer policêntrico, sendo na realidade distribuído de maneira variável, desigual e indefinida. A outra característica da forma disseminada em rede é que a rede está constantemente solapando os limites estáveis entre o interior e o exterior. [...] Poderíamos dizer que a rede tende a transformar cada fronteira num limiar. Neste sentido, as redes são essencialmente fugidias, efêmeras, estando constantemente em fuga (HARDT; NEGRI, 2014, p. 342).

A única forma apta para acomodar, na contemporaneidade e em escala global, uma real democracia é a que assume a configuração em rede, os outros modelos mostram-se esgotados e incapazes de realizar projeto de tamanha envergadura. Por possuir os componentes supracitados, a rede pode gerar novas subjetividades e formas de vida.

Temos em *Ensaio sobre a lucidez* a construção gradual de um sujeito coletivo novo, fora do esquadro, que se põe em rede. A princípio, ele se manifesta por uma vontade comum imanente, que provém das interioridades singulares, emerge sem combinação prévia e explode tomando forma do voto em branco. Cada movimentar-se coletivo traz o extraordinário, o excedente, o hiperbólico de uma multidão espontaneamente em conexão. Uma seta inexplicável dirige as ações e conduz para o caminho do comum, o único que pode levar à verdadeira democracia. Por fim, a multidão, não apenas está em rede, mas se lança, de forma decisiva, em uma ação transformadora do espectro social.

O segundo “ensaio” de José Saramago enforma a trajetória de um estado generalizado de cegueira para a conquista da lucidez coletiva: as rupturas internas produzidas nas subjetividades que viveram o “mal-branco” geraram aprendizagem e transformação, reverberando na dimensão pública. Para além disso, o romance consegue apreender e resumir o tempo. Eclode na contemporaneidade este sujeito que a obra capta e dá forma estética: o devir-multidão. Michel Hardt e Antonio Negri defendem que “se a multidão já não estivesse latente e implícita em nosso ser social, não poderíamos sequer imaginá-la como projeto político; da mesma forma, só podemos esperar realizá-la hoje

porque ela já existe como potencial real” (2014, p. 286). O corpo social que se desenha no agora e assume uma forma no romance tratado é a chave para se pensar a transformação da democracia, pois “[...] o desafio da multidão é o desafio da democracia. A multidão é o único sujeito social capaz de realizar a democracia, ou seja, o governo de todos por todos” (p. 141). Ela apenas “precisa de um projeto político para passar a existir” (p. 275).

O conceito de multidão criado pelos autores não é mera abstração ou construção utópica, porém provém de estudo e observação, leitura do tempo: “Temos procurado demonstrar que a multidão não é apenas um sonho abstrato e impossível apartado de nossa atual realidade, que as condições concretas para a multidão encontram-se em processo de formação em nosso mundo social [...]” (HARDT; NEGRI, 2014, p. 290). A multidão é a expressão de potência buscando novas formas de organização social e política para além da representação. O que se mostra uma tarefa que exige esforço, coragem e abertura para o aprendizado incessante.

Ao compor o conjunto das personagens, o romance dialoga com outro campo do saber (filosofia política) e ambos assinalam a percepção daquilo que parece habitar a zona do impossível, no entanto, que pode vir a ser: uma sociedade realmente democrática, que tenha como agente protagonista a multidão. Em especial, a arte tem o poder de apreender o que ainda não é, no entanto está em latência, sua função é:

Nos lembrar que o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos, embora não deixe de produzir efeitos como qualquer outra coisa existente. O impossível é o lugar para onde não cansamos de andar, mais de uma vez, quando queremos mudar de situação. Tudo o que realmente amamos foi um dia impossível (SAFATLE, 2016, p. 35-36).

As personagens que viveram a brutal experiência compartilhada do cegar coletivo aprenderam pelo signo da violência, do choque, produziram um giro do olhar e puderam transitar da cegueira à lucidez. Potencializaram no interior de *Ensaio sobre a lucidez* o impossível tornando-se gradualmente possível, são as protagonistas e agentes de um mundo em profunda e verdadeira transformação política. Novos circuitos, um novo corpo na experimentação de outras formas de movimentação e de ser afetado: abertura para o devir-aprendizagem.

