

## 2 - Imagens e miragens

Sandra Ferreira

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

FERREIRA, S. Imagens e miragens. In: *Da estátua à pedra: percursos figurativos de José Saramago* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2015, pp. 67-122. ISBN 978-85-68334-49-2. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

## 2

# IMAGENS E MIRAGENS

*O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.*

Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*

### **A construção da cegueira branca**

Disse Saramago, em entrevista a Juan Arias (1998, p.69), que o *Ensaio sobre a cegueira* nasceu num dia em que, almoçando sozinho num restaurante em Lisboa, de repente lhe ocorreu: “E se todos ficássemos cegos? Assim, sem mais. Como seríamos?”. A vista para o abismo que *Ensaio sobre a cegueira* descortina assume uma tonalidade expressionista, à medida em que revela uma relação com o mundo intra-humano que é da ordem do mal estar ontológico, da

angústia, do desespero, do grito. Nas palavras de Eduardo Lourenço (2001, p.26):

A realidade expressionista é a de um excesso de vida, de pura vida, na sua opacidade e energia cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição além da morte, ao fim e ao cabo única realidade, aquela que desrealiza todo o universo, sobretudo o nosso, interior, convertendo a existência numa permanente mascarada, à maneira de Ensor. Mas, anterior à máscara, expressão consciente dela mesma, existe o grito – o silencioso e infinito eco de uma vida-morte, tal como Eduard Munch o representará, resumindo nele, por antecipação, todo o expressionismo e a sua própria poética.

Sendo o expressionismo uma expressão exacerbada da crise da imagem do ser humano, o *Ensaio sobre a cegueira* comunga de sua visão trágica do mundo e da vida, prende-se ao mundo dilacerado, em que a comunicabilidade tornou-se quase impalpável, e pode perfilar-se ao lado dos quadros de Munch e das fábulas de Kafka.

O *Ensaio sobre a cegueira* é urdido como “vero relato” (p.309), pois é com tais palavras que o narrador o designa ao final da narrativa. Esse vero relato é apresentado por um título que o dá a conhecer como ensaio. Está montado um primeiro plano para a reflexão: romance, relato, ensaio. Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago (1997, p.275) declara:

Sentei-me a trabalhar no *Ensaio sobre a cegueira*, ensaio que não é ensaio, romance que talvez não o seja, uma alegoria, um conto ‘filosófico’, se este fim de século necessita tais coisas.

Ao afirmar e negar simultaneamente o caráter romanesco e ensaístico, Saramago mostra que as duas coisas estão intercambiadas e entretecidas com a alegoria e o conto filosófico. Síntese adequada para a composição formal do romance escrito por ele mesmo. Em suas investidas teóricas acerca do romance, inscritas nos *Cadernos de Lanzarote*, declarou crer que o romance deve se revitalizar por

meio da miscigenação com “o ensaio, a filosofia, o drama, a própria ciência” (ibidem, p.256), de modo a converter-se num texto englobante e totalizador.

As reflexões de Saramago coadunam-se às de outro romancista que trata de aspectos teóricos do romance, Ernesto Sábato. A filosofia por si mesma, conforme o escritor argentino, não é capaz de efetuar a síntese do homem desagregado, já que, dada sua própria essência conceitual, só pode recomendar conceitualmente a revolta contra o conceito. Para Sábato (2003, p.24), tal tarefa só poderia ser levada a cabo pelo “romance total” ou “romance-ápice”:

A autêntica rebelião e a verdadeira síntese só poderiam provir da atividade do espírito que jamais separou o inseparável: o romance. Que, por sua própria hibridez, a meio caminho entre as ideias e as paixões, estava destinado a dar a real integração do homem cindido, pelo menos em suas realizações mais amplas e complexas. Nesses romances-ápices acontece a síntese que o existencialismo fenomenológico recomenda. Nem a objetividade pura da ciência, nem a subjetividade pura da primeira revolta: a realidade a partir de um eu; a síntese do eu com o mundo, da inconsciência com a consciência, da sensibilidade com o intelecto. É claro que isso só pode ocorrer em nosso tempo, pois, ao ficar livre dos preconceitos cientificistas [...], o romance não somente se mostrou capaz de testemunhar sobre o mundo externo e as estruturas racionais como ainda ofereceu uma descrição do mundo interior e das regiões mais irracionais do ser humano, incorporando aos seus domínios o que em outras épocas estava reservado para a magia e a mitologia.

As afirmativas de Sábato sugerem que o romance responde pela atribuição de sentido às contingências, que introduz, como prevê Lukács, sentido no absurdo da vida, convertendo-se numa espécie de equação estético-filosófica do conflito entre indivíduo e sociedade. Como gênero de ficção, o romance ensaia caminhos, põe no mundo personagens que parecem de carne e osso e realiza nos leitores destinos que a vida, única, lhes vedou. O romance, sendo

assim, mantém viva uma das raízes da ficção, já que esse vocábulo vem do latim *fictio*, palavra derivada de *fictus*, particípio de  *fingere*, “modelar na argila” e daí, por extensão, reproduzir os traços de, representar, fingir, imaginar, inventar. A origem etimológica ligada ao boneco de barro acentua a ideia de artesanato e de simulacro que caracteriza a ficção romanesca como um lugar de territórios vastos, dotado de riqueza técnica e de transcendência filosófica, no qual se recria o drama da criatura humana e no qual essa mesma criatura pode buscar orientação.

Ensaio, por sua vez, vem de *exagium*, “ato de pesar”, por extensão, ponderar, avaliar. Mais tarde passou a significar prova, comprovação e tentativa. A acepção literária resulta desse último desdobramento. Sem forma fixa, o ensaio caracteriza-se, sobretudo, pela atitude e pelo tom. A atitude do ensaísta tende à problematização do mundo e do ser e o tom assumido é mais de célere sondagem que de demorada análise. O ensaio tende a recusar as soluções apriorísticas e as doutrinas infalíveis, porque duvida das postulações definitivas e confia no contínuo reexame, vendo a si mesmo apenas como uma etapa na busca por respostas, uma vez que as verdades são concebidas como produto de uma procura incessante. Resulta de tudo isso que o ensaio se define como uma composição analítica, interpretativa ou crítica, que, menos sistemática que uma dissertação ou tese, usualmente trata seu assunto de um ponto de vista pessoal, como já preconizava Montaigne.

No dizer de Adorno (2003, p.17):

Felicidade e jogo lhe [ao ensaio] são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último.

Forma híbrida por excelência, o romance executa gestos tomados a outras formas. Em se tratando de *O ensaio sobre a cegueira*, o ensaio

é a mais eminente delas, inscrita já no título e sublinhada pelo fio digressivo perpassa a narrativa e aflora em frases-síntese proferidas pelas personagens. Tais frases, fortemente aforísticas, concedem ao narrador o estatuto, por um lado, reflexivo, já que as implicações do mal branco são constituídas na sua palavra (frequentemente combinada com a voz de algumas personagens); e, por outro, demiúrgico, já que é o princípio organizador da narrativa, que pretende não criar a realidade narrada (referida como “vero relato”), mas organizar a matéria constitutiva do relato e sobre ela discorrer exemplarmente, produzindo um *continuum* narrativo em que se mesclam acontecimentos e ponderações suscitadas pelos mesmos. Produz-se, assim, um fértil e harmonioso convívio entre o relato, entendido como narração ficcional, e o ensaio, num romance que parece destinado a ser lido também como ensaio na acepção primeira do vocábulo: avaliação crítica sobre as propriedades, a qualidade ou maneira de usar algo, teste, experimento. A Juan Arias (1998, p.80), Saramago declarou sobre sua produção romanesca: “Tem muito que ver com minha forma de refletir sobre as coisas, já disse que eu talvez não seja um romancista, mas sim um ensaísta, que escreve romances porque não sabe escrever ensaios”.<sup>1</sup>

O romance em pauta, sendo assim, poderá ser lido como um experimento em que Saramago se propõe a simular, por meio da alegoria, uma situação limite em que o ser humano se vê forçado a contemplar-se de frente, na sua inteira fragilidade e ferocidade, instado a lidar com o que é, bem como com o que cada um a sua volta se torna, quando despojado de todos os dispositivos de domesticação: trabalho, moradia, família, nome, enfim, todas as referências sociais que modelam o ser e garantem que o mesmo se mantenha visível para si mesmo como humano. Suprimidos tais dispositivos, o que restaria? Obrigado a ver-se sem as miragens que os olhos captam no mundo socialmente configurado, o ser humano alcançaria a mais

---

1 “*Tiene mucho que ver también con mi forma de reflexionar sobre las cosas, ya he dicho que quizá no sea un novelista sino un ensayista que escribe novelas porque no sabe escribir ensayos...*” (Arias, 1998, p. 80)

cabal percepção de si para compreender o quanto carece de valores mais lídimos e o quão dolorosa é a luta para contemplar o rosto da verdade. No dizer de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.208):

O *Ensaio sobre a cegueira* é, na verdade, um ensaio sobre a visão, porque é um ensaio / tentativa de deixar descobrir o outro, as relações humanas, a linguagem e seus clichês, a possibilidade e a eficácia da tenacidade e da luta, através do seu oposto: a experiência da dor, da fraqueza, da arrogância, da intolerância, da violência do poder, da monstrosidade dos universos concentracionários.

No *Ensaio sobre a cegueira*, renova-se e intensifica-se o compromisso de José Saramago com o exercício da literatura vinculado ao drama da existência, sobre o qual se debruça para nos apresentar um ensaio profundo, impiedoso, cruel até, das várias formas de luta do ser consigo mesmo e com os que o rodeiam. Trata-se de um romance fortemente ensaístico porque, ao invés de reduzir a pluralidade do mundo a conceitos e definições, Saramago apresenta partículas do real organizadas em um percurso não apenas causal ou retilíneo, já que seu propósito não é a construção de conceitos fechados, mas sim de campos de força tensionados. No romance, o conceito de uma sociedade decadente existe de modo dinâmico e em relação múltipla com os conceitos criados na narrativa. É por essa razão que o romance se deixa embalar pelo ritmo do ensaio: é aberto, tenso, explicita a errância e a indeterminação da matéria para a qual se volta.

A nuance ensaística de *Ensaio sobre a cegueira* impulsiona a dimensão crítica da sociedade e do conhecimento humanos, como se percebe na cena em que os cegos, na “praça dos anúncios mágicos”, mostram-se aptos a discorrer sobre todas as obsessões míticas, místicas, filosóficas e científicas, sem manifestarem consciência alguma do caos absoluto em que vivem, que tanto carece de intervenções e propostas organizadoras:

Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido, Talvez a organização seja noutra praça, respondeu ele. Continuaram a andar. Um pouco adiante a mulher do médico disse, Há mais mortos no caminho do que é costume, É a nossa resistência que está a chegar ao fim, o tempo acaba-se, a água esgota-se, as doenças crescem, a comida torna-se veneno. (Saramago, 1995, p.284)

A narrativa traz à luz, de modo violento, a barbárie humana recalçada, a qual é figurativamente nomeada como “cegueira”. Dessa cegueira sabemos logo que tem origem desconhecida, é contagiosa e “branca” (p.13), “um mar de leite” (p.14), “brancura luminosa que absorvia tudo” (p.16), “treva branca” (p.27), “questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu” (p.39). Sabemos também que é “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas” (p.65). Não é, em sentido próprio, uma doença, segundo o oftalmologista (p.70), e, além disso, “quem nos diz que a cegueira branca não será precisamente um mal do espírito” (p.90). Somos informados de que “não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa” (p.94). É referida ainda como “maré branca” que não poupou ninguém, exceto a mulher do médico e o narrador. Dela é dito também: “o que verdadeiramente nos está a matar é a cegueira”(p.282), “esta cegueira é concreta e real disse o médico, Não tenho certeza, disse a mulher, Nem eu, disse a rapariga dos óculos escuros” (p.282) e, ao cabo, “não há cegos, mas cegueira é, finalmente, o que a experiência dos tempos ensinou” (p.308).

Nesse rol de referências à cegueira destacam-se grupos assertivos fundados em METÁFORAS (“mar de leite”, “brancura luminosa”, “treva branca”, “maré branca”, “glória luminosa”), AFORISMOS (“é uma questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu”, “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas”, “não há cegos, mas cegueira”) e, finalmente, DESCRIÇÃO E TENTATIVA DE CLASSIFICAÇÃO por expressões que realçam a abrangência épica da cegueira (“não é doença”, “mal do espírito”,



“concreta e real”, “epidêmica”, “não poupou ninguém”, “está a matar”, “tipo desconhecido”).

Destaca-se no grupo de metáforas a predominância dos vocábulos “branca” e “luminosa”, ambos em função adjetiva. Em óptica, define-se o branco como cor produzida pela emissão de todos os tipos de luz conjuntamente, sem absorção sensível. Sendo a soma de todas as cores, parece sem cor. No romance, o “mar de leite” remete à cegueira como lugar de naufrágio, de imersão numa brancura sem remissão, paradoxalmente sintetizada no sintagma “treva branca”, já que treva remete à total ausência de luz, à escuridão e, figurativamente, à falta de conhecimento, à ignorância. Se é sinônimo de escuridão e ignorância, é também antônimo de luz, claridade, sapiência.

O atrito dos opostos amalgamados em “treva branca”, portanto, sinaliza a excepcionalidade da cegueira instaurada, desvelando o *ethos* alegórico da narrativa, empenhada em representar ideias de modo figurativo. As demais referências à cegueira são feitas por meio de contrapontos em que se entrelaçam aforismos e tentativas de definição que esbarram invariavelmente na dificuldade de apreensão da cegueira em tela. Essa dificuldade pode ser matizada quando se atenta à significação do vocábulo “olho”:

Fizemos dos OLHOS uma espécie de ESPELHOS VIRADOS PARA DENTRO, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca. (Saramago, 1995, p.26)

OLHOS cegos em estado perfeito. (ibidem, p.37)

Deus, a falta que os OLHOS nos fazem, ver, ver. (ibidem, p.75)

Dentro dos OLHOS das pessoas é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma ALMA. (ibidem, p.135)

Vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter OLHOS num mundo de cegos. (ibidem, p. 262)

Se eu voltar a ter OLHOS, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a ALMA. (ibidem, p.262) [destaques nossos]

Nessa rede metafórica o vocábulo “olhos” assoma reiteradamente como o termo comparado dos comparantes “espelhos virados para dentro” e “alma”. Os olhos, descritos como o lugar em que o ser se dá a conhecer em sua plenitude, são definidos proverbialmente como “janelas da alma”, razão pela qual podem revelar, como “espelhos virados para dentro”, o que está oculto sob as aparências. Razão ainda do desespero suscitado tanto pelo não-ver quanto pelo ver no trágico reino da cegueira branca: não ver equivale a dispor de acesso precaríssimo às condições que, conforme o senso comum, dotaram o homem de superioridade sobre o animal, equivale a ser reduzido à condição de “animal peçonhento”, conforme o narrador demonstrará exemplarmente. Ver, por sua vez, corresponde a testemunhar, sem atenuantes, todos os estágios dessa torturante metamorfose em que a borboleta retorna à condição de lagarta.