Assim, um debate que se inicia em *Ensaio sobre a cegueira*, desdobra-se em *A caverna*, ganha acabamento em *Ensaio sobre a lucidez*. O narrador constrói mundos ficcionais que abrigam variantes da cegueira humana, debruça-se sobre essa temática e

aponta o necessário caminho para a superação de tal condição. O romance que encerra a trilogia proposta deixa expresso que para ocorrer uma real mudança, o processo terá de envolver o coletivo e a dimensão política. Fica claro que, para o aprendizado do olhar, o campo político é de suma importância; não nos esqueçamos de que ele é responsável pela produção e reprodução de formas de vida, desempenhando uma função de relevo em todas as dimensões da existência. Logo, a lucidez deve, indubitavelmente, passar por esse território.

O último argumento que apresentamos para sustentar a defesa da formação de uma trilogia diz respeito à figura daquela que assume a exceção do olhar, a mulher do médico. Em *Ensaio sobre a lucidez*, ela é assassinada. A sua morte indicia dois fatores (o primeiro já mencionado): 1) a responsabilidade pela *pólis* não deve ser delegada a apenas indivíduos seletos, é tarefa que cabe à multidão, todos e todas têm de enfrentar esse desafio, para que se efetue uma verdadeira transformação social; 2) ao assassinar a portadora do olhar, o autor, além de atualizar um dos possíveis da Alegoria da caverna, coloca um ponto final na trajetória de uma longa discussão sobre modos de cegueira na contemporaneidade, encerra uma trilogia formada de modo involuntário, porém que soube seguir seu caminho, tecendo um belo conjunto que oferece um romancear produtor de *logos*, instrumento de deleite e reflexão, possibilidade de visão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A angústia com o olhar, com o modo como andamos a ver perpassa a escrita de José Saramago, já está, como um incômodo, em *Manual de pintura e caligrafia* (1977): “[...] pergunto para que servem os olhos” (1992, p. 49); como um fardo em *Memorial do convento* (1982), na figura de Blimunda, personagem que é marcada pelo excesso da visão; também aparece em *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), como uma condição incontornável: “És belo, mas para seres perfeito, tens de abrir os olhos” (1991, p. 282). Entretanto, é em *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez* que o autor lança-se, firme e de modo decisivo, sobre essa discussão, evidenciando que somos ainda cegos e vivemos em cavernas construídas pela distorção do olhar. Tal percepção nos levou à elaboração da hipótese de formação de uma trilogia involuntária.

Ao aventarmos essa proposição, imediatamente alguns questionamentos foram inevitáveis: por que um autor tem a necessidade de transbordar de um livro para outro? O que lhe escapou que é preciso capturar novamente? E novamente? E de novo? Qual é a extensão e importância disso que escapa? Que evocação, que diegese é esta que não cabe nas margens de apenas uma obra e penetra as bordas e dobras de outra e mais outra? Na tentativa de obter respostas, efetuamos um mergulho nos três universos ficcionais criados, investigando como o autor representou cada novo estado de cegueira, e pudemos constatar que, na obra que encerra a defendida trilogia, ele indica os caminhos para se atingir a visão.

Esperamos ter conseguido comprovar que os três romances não apenas problematizam a temática da cegueira humana, como também apontam que é preciso reinventar formas de vida, é preciso ver/reparar, para que se possa sair da caverna e do estado de prisioneiros.

Nas duas primeiras obras, o autor atribui existência para diferentes maneiras de cegueira, uma totalmente alegórica, o “mal-branco”, que propusemos ser decorrente do uso excessivo e equivocado da razão; outra, resultante da forma de vida emergente, calcada no consumo e espetacularização da vida. O último romance configura a transição da cegueira para a lucidez – alegorizada no voto em branco -, deixa explicitado que as personagens movimentam-se, gradativamente, fora da caverna: começam a ver/reparar. A angústia com o olhar, que insiste em escapar e migrar de um a outro romance, ganha acabamento neste.