Os olhos que não vêem não apresentam, todavia, anomalia alguma, estão em perfeito estado, parecendo padecer de um mal semelhante ao da enfermidade de Lázaro, que não era para morte e, contudo, Lázaro morreu. Segundo Kierkegaard, a doença de Lázaro não é mortal porque a ressurreição o espera, portanto, nem a morte é uma doença mortal; mortal é, sim, o desespero. Entende-se por desespero o “desesperar de nem sequer poder morrer”, um suplício contraditório, já que, retomando Kierkegaard (1952, p.42), “no desespero, o morrer continuamente se transforma em viver. Quem desespera não pode morrer”. No romance em análise, defrontamos, lembra Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.256),

não com uma porta sem saída, mas com uma saída ainda por construir. Nada está pronto, ao contrário mesmo, tudo está por fazer quando o romance termina, quando o homem vivencia o caos e percebe que nem a morte alivia, que nem ela é saída salvadora.

A cegueira pode ser vista ainda como uma alegoria do desespero, da insensatez, cegueira não dos olhos, mas da razão:

Chegado a estes dias, os meus e os do mundo, vejo-me perante duas probabilidades únicas: ou a Razão, no homem, não tem feito mais do que dormir e engendrar monstros, ou o homem, sendo indubitavelmente um animal entre animais, é, também, indubitavelmente, o mais irracional de todos eles. Com grande desgosto inclino-me para a segunda hipótese, e não por ser propenso a filosofias negativistas, mas porque o cenário do mundo, de todos os pontos de vista, me parece uma demonstração clara da irracionalidade humana. O sono da Razão, esse que nos converte em irracionais, fez de cada um de nós um pequeno monstro. De egoísmo, de fria indiferença, de desprezo cruel. O homem, por muito cancro e muita sida, por muita seca e muito terremoto, não tem outro inimigo senão o homem (Saramago, 1998, p.474).

Essa lúcida reflexão acerca do homem, inscrita nos *Cadernos de Lanzarote*, permite ver como Saramago valeu-se da cegueira não para referir-se a uma doença real, mas para evidenciar literariamente a saúde imaginária das condições que o ser humano criou para a própria espécie. Por essa razão, é proclamado no romance: “não há cegos, mas cegueiras”. Nega-se o substantivo simples “cegos”, que remete aos indivíduos, e afirma-se o derivado “cegueiras”, correspondente a uma abstração genérica, que aponta para mais além da privação do sentido da visão, explicita a falta de lucidez.

A cegueira é, portanto, a figura central de um tema complexo e universal, porque centrado no desamparo de seres que condenam a si mesmos a um estado de indigência que leva à perda do eu e do outro, num círculo estreito em que parecem a repetição de um eterno zero. A indústria cultural, ao transformar a cultura em propaganda do *status quo*, cria a impossibilidade de diferenciação que reduz as pessoas à massa, ao mesmo, tema alegoricamente construído em *O homem duplicado* (2002). Daí a ausência de nomes, daí a despersonalização das personagens. Designadas por meio de perífrases

nominais (mulher do médico, rapariga de óculos escuros, velho da venda preta etc.), as personagens compõem um grupo – formado graças a um misto de acaso, afeto e algumas afinidades – por meio do qual o narrador faz com que, ao longo de um processo agônico, a originalidade de cada um seja restituída ou criada, de modo que sejam capazes de ser plenamente quem são para si mesmos e uns para os outros, como atesta a sequência em que a rapariga de óculos escuros recupera a visão, em circunstâncias bem diversas daquelas em que a perdera. Agora, assumiu um compromisso amoroso com o velho da venda preta. Esse, por sua vez, temendo a reação que sua imagem produzirá na rapariga, tenta assumir a posição dela para, gentilmente, declarar que entenderá se ela não quiser manter o compromisso:

O segundo abraço foi para o velho da venda preta, agora iremos saber o que verdadeiramente valem as palavras, comoveu-os tanto no outro dia aquele diálogo de que saiu o formoso compromisso de viverem juntos estes dois, mas a situação mudou, a rapariga de óculos escuros 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, não há diferença entre uma pala preta e um olho cego, é o que ele lhe está a dizer por outros termos, Olha-me bem, sou eu 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, e este abraço tanto quanto elas. (Saramago, 1995, p.308-9)

O narrador cria expectativa colocando sob suspeição as palavras de compromisso proferidas pela rapariga, com a justificativa pragmática de que a situação é outra: a rapariga, após recuperar a visão, talvez volte a ver/ser como outrora, quando fazia de si mesma uma mercadoria e, desse modo, permanecia na superfície das relações, incapaz de protagonizar encontros afetivos autênticos como o vivenciado com o velho da venda preta. O expediente narrativo justapõe as vozes do narrador e do velho, de modo que, na voz do narrador,

apareçam cruamente os traços desabonadores da condição física que o velho, por força de sua delicadeza e alto espírito, explicará de modo sutil (“olha-me bem, sou a pessoa com quem disseste que iria viver”), valendo-se do futuro do pretérito para fazer referência ao compromisso assumido, com vistas a torná-lo prontamente revogável pela rapariga. Essa, a seu turno, referindo-se ao compromisso no presente do indicativo (“és a pessoa com quem estou a viver”), confirma a aliança e revela-se sabiamente capaz de discernir entre aparência e essência.

Essa transformação da rapariga de óculos escuros se torna verossímil após o acúmulo de pequenas mudanças, experimentadas ao longo do confinamento e da convivência com o grupo, e é como um exercício da lei dialética da transformação da quantidade em qualidade. Essa lei se refere ao fato de que, ao mudarem, as coisas não mudam sempre no mesmo ritmo, o processo de transformação passa por períodos lentos, nos quais sucedem pequenas alterações quantitativas, e por períodos de aceleração, que precipitam alterações qualitativas, isto é, saltos, modificações radicais.<sup>2</sup>

Essa modificação qualitativa de que a rapariga é ilustração paradigmática é um dos mecanismos narrativos para afirmar a convicção de que os seres possuem determinadas potencialidades que estão se atualizando continuamente, de modo que se pode ler aí uma visão dialética da existência, pois o grupo das sete personagens passa por situações que evidenciam que cegueira e visão, vida e morte, juventude e velhice, bem e mal são realidades que se transformam umas nas outras. A narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*, desse modo, guarda ressonâncias heraclitianas, ao elaborar percursos em que as personagens deixam de ser aquilo que eram a passam a ser algo que antes não eram. Só a ausência de estabilidade no ser justifica que a

---

2 As demais personagens do grupo também vivenciam essa lei da passagem da quantidade à qualidade, já que o rapazinho estrábico se torna mais independente da memória da mãe, a mulher do primeiro cego assume sua própria voz, o primeiro cego reconhece seu machismo, o velho da venda preta não quer mais continuar sozinho, o médico percebe seus limites e sua mulher, exímia condutora de cegos, aprende a transpor limites.

mulher do médico tenha se tornado capaz de matar o cego bandido, que o médico tenha buscado o corpo da rapariga, que a mulher e o médico tenham roubado comida a outros cegos, no excelente episódio da igreja em que os santos estão vendados, entre tantas outras situações em que se evidenciam os aspectos dinâmicos e instáveis do ser.