Para apresentarmos os três romances estudados, numa perspectiva de conjunto, demonstrou-se fator fundamental o diálogo estabelecido com a Alegoria da caverna, de Platão. Esse é o principal nexos - e localizado numa primeira camada, mais epidérmica - que põe em ligação as obras. Elas representam atualizações/reconfigurações da caverna platônica na estética do romance, oferecem modos contemporâneos de cegueira e perspectivas de visão, comprovando que um texto clássico nunca se esgota, atravessa o tempo aberto a novas significações.

O debate ganha amplitude quando, em *Ensaio sobre a lucidez*, abrange o aspecto político da Alegoria da caverna, efetuando também um diálogo com *A República*. O romance, semelhantemente, sugere um ideal de *pólis* e atualiza discussões inerentes a esse texto clássico da teoria política, relendo-as numa perspectiva contemporânea, por exemplo, ao demonstrar a quem cabe a responsabilidade pela cidade.

O caráter pedagógico da Alegoria da caverna e de *A República* é outro elemento de conexão que os romances encenam em seu interior, cada um, a sua maneira, paulatinamente, se converte em uma estética do aprendizado, individual e coletivo. Todos formulam, na tessitura romanesca, epistemologias, propostas pedagógicas e dão destaque para a possibilidade transformativa do ato de aprender.

Notamos que, para a construção analítica, o diálogo com a filosofia poderia estender-se. Desta forma, para pensarmos a categoria espaço-temporal em *Ensaio sobre a cegueira* e em *A caverna* apoiamo-nos em conceitos fundamentais elaborados por esse campo, por acreditarmos que os mesmos conseguiriam iluminar de forma mais eficaz a referida categoria do romance. Em *Ensaio sobre a lucidez*, igualmente, lançamos mão de pensadores da filosofia política, pois é impossível escrutinar o teor político dessa obra sem instituir uma conversa com aqueles que se debruçam sobre o estudo da democracia representativa hoje.

Mais um elemento dialógico intrínseco aos romances é que os mesmos entabulam uma conversa com outro gênero: o ensaio. Dois deles carregam no título a proposta da quebra de fronteira, se dizem “ensaios”, o que os aproxima de modo incontestado, e os três comportam a marca interna da fricção com o mesmo, do transitar no limiar. Defendemos que cabe ao narrador, preponderantemente, o papel de aproximação e ruptura. Ao trazer para cena o ensaio e pô-lo como elemento estruturante do narrar, o autor dialoga novamente com a filosofia, não podemos nos esquecer de considerar que o gênero tem seu nascedouro em Montaigne.

Outro aspecto dialógico presente concentra-se também na voz que narra, ela, claramente, configura-se como a instância produtora de *logos*, construtora de um espaço de reflexão. O efeito estético gerado é o de um contar pensante, com tom filosófico, mas que, no entanto se aproxima da experiência, da vida, pois comporta a assinatura daquele que tem um saber a transmitir, algo a ensinar.

Os três romances apontavam-nos, desde logo, um diálogo com a filosofia, que, inicialmente, deteve-se ao texto platônico, porém, à medida que avançamos nossos estudos, percebemos que realizar uma maior aproximação literatura/filosofia seria muito produtivo, porque colocar campos distintos em diálogo, efetivar avizinhamentos dessa ordem ocasionaria a desestabilização de estruturas, de falsas substancialidades, ensejando a extração de um resultado analítico mais rico, em decorrência de ser construído pelo contágio/contato, no espaço fronteiriço.

No que diz respeito ao ato criador, constatamos que ao realizar o acercamento dos campos e dos gêneros, José Saramago enriquece o romance, confere-lhe também um devir outro. Afinal, promover diversos agenciamentos leva à fabricação do novo, do inaugural, possibilita a emergência de uma obra marcada pela particularidade, pois construída por meio da forma como a mão que escreve trabalha o híbrido.

O longo percurso analítico empreendido evidenciou que os três romances indicam o trajeto e o desdobramento de uma ideia. Em *Ensaio sobre a cegueira* apresenta-se um mundo que entra em colapso, as personagens confrontam-se com a experiência-limite, vivem o ignominioso, ingressam na queda, pessoal e coletiva, o que provoca uma transformação profunda, capaz de precipitá-las para uma outra transformação maior: a do tecido social e político, pois como toda coletividade é afetada, cabe a ela a recriação da vida, e por isso a obra encerra-se em devir, propondo a abertura para uma nova inscrição do existir.

Em *A caverna*, percebe-se uma total obliteração da dimensão política nos seus moldes tradicionais, levanta-se um poder absoluto, centralizador, o do capital, que esmaga outras expressões de vida e impõe a sua regência. Fica, ainda, explicitado, pela trajetória do protagonista Cipriano Algor, que se não houver uma mudança conjunta, que envolva a coletividade, somente serão possíveis rupturas na dimensão individual, por meio de linhas de fuga, como ocorre com a personagem citada e sua família: eles escapam, todavia deixam para trás um mundo erguido sobre a distorção máxima da visão.

Já em *Ensaio sobre a lucidez* agudiza-se o teor político da Alegoria da caverna, convertido na diretriz do romance, expressa-se o mundo pós-cegueira e um caminhar para a lucidez, trajeto possível porque fortes deslocamentos ocorreram nas subjetividades, assim como nos microespaços, reverberando na dimensão pública, mas, sobretudo, decorrente do fato de as personagens perceberem a relação intrínseca cidadão/*pólis*, facultando-lhes lançarem-se em um novo devir, coletivo: o devir-multidão. Não mais cegas, porém com olhos lúcidos, tomam a cidade e o seu destino para si.

A insistente presença do devir, no interior e no final das obras, dá materialidade para a necessidade de reconstrução da dimensão do sujeito (ser) e do coletivo (tecido social). Mundos e personagens em devir são criados evocando a urgência e a possibilidade pungentes de transformação, de elaboração de outras construções sociais e subjetivas. Além disso, é mais um elemento que põe os romances em conexão, mais um fio que os interliga.

Acreditamos ter podido demonstrar que a chave para compreensão da trilogia involuntária formada por *Ensaio sobre a cegueira*, *A caverna* e *Ensaio sobre a lucidez* está no coletivo e no aspecto político da vida, como o encerramento do conjunto sinaliza. A trajetória de uma ideia exprime-se na evidente proposta de que o reaprendizado do olhar deve passar pela reinvenção política, por isso evoca o coletivo. Tal giro não se restringe a uma questão apenas individual, todavia diz respeito a todos e todas, é um bem comum que deve ser partilhado. José Saramago propõe um conjunto que oferta novas epistemologias, estéticas do aprendizado, rotas que podem iluminar.

Por fim, gostaríamos de colocar que o conjunto constituído por essa trilogia que nasce de modo involuntário demonstra a maturidade, a pujança e o controle da escrita de um autor que possuía clareza quanto ao seu projeto literário, quanto aos temas que lhe eram caros, quanto aos avizinhamentos que desejava realizar. Saramago quis e conseguiu criar uma assinatura, estar presente em seus romances na voz que narra, no caso em questão, uma voz que apresenta estados de cegueira, mas, principalmente, que não se cansa de convocar para visão: “Se podes olhar vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 1995, p. 10).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Julia Elisabeth Levy *et al.* São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2003.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed.34, 2003.

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

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGUILERA, Fernando Gómez. **José Saramago: a consistência dos sonhos, cronobiografia**. Tradução António Gonçalves. Portugal: Caminho, 2008.

ANTISERI, Dario; REALE, Giovanni. **História da filosofia: Antiguidade e idade média**. São Paulo: Paulus, 1990.