As mudanças das personagens são condicionadas pelo movimento mais amplo vivenciado pela sociedade em que vivem. O narrador vai revelando que elas são como são porque foi preciso que elas se tornassem assim. Se o todo muda, o ser é modificado e, como se sabe há muito, o todo está sempre mudando. Uma mudança radical – a privação da visão,<sup>3</sup> alegoria de uma humanidade incapaz de reconhecer as totalidades em que sua realidade está articulada – é o argumento decisivo para criar um espaço narrativo repleto de interpenetração de contrários (a cegueira e a visão, o afeto e o ódio, a solidariedade e a indiferença, a abnegação e o egoísmo etc.), de modo a atestar que todos os aspectos da verdade se entrelaçam e dependem uns dos outros. Conforme o contexto em que ela, a verdade, esteja situada, prevalece, na ação das personagens, um lado ou o outro de sua realidade.

A narrativa, entretanto, vai evidenciando que o movimento geral de sua verdade não se esgota em contradições inteligíveis, num mecanismo em que a tese (humanidade do ser) é confrontada com sua antítese (desumanidade), nuançada pelas razões diversas que engendram os gestos desumanos, de um modo que impede que a antítese prevaleça, chegando-se a uma síntese narrativa: a humanidade e a desumanidade, faces da mesma moeda, são geradas pelos princípios de organização da sociedade humana, isto é, são produzidas por fatores subjetivos, por decisões e escolhas, não são uma fatalidade, mas um processo que comporta alternativas e depende

---

3 O verbo “ver” provém do latim *vidēre*, que, segundo o *Dicionário Houaiss*, quer dizer “ver, olhar, perceber, compreender, ver com os olhos do espírito”. Esse verbo, por sua vez, provém da raiz indo-europeia \* $\sqrt{weid}$ , que significa “olhar, conhecer, saber”, donde também se origina o nome dos Vedas indianos e o verbo alemão *wissen*, “saber”.

de iniciativas. É por essa razão que a humanidade do grupo de personagens – mediada pela lucidez da mulher do médico – é constituída a partir da percepção de que tudo depende da ação de cada um. Em razão disso, na primeira camarata, apesar das condições precaríssimas, vive-se com dignidade e organização, enterram-se os mortos, são estabelecidos vínculos afetivos.

Convém notar que no *Ensaio sobre a cegueira*, assim com em *A jangada de pedra*, apesar do destaque inevitável de alguns dos componentes, é o grupo, uma espécie de personagem coletiva, que se move e se transforma, como a atestar uma crença de que o indivíduo isolado, normalmente, não pode fazer história, dada a limitação de suas forças, por isso a ênfase no grupo solidário e no tema da organização desse grupo, por meio da qual se somam as energias individuais e se ganha maior eficácia para agir, como se o narrador chamasse a atenção para o fato de que não há estruturas, por mais desumanizadas que se encontrem, e talvez sobretudo quando assim se encontrarem, nas quais não exista espaço para as iniciativas do sujeito humano. Esse é o *ethos* subjacente à visão distópica apresentada no *Ensaio sobre a cegueira*, de onde se conclui que o pessimismo produzido pela espécie é contrabalanceado pela esperança que indivíduos (o grupo de personagens) são capazes de suscitar.

## A vida encaixotada

A visão distópica é constituída pela focalização de um mundo do não-desejo, criado a partir de uma organização metafórica demoníaca. As imagens em *Ensaio sobre a cegueira* são demoníacas no sentido de que, conforme Northrop Frye (s.d., p.148), o mundo é representado como um lugar rejeitável:

O mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativo e dor e confusão; o mundo como é antes que a imaginação humana comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade e o jardim, tenha sido solidamente estabelecida; o

mundo, também, do trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e monumentos de insensatez.

As imagens demoníacas, portanto, constroem o inferno existencial. No *Ensaio sobre a cegueira*, esse lugar infernal é delineado, primeiramente, no aprisionamento dos infectados pelo “mal branco” em um manicômio abandonado. A decisão de que os cegos, bem como todos aqueles que tivessem contato com eles, fossem recolhidos e isolados, é uma das irônicas sequências sobre autoridade governamental que revela o mundo humano demoníaco como uma sociedade unida pelo que Frye (ibidem, p.149) denomina “espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe que diminui o indivíduo”.

Após a determinação de quarentena, o “presidente da comissão de logística e segurança” apresenta ao ministro quatro possibilidades para o isolamento dos contaminados: um manicômio vazio, umas instalações militares sem uso, uma feira industrial em fase de acabamento e um hipermercado em processo de falência. Os dois primeiros espaços remetem a instâncias de contenção e extinção das vontades individuais submetidas à tutela hierárquica e, como contraponto a isso, a feira industrial e o hipermercado, lugares de fomento à produção e ao consumo, um e outro forças que podem impelir o ser humano à trivialidade, ao auto-engano, à invenção de grandiosos mitos coletivos num mundo, no dizer de Bertrand Russel (2002, p.46), “cheio de grupos egocêntricos, radicais e incapazes de ver a vida humana como totalidade”. Convém lembrar que esse espaço prestidigitador, em que as relações de produção e consumo tornam-se agônicas, merecerá acurada atenção em *A caverna*.

O manicômio é eleito como espaço para receber os cegos e os contaminados. Optando pelo manicômio, o poder repressivo das instalações militares preteridas se faz presente por meio da impiedosa vigilância dos soldados. A opção se deveu ao fato de que:

Ao par de estar murado em todo seu perímetro ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos



cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegarem transitarão para irem juntar-se aos que já estavam cegos. (Saramago, 1995, p.46)

Nos *Cadernos de Lanzarote*, Saramago (1997, p.324) relata algumas dificuldades para conduzir o *Ensaio sobre a cegueira* e a via de superação:

O Ensaio saiu do atoleiro em que tinha caído há já não sei quantos meses. [...] Estava na Pinacoteca, vira a pintura da primeira sala à esquerda da entrada, e foi ao entrar na segunda (ou teria sido na terceira?) que os pilares fundamentais da narrativa se me definiram com tal simplicidade que ainda hoje me pergunto como foi que não tinha visto antes o que ali me parecia óbvio. Não era nada de complicado, basta ler o livro.

A epifania de Saramago na Pinacoteca diz respeito à concepção arquitetônica do manicômio com suas duas alas, uma à esquerda e outra à direita, com uma terceira que servia de passagem. Aí estão as alas em cujas camaratas se centrará a narrativa, até que todos ceguem e, então, o mundo se converta num dantesco círculo infernal, em terra devastada, tomada por sujidades, envolta em pestilencial fedor, povoada por fantasmas cegos.

O manicômio, espaço institucional de loucos – aqueles que estão fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade – é destinado aos cegos, cuja cegueira não tem explicação, tal qual a loucura. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p.127), ser cego significa, para uns, ignorar a realidade das coisas, negar a evidência e, portanto, ser doido, lunático, irresponsável; para outros, o cego é aquele que “ignora as aparências enganadoras do mundo e, graças a isso, tem o privilégio de conhecer sua realidade secreta, profunda, proibida ao comum dos mortais”.

O manicômio dos cegos converter-se-á num território de dor e insanidade levada ao extremo, uma vez que as pessoas são para lá

conduzidas e deixadas à própria sorte: não há produtos de higiene e medicamentos, a comida é escassa, as instalações estão comprometidas pelo abandono. Esse irremediável desamparo desmascara a pretextada preocupação governamental, que a narrativa revela não se dirigir aos cegos – já que basta amontoá-los e deixar que se arranjem – mas à cegueira, cujo alastramento precisa ser contido. Esse tipo de perversão em que se privilegia a doença em detrimento do doente, tratado como o mal encarnado, levará o médico e sua mulher, os primeiros a serem internados, a trocarem as seguintes palavras: “Isto é loucura, Deve de ser, estamos num hospício” (p.48)

Uma equivalência entre os vocábulo cegueira e loucura é paulatinamente estabelecida. O tratamento desarvorado concedido à incompreensível epidemia arrasta todos, dentro e fora do manicômio, para uma condição sub-humana. Os internos porque temem os externos e são por eles subjugados, tratados como “cães peçonhentos”. Os que estão fora do manicômio – representados imediatamente pelos soldados – convertem-se em personificação do medo e do desequilíbrio. Exemplo disso é o fuzilamento do ladrão de automóveis, o qual, portador de grave ferimento na perna, decidira arrastar-se até os soldados:

Quando eles me virem neste estado perceberão logo que estou mal, metem-me numa ambulância e levam-me ao hospital [...] ouvi dizer que é o que se faz com os condenados à morte, se têm uma apendicite operam-nos e só depois é que os matam, para que morram com saúde. (Saramago, 1995, p.77)

Nessa febril reflexão, o ladrão constata sua situação de desamparo e, não por acaso, estabelece uma analogia com a do condenado à morte, pois assim parecem estar os infectados, com o agravante de que nem a clemência outrora havida para com os condenados tem mais lugar. O mundo dividiu-se em duas categorias irreconciliáveis: os que vêem e os que não vêem, em oprimidos sem qualquer redenção e opressores a quem o medo domina. Diz-se medo como grande categoria inclusiva em que se agregam o ódio, o desprezo, o

preconceito. Medo e preconceito, aliás, costumam estar no mesmo campo semântico, como atestam o vocábulo alemão *Furcht*, “medo e ódio”, e a palavra de origem grega “fobia”, que quer dizer medo exagerado, falta de tolerância e aversão. O soldado é a encarnação desse medo:

Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa. (Saramago, 1995, p.80)

O soldado, após abater o cego, rejubila-se com sua boa pontaria, já que, de sua perspectiva, abateu algo aquém de qualquer consideração e despojado de qualquer traço de humanidade. Não houve interação alguma, nenhuma palavra foi dita por um ou outro.

Por meio de episódios narrativos como esse, vai-se atribuindo à cegueira uma função de *status* característica do estigma. Todas as vicissitudes vivenciadas no entorno do manicômio atestam, no sentido construído, a profunda ligação existente entre cegueira e loucura, já sugerida pela relação circunstancial estabelecida entre cegos e manicômio, dada a evidência de que tanto os que vêem como os que não vêem se encontram transtornados, porque a cegueira, à semelhança da loucura, perturba o julgamento, oblitera a razão. É essa cegueira que se vai impondo com o avanço da narrativa, de modo a configurar-se um estado de coisas em que a razão está obscurecida, dentro e fora do manicômio.

Dentro do manicômio, porque os cegos, irmanados no sofrimento, tornam-se capazes de criar condições que acentuam ainda mais a miséria a que foram submetidos, criando cisões internas que reproduzem, levando-as ao extremo, as externas. Comprovações disso são: o comportamento do ladrão de automóveis, que cria os primeiros desentendimentos; o comportamento pouco civilizado das pessoas que descuidam dos bons modos; o espetáculo deprimente quando do recebimento da comida, que culmina com o massacre de

uma dúzia de cegos pelos soldados; a desonestidade dos cegos da segunda camarata, que se diziam em número maior do que de fato eram para receber mais comida; o roubo das caixas de comida; o confronto terrível ocorrido porque cegos recém-chegados foram, por engano, parar no pavilhão dos contagiados e, por fim, o despotismo selvagem dos cegos malvados.

O manicômio, sendo assim, converte-se em um microcosmo que reflete o mundo exterior em todas as suas muitas deformações e algumas harmonias. A representação das harmonias cabe ao grupo da primeira camarata a quem a mulher do médico consegue chamar, dentro dos limites possíveis, ao exercício da dignidade humana, unicamente porque os que a circundam acedem a tal chamado. Esse grupo, todavia, não é representado como desprovido de mácula, tem-na em quantidade até, mas é capaz de dissolvê-la pela palavra, a proferida e a calada. Com essas características exemplares, o grupo constituído ao redor da mulher do médico mantém-se coeso graças à máxima criada pela mulher: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (p.119).

Dessa máxima extrai-se um fio semântico primordial: cegueira corresponde a animalização. Essa correspondência se evidenciará por meio de um aforismo proferido pelo médico: “Provavelmente só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (p.128), e pelo fato de que os cegos, tomando como justificativa para todos os seus descuidos o mote “não tem importância, ninguém me vê”, suspendem todos os contratos sociais de civilização para tornar a um estado de barbárie, ao domínio do cru, do saque e da violação: “Agora é o reino duro, cruel, implacável dos cegos” (p.135).

O corrosivo narrador mostrará o reino dos cegos como um negativo do reino dos que viam, já que, entre os cegos, reproduz-se o despotismo a eles dirigido pelos que viam, despotismo que, em última instância, desde sempre se exerceu nas sociedades humanas. O despotismo e a irracionalidade que acompanham os passos da espécie humana são a essência da cegueira branca, porque é isso que ela produz como reflexo do ser, sem lugar para ademanos (“ninguém

me vê”). Fecha-se assim o círculo do percurso alegórico: não somos animais porque estamos cegos, somos cegos porque estamos afundados em animalidade. Daí a feição de parábola assumida pela frase “Se queres ser cego, sê-lo-ás” (p.129), encarregada de sublinhar o caráter optativo das circunstâncias humanas.

O grupo de personagens em torno da mulher do médico resiste eficazmente às forças dominantes dos cegos malvados e, nessa resistência, ganha um conjunto de traços comuns que lhe dão aparência coesa. Esses traços dizem respeito à recusa ao acomodamento, à criação de formas de ação originais, em seus fins e meios, de forte conteúdo simbólico, porque orientadas para o cuidado, a solidariedade e a responsabilidade mútua, expressa no estabelecimento de um forte engajamento pessoal de cada membro, sem que subterfúgios de qualquer ordem possam vigorar. Exemplo disso são os escrúpulos, rapidamente desmascarados, do primeiro cego quanto à participação de sua mulher na entrega sexual exigida pelos bandidos em troca de comida.