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

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 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. 5. ed. São Paulo: Editora WF Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikchail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikchail. **Questões de Literatura e de Estética** - A teoria do romance. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, João Alexandre. Pequenas variações sobre o ensaio. *In*: BARBOSA, João Alexandre. **Entrelivros**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

BARRENTO, João. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARRETO, Marcelo. A duplicidade na educação da *Areté* em *A República* e no *Protágoras* de Platão. **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, v. 22, n. 2, p. 320-321, maio/ago. 2017.

BARTHES, Roland. A escritura do romance. *In*: BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Antônio Gonçalves. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

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

BENATTE, Antonio Paulo. Deleuze e a política da Literatura: algumas observações. **UNILETRAS**, Ponta Grossa, v.34, n.1, p. 91-96, jan./jun. 2012.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. **Remates de males**, Campinas-SP, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, Jan./Dez. 2011.

BERRINI, Beatriz (org.). **José Saramago**: uma homenagem. São Paulo: EDUC, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOBBIO, Norberto. **Democracia e segredo**. Tradução Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

BOBBIO, Norberto. **Direita e esquerda**: razões e significados de uma distinção política. Tradução Marco Aurélio Nogueira. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BOBBIO, Norberto. **Liberalismo e Democracia**. 4. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BOBBIO, Norberto. **Três Ensaios sobre a Democracia**. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Editora Cardim e Alario, 1991.

BOBBIO, Norberto. **O futuro da democracia**. Uma defesa das regras do jogo. Tradução Marco Aurélio Nogueira. 14. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühne. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

BUENO, André. Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado. **Terceira Margem** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, ANO VI, nº7, p. 07-20, 2002.

BUENO, André. A educação pela imagem & outras miragens. **Revista Trabalho, Educação e saúde**, v.1, nº1, p. 23-44, 2003.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMUS, Albert. **A peste**. Tradução Valerie Rumjanek Chaves. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

CAMUS, Albert. **O estrangeiro**. Tradução Valerie Rumpanek. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Tradução Valerie Rumpanek. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CANDIDO, Antonio. A degradação do espaço: (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir*). **Revista Let.**, São Paulo. v. 46, n.1, p. 29-61, jan./jun. 2006.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **A mão que escreve**: ensaios de literatura portuguesa. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2014.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **Formas de ler**. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Belo Horizonte: Moinhos, 2018.

CERDEIRA, Teresa Cristina. Os espaços concentracionários e as crises da utopia. **Revista de Estudos saramaguianos**, ISSN 2359 3679. p. 171-178, Jan. 2015.

CHRISTAL, Wendel Cássio. **O ensaio no romance de Saramago**: a experiência humana sob o crivo da palavra. Tese de doutorado. São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da Teoria:** literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Tradução João Teixeira Coelho Netto. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica.** Tradução Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; CLAIRE, Parnet. **Diálogos.** Tradução Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. 2. Vol. 1. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs.** Capitalismo e esquizofrenia. 2. Vol. 2. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka:** por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva. 1. ed. 3ª reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

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

FOUCAULT, Michel. **A história da loucura:** na idade clássica. Tradução José Teixeira Coelho Netto. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos- Estética- literatura e pintura, cinema e música.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** Nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalhete. 38. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer.** Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FREUD, Sigmund. O 'estranho'. In: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1918-1919).** Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão, O Mal-Estar na Civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Tradução Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** – construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Editora Unicamp, 2006.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. **Multidão** - Guerra e democracia na era do Império. Tradução Clóvis Marques. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HARTOG, François. O olho e o ouvido. *In*: HARTOG, François. **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 Duetto Filmes, 2001. Documentário (72 min 40 s).

KANT, Immanuel. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. São Paulo: Iluminuras Ltda, 2006.

KANT, Immanuel. Resposta à questão do esclarecimento. **Cogito**, São Paulo, v. 13, n.1, p. 145-154, jan/jun. 2012.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. São Paulo: Papirus editora, 1993.

KINGLER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOLEFF, Miguel Alberto. O conceito de alegoria em José Saramago. Uma reflexão benjaminiana. **Revista de estudos saramaguianos**, n.2, ISSN 2359 3679, 2015.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Sílvio. **Ensaio sobre a essência do Ensaio**. São Paulo: Saraiva, 1946.