A propriedade distintiva e comum do grupo da primeira camarata é, desse modo, a exaltação da solidariedade, que é o princípio tácito da maioria de suas ações. O exercício dessa solidariedade se dá tanto pela ação (suprir as carências ao máximo), quanto pela forma de organização que funda para si, cujo símbolo mais flagrante é o “fio de Ariadne”, concebido pela mulher do médico a partir das tiras de um cobertor transformadas em corda, com uma ponta presa ao exterior da porta da camarata e a outra ponta amarrada ao tornozelo, para permitir que as pessoas retornassem com segurança após as hediondas incursões aos sanitários.

A referência ao mitológico fio de Ariadne estabelece os contornos da conversão do manicômio em labirinto, imagem da direção perdida, cujo monstro no Centro – o Minotauro – foi substituído pelo grupo de delinquentes, a exigir oferendas (sequestro dos bens) e sacrifícios (violação das mulheres), com a diferença de que Teseu foi substituído por uma arquetípica Ariadne revisitada, a mulher do médico, que, além de tecer o fio, toma para si a tarefa de aniquilar o monstro.

O enredamento que a alegórica cegueira produz, favorecendo o encontro das sete personagens e o estabelecimento de relações bastante solidárias, parece deixar em perspectiva um aforismo de Nietzsche (1992, p.83): “As conseqüências do que fizemos nos alcançam, indiferentes que tenhamos melhorado nesse meio-tempo”. Chega um tempo em que o homem deve deparar-se irremediavelmente com o que há nele de dureza, violência, escravidão. No *Ensaio sobre a cegueira*, entretanto, tudo que há de animal de rapina e serpente no homem serve, ao contrário do que pensava Nietzsche, para o rebaixamento da espécie, diante da qual o narrador filosófico sugere que o caráter errôneo do mundo em que vivemos é a coisa mais segura que nosso olhar pode ainda apreender e que esse curso sofrível do mundo se deve à falta absoluta de uma orientação para circunstâncias criadas mais humanamente.

Ainda que não haja explicitação de tempo, podemos entrever, no *Ensaio sobre a cegueira*, o mundo contemporâneo, em que tudo parece ter se tornado claro, livre, leve e simples à volta do ser humano, o qual se volta para tudo que é superficial, conduzido por um desejo explícito de manter firme a ignorância, em nome do gozar a vida. Não é por acaso, portanto, que quando as personagens começam a cegar não há referência a qualquer linha de conflito interior, todos levam uma vida em que se divisam a liberdade e a despreocupação e, em alguns casos, uma certa imprevidência, a exemplo da rapariga dos óculos escuros e do ladrão de automóveis. É como se o cenário inicial se localizasse em um mundo em que a vontade de saber foi substituída por outra bem mais forte, a vontade de não saber.

O *Ensaio sobre a cegueira*, sendo assim, proclama o reconhecimento da inverdade como condição da vida humana e efetua uma sondagem sobre o problema do mundo real e do mundo aparente, resistindo bravamente a recorrer a ideias com as quais se poderia viver melhor, como as crenças na ciência, no mercado, no partido ou na religião. O romance em análise obriga o leitor a desprender-se do mundo simplificado em que os seres e as coisas foram aprisionados:

Chegara [o médico] mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência de luz, que o que chamavam 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 mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-as, por essa maneira, duplamente invisíveis. (Saramago, 1995, p.16)

Entre as diferentes cegueiras, enquanto “ausência de luz” e “brancura tão luminosa”, não há oposição, mas somente uma graduação, que vai da opacidade total, num caso, à plena luminosidade, no outro. Enquanto a primeira cegueira abole a aparência, mas a conserva enquanto pressuposto, como se deixasse o mundo suspenso, a segunda “devora” tudo no mundo, promovendo a extinção da aparência da aparência, instituindo a invisibilidade e, por que não, a inexistência do que antes havia. Chega-se, assim, a um *nec plus ultra* para as aparências com que os seres humanos mascaram sua condição.

Para revelar essa condição, o narrador separa um pequeno grupo da maioria, da multidão, para, num jogo dialético de oposição entre o grupo e os demais, evidenciar que, no trato com os seres humanos, muitos são os traços aflitivos, inúmeras as razões para empalidecer de ira, mas também de tristeza e compaixão. Para tanto, as personagens movem-se num labirinto em que os perigos de viver são multiplicados e permitem que elas se encontrem, se extraviem, sejam despedaçadas, sejam salvas.

Fundado sobre a desconfiança de que o mundo em que nos movemos seja uma ficção sedutora cuja mestria é saber parecer, *Ensaio sobre a cegueira* pulveriza toda crença em certezas imediatas. Suprimida a aparência de mundo aprazível, resta o mundo da necessidade, miséria, escassez, falta, desamparo, urgência. A implicação disso é que, para Saramago e sua alegórica cegueira, nada que reluz é ouro, ou seja, nada que nos chega por meio dos sentidos é exatamente o que parece, porque fantasiámos a maior parte da nossa realidade,

porque nos habituamos a mentiras cômodas. Mais do que nunca, a humanidade se encontra na caverna de Platão, reitera Saramago em entrevistas várias.

A cegueira, posta em latitude semântica ampla, irrompe num mundo estável e instaura a dialética entre progresso e retrocesso em nossa civilização, para assinalar o caráter ilusório de toda estabilidade. Por essa razão *Ensaio sobre a cegueira* trata do rumo da humanidade, fazendo o leitor surpreender-se com a radicalidade de suas reflexões e com sua competência para manter situações e discursos reveladores de que, se por um lado há muita consternação, por outro há também uma efetiva esperança, brotada da força das afinidades eletivas.

## Interlúdios

José Saramago apresenta um gosto particular por ditados e provérbios, empregando-os com considerável frequência em suas narrativas. Esse gosto assinala o senso prático, que Walter Benjamin crê ser uma das características de muitos narradores natos. Conforme Benjamin (1986, p.200), a narrativa:

Tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos.

No *Ensaio sobre a cegueira* a presença de formas rudimentares da narrativa, como ditados e provérbios, é constante. Os provérbios, segundo Benjamin, “são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (*id*, p.221). Essas ruínas narrativas aparecem no *Ensaio sobre a cegueira* como depositárias de uma memória épica, de uma tradição condensada, que guarda a síntese de uma experiência, já que em cada



ditado há uma *traditio* (“ação de dar, entrega, transmissão e ensino”), que organiza a forma de moralidade de uma sociedade. No *Ensaio sobre a cegueira*, além de o ditado ser recorrente, outros enunciados forjam-se como ditados.

Convém lembrar, também, que tanto o ditado, como o provérbio, o adágio, o apotegma, a máxima, a sentença e o aforismo constituem modos de atualização, conforme André Jolles (1976, p.133), da forma simples denominada LOCUÇÃO ou MÁXIMA:

Forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor no universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador desse universo, sem que a coesão assim obtida o arranque ao empírico.

Das palavras de Jolles se conclui que todas as modalidades da máxima concebem o universo como uma multiplicidade de sensações e vivências que, uma vez apreendidas e ordenadas, resultam em um rol de experiências. Cada uma dessas experiências é compreendida por si e as conclusões das várias experiências se tornam imperativas naquele universo, que é intemporal, disperso, empírico. Nas máximas associa-se empiricamente um acontecimento passado a acontecimentos atuais da mesma espécie. No *Ensaio sobre a cegueira* podemos organizar grupos de máximas:

- máximas associadas ao logro das aparências:

O cego, julgando que se benzia, partiu o nariz. (p.26)

As aparências são enganadoras. (p.171)

O pior cego foi aquele que não quis ver. (p.283)

- máximas sobre a indiferença:

Para pouca saúde mais vale nenhuma. (p.90)

O justo paga pelo pecador. (p.163)

Corno consentidor é duas vezes corno. (p.174)

Tanto se lhes daria tambor como caixa de rufo. (p.231)

- releitura de máximas (o narrador afirma que também os ditados precisam adaptar-se aos tempos):

Felizmente, o diabo nem sempre está atrás da porta. (p.193)  
 Os duros de coração também têm os seus desgostos. (p.248)  
 Olhos que não vêem, coração que não sente, dizia-se, agora os olhos que não vêem gozam de um estômago insensível. (p.250)  
 O que está sujo sujar-se-á ainda mais. (p.258)  
 O trabalho do velho é pouco, mas quem o despreza é louco (p.269).

- máximas enaltecedoras do senso de oportunidade:

Candeia que vai adiante alumia duas vezes. (p.90)  
 Na terra dos cegos quem tem olho é rei. (p.103)  
 Quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte. (p.103)  
 Quem não arrisca não petisca. (p.106)  
 Caridade bem entendida por nós próprios é que terá de começar. (p.148)  
 Com o mal das minhas vizinhas posso eu bem. (p.169)  
 Fui a casa da vizinha, envergonhei-me, voltei para a minha, remediiei-me. (p.170)  
 Santos, que sendo para baixo acodem todos. (p.286)

- máximas para gerenciamento eficaz da vida:

Morrendo o bicho, acaba-se a peçonha. (p.64);  
 Primeiro come-se, depois é que se lava a panela. (p.103);  
 Diante das adversidades é que se conhecem os amigos. (p.107);  
 Cada qual com seu igual. (p.109)  
 O pouco é sempre melhor que o nada. (p.148)  
 O que se faz de moto próprio custa em geral menos do que o que tem de fazer-se por obrigação. (p.165)  
 Não é por muito ter madrugado que se há de morrer mais cedo. (p.169);  
 Dêem tempo ao tempo, e ele se encarrega de resolver. (p.232)

Quem não tem cão caça com gato. (p.260)

Guardas o que não presta, encontrarás o que é preciso. (p.273)

Paciência é boa para a vista. (p.282)

O conjunto amostral de máximas apresentado ilustra o aproveitamento recorrente feito por Saramago dos ditados populares, inserindo neles, conforme o caso, notas contestatórias da sabedoria de que parecem ser portadores. Muitas das máximas aparecem ironicamente empregadas, com o intuito de acentuar comportamentos sórdidos, a exemplo da maioria dos casos inseridos no penúltimo grupo. Nesse caso, convém lembrar as observações de Teresa Cristina Cerdeira (2000, p.256):

Caem por terra ainda as estruturas congeladas da linguagem que precisam ser reiluminadas de sentido: provérbios e definições são a cegueira das palavras, clichês enregelados que exigem também o exercício da mutação. Afinal, como situações novas geram novos comportamentos sociais, geram também novos comportamentos verbais.

Tendo em vista que as máximas se inserem em contextos que lhes confirmam, ainda que ironicamente, o teor empírico, é forçoso constatar certa ausência de moral em muitos provérbios. Essa ausência, para Jolles (1976, p.135), explica-se pelo fato de o universo empírico ignorar a moral: “Nos provérbios, existe sempre uma tampa sobre o poço – mas que só é posta depois de a criança ter-se afogado”.

Além do aproveitamento de máximas, constituídas por ditados e provérbios populares, é frequente nos romances de Saramago o emprego do aforismo, texto curto, frequentemente tomado como fundamento de um estilo fragmentário e assistemático. Os filósofos de maior talento literário costumam cultivar largamente o aforismo: os aforismos para a vida foram uma obsessão para Schopenhauer, os aforismos de *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche continuam suscitando discussões e estudos. Inegavelmente, tem havido grandes aforistas, como Pascal, cujos fragmentos visavam a uma obra não

efetivada, como Kierkegaard, cuja maior parte da obra é aforística; como Unamuno, que utiliza o aforismo sobretudo na primeira parte de sua obra. Também a literatura se rende frequentemente ao aforismo, basta lembrar, por exemplo, que a farsa de Inês Pereira, de Gil Vicente, está construída a partir de “Mais quero asno que me leve, que burro que me derrube”, que o mesmo foi amplamente utilizado por Oscar Wilde e que há romancistas cuja escritura assume frequentemente torneios aforísticos, como é o caso dos romances de José Saramago.

O aforismo é particularmente atraente porque constituído por escritos breves, às vezes são frases fulgurantes, com expressões muito felizes. Provavelmente, a razão que torna o aforismo eventualmente duvidoso para a filosofia, mas sempre válido para a literatura seja exatamente a mesma: o aforismo é semelhante a um fruto tomado ao pé, na medida em que não comporta justificações. A filosofia tende a buscar essencialmente justificação, o que não é de modo algum primazia para a literatura, visto que, como observa Walter Benjamin (1986, p.203), “metade da arte narrativa está em evitar explicações”.

No *Ensaio sobre a cegueira* os aforismos surgem como pequenas iluminações, ora como um raio de sabedoria que emana das personagens, ora como comentário acerca das situações narradas, ora como depositários de uma reflexão filosófica sobre a existência. Como os ditados, os aforismos no *Ensaio sobre a cegueira* podem ser observados ao longo de todo o romance:

- aforismos voltados para a contingência da cegueira branca:

Há uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos. (p.99)

A voz é a vista de quem não vê. (p.120)

O medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos (p.131)

Dentro dos olhos das pessoas é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma. (135)

Ser fantasma deve ser isso, ter a certeza de que a vida existe, porque quatro sentidos o dizem, e não a poder ver. (p.233)

A responsabilidade de ter olhos quando os outros os perderam.  
(p.241)

Talvez pudéssemos começar a ver melhor se fôssemos mais os que  
vêm. (p.283)

Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, cegos que vêm,  
cegos que, vendo, não vêm. (p.310).