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

LUKÁCS, Georg. **Sobre a essência e a forma do ensaio**: uma carta a Leo Popper. Disponível em: files.cercomp.ufg.br/weby/up/694/o/04_essenciaFormaEnsaio.pdf. Acesso em: 29 fev. 2020.

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

MARTINS, Cândido Oliveira. Voces Del ensayo literário como género intranquilo. **Turia**, Teruel, nº 116, p. 292-302, nov. 2015.

MARX, Karl. **O capital**. Crítica da economia política. Livro I. Tradução Rubens Enderle. 2. ed. São Paulo: Botiempo, 2011.

MELVILLE, Herman. **Bartleby**: o escriturário. Tradução Luís de Lima. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

MENDES, Miguel Gonçalves Mendes. **José e Pilar** – conversas inéditas. Lisboa: Quetzal, 2011.

MIGUEL, Luís Felipe. **Democracia e representação**: territórios em disputa. São Paulo: Editora Unesco, 2014.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Edição integral. Tradução e notas Sérgio Milliet. São Paulo: 34, 2016.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios 2**. 2ª ed. Brasília: Hucitec, 1987.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NANCY, Jean-Luc. Um dia os deuses se retiram... (Literatura/Filosofia: entre-dois). In: NANCY, Jean-Luc. **Demanda**: Literatura e filosofia. Tradução Dirlenvalder do Nascimento; Eclair Antonio Almeida; João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. Ensaio sobre a lucidez, de José Saramago: por uma ideologia do questionamento. **Revista Crioula**, São Paulo, nº 11, maio, 2012.

NOVAES, Adauto (Org.). **Civilização e barbárie**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PACHECO, Juliana. (Org.) **Mulheres e filosofia**: as relações de gênero no pensamento filosófico. Porto Alegre: Editora Fi, 2015.

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

PLATÃO. **Apologia de Sócrates**. Tradução Maria Lacerda Lima. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

PLATÃO. **A República**. Tradução Heloisa Helena da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

PLATÃO. **O banquete**. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **Deleuze e a literatura**. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciere.pdf>. Acesso em: 10 out. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

REIS, Carlos. **Diálogos com Saramago**. Belém: Ed. Ufpa, 2018.

REIS, Carlos. José Saramago e o romance como ensaio. Disponível em: https://www.academia.edu/3500520/Jos%C3%A9_Saramago_e_o_romance_como_ensaio. Acesso em: 29 fev. 2020.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. José Saramago: ficção inovadora e criativa. **Ipotesi**, Juiz de fora, v. 15, n. 1, p. 163-172, jan./jun. 2011.

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

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social**. Tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

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.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de lidar com as mulheres**. Tradução Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

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

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Remates de males**, Campinas-SP, v. 31. n.1-2, p. 13-24, jan./dez. 2011.

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

TIBURI, Márcia. Política, mulheres e filosofia. Disponível em: http://www.marciatiburi.com.br/textos/quadro_politicamulheresefilosofia.htm. Acesso em: 24 set. 2019.

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

WEIGERT, Sergio, Ensaio sobre Saramago. **Revista de estudos saramaguianos**, n.6, ISSN 2359 3679, p. 130-141, ago. 2017.

OBRAS DO AUTOR

ROMANCES

SARAMAGO, José. **Terra do pecado**. Portugal: Caminho, 1997.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

SARAMAGO, José. **Levantado do chão**. Rio de Janeiro: Record, s.d.

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

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

SARAMAGO, José. **A Jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

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

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

SARAMAGO, José. **Todos os nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

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

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

SARAMAGO, José. **Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

OUTROS

SARAMAGO, José. **A bagagem do viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARAMAGO, José. **As palavras de Saramago**: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. Fernando Gómez Aguilera (sel. e org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

SARAMAGO, José. **Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo**. Belém: Ed. Ufpa, 2013.

SARAMAGO, José. **Objeto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.