- aforismos acerca das harmonias, contrastes e duplicidades dos  
gestos humanos:

A alegria e a tristeza podem andar juntas, não são como a água e o  
azeite. (p.67)

Aqui todos somos culpados e inocentes. (p.101)

Mesmo nos piores males é possível achar-se uma porção de bem  
suficiente para que os levemos, aos ditos males, com paciência.  
(p.135)

As razões humanas se repetem muito e as sem-razões também.  
(p.167)

Há gestos para que nem sempre se pode encontrar uma explicação  
fácil, algumas vezes nem a difícil se pode encontrar. (p.178)

Não há diferenças entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre  
os poucos e os muitos, entre os que vivemos e os que teremos de  
morrer. (p.233)

- aforismos voltados para o incomensurável da condição humana:

Se antes de cada ato nosso nos puséssemos a prever todas as conse-  
quências deles, não chegaríamos sequer a mover-nos. (p.84)

O inominável existe, é esse o seu nome, nada mais. (p.179)

As respostas não vêm sempre que são precisas, e mesmo sucede  
muitas vezes que ter de ficar simplesmente à espera delas é a única  
resposta possível. (p.249)

Nenhum de nós, candeias, cães ou humanos, sabe, ao princípio,  
tudo para que tinha vindo ao mundo. (p.260)

- aforismos de apreciação de circunstâncias várias:

O que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome. (p.103)

Pode-se chegar aonde se quer, tudo depende de onde se esteja. (p.106)<sup>4</sup>

Uma pessoa começa por ceder nas pequenas coisas e acaba por perder todo o sentido da vida. (p.167)

Os animais são como as pessoas, acabam por habituar-se a tudo. (p.238)

Como é frágil a vida, se a abandonam. (p.238)

Sem futuro, o presente não serve para nada, é como se não existisse. (p.244)

Se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça. (p.245)

Um escritor acaba por ter na vida a paciência de que precisou para escrever. (p.276)

É bem certo que o difícil não é viver com as pessoas, o difícil é compreendê-las. (p.288)

Há esperanças que é loucura ter. (p.291)

Não há nada melhor para fazer mudar de opinião do que uma sólida esperança. (p.294)

Esse rastreamento é suficiente para dar visibilidade ao tom aforístico que reveste a escritura de José Saramago. Os aforismos antes elencados vão surgindo no interior da narrativa como pequenas centelhas que iluminam repentinamente as situações em que se inserem, ora como reflexão do narrador, ora como ponderações das personagens, ora como amálgama dessas duas instâncias, tendo-se em vista

---

4 Nesses dois exemplos pode-se ouvir as vozes de aforismos célebres; no primeiro caso, “o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome”, ecoa o *Malesuada famas* (“a fome, má conselheira”), de Virgílio, que, no sexto canto da *Eneida*, enumerando os monstros que guardam a entrada do inferno, qualifica a fome de ruim conselheira, de inspiradora de crimes e de más ações. No segundo caso, “pode-se chegar...”, ouvimos o *Non omnia possumus omnes* (“nem tudo podemos nós todos”), inscrito nas *Éclogas* de Virgílio.

que o narrador, em seu papel onisciente de dominador da matéria narrada, acompanha as personagens dividindo frequentemente sua voz com elas. É aí que se produz o tom aforístico referido, o qual, apesar de o mais das vezes ser desenganado e irônico, é invariavelmente orientado por uma preocupação com a construção positiva do ser humano e do futuro.

## Reflexão sobre o nome

Já foi dito que a despersonalização das personagens tem como marca a ausência de nomes próprios, já que perífrases as nomeiam, por meio de atributos vinculados às suas contingências. Nesse mundo em que os nomes estão abolidos, há, contudo, um contínuo refletir sobre a natureza e as funções do nome:

Tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer, pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor de olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse. (Saramago, 1995, p.64)

A reflexão pungente da mulher do médico evidencia a perda de função dos antropônimos recebidos ao nascer. Antes de a epidemia alastrar-se, o narrador já dera a partida para a inutilização dos nomes próprios, uma vez que não os empregara ao narrar os acontecimentos até à altura em que a personagem efetua a reflexão antes transcrita. Tampouco utilizará qualquer nome próprio até o final da narrativa.

A ausência de nomes e sobrenomes apaga a origem do nomeado, a saber, quem são seus pais, seus antepassados, recusando os rituais consagrados de representação, como são os nomes de registro civil

pelos quais as pessoas se dão a conhecer. Num mundo em que as aparências foram abolidas, as personagens revelam-se pelo que são e não pelo que têm, tornando o nome uma excrescência:

Tome nota, este é o sete do lado esquerdo, este é o quatro do lado direito, não se engane, sim, aqui estamos seis, viemos ontem, sim, fomos os primeiros, os nomes, que importavam os nomes. (Saramago, 1995, p.65)

Parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, saberá que aqui não tem importância. Já outro homem se apresentava e seguiu o exemplo do primeiro, Sou motorista de taxi. O terceiro homem disse, Três, sou ajudante de farmácia. Depois uma mulher, Quatro, sou criada de hotel. (ibidem, p.66)

A opção por perífrases que expressam característica das personagens ou circunstância de suas vidas institui a alcunha como forma exclusiva de nomeação no *Ensaio sobre a cegueira*. Esse imperativo será mantido até mesmo no encontro com o escritor que habitava a casa do primeiro cego. Sendo escritor, poderia ser renomado, o que deixa o primeiro cego e sua mulher ansiosos para saberem o nome da possível celebridade que lhes ocupa a casa:

Ainda estava neste balanço entre a curiosidade e a discrição quando a mulher fez a pergunta directa, Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante, Mas escreveu livros, e esses livros levam o seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto é como se não existissem. (ibidem, p.275)

As antonomásias sem nome próprio correspondente infundem verossimilhança à narrativa, por intensificar os contornos de uma sociedade subitamente despojada de instrumentos de benefícios ou reverências determinados pela consagração social de nomes, por



meio da qual se substituem as pessoas reais por miragens midiáticas, incumbidas de elevar à última potência os atributos de enaltecimento ou detração.

A mídia, ao tratar de pessoas consagradas, institui como relevantes os fenômenos que possuam visibilidade, que possam ser admirados, mas aprisionados em gaiolas, para serem apreciados por uma visão única. Essa imobilidade do olhar, própria do mundo das aparências, tende a apagar visões alternativas. Nome e sobrenome são substanciais para a criação de um mundo de cartas marcadas.

A ausência de nomes impõe que as personagens sejam apresentadas umas às outras e ao leitor de uma perspectiva que não pode levar em conta quaisquer outros créditos além da adoção de um simples número, acompanhado de uma única característica (profissão ou detalhe marcante). O resto é construção narrativa. As personagens refletem sobre o que é que tem importância enquanto representação e, até mesmo, se a representação tem alguma importância, dado o permanente câmbio dos seres. Assim, após a violação das mulheres e da consequente morte da cega das insônias, são proferidas as seguintes palavras:

Com o tempo a causa esquece, só uma palavra fica, Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nadas mais [...]. O acaso, o fado, a sorte, o destino, ou lá como se chame exactamente o que tantos nomes tem, estão feitos de pura ironia. (Saramago, 1995, p.179)

A selvageria da violação, detalhada pela voz do narrador, é praticamente silenciada na voz das mulheres. O rito fúnebre para a cega das insônias é despido de lamentações e centrado na dor extrema de uma experiência abissal, sintetizada em “o inominável existe, é esse o seu nome”. O inominável, além de evocar o romance homônimo de Samuel Beckett, *L'inimmable* (1953), em que se narra a desumanização contínua do ser entregue a si mesmo, remete ao que não pode ser designado por um nome, ao que não se pode definir ou qualificar.

Na voz das mulheres violadas indica aquilo a que não se quer ou não se pode dar nome por considerações relativas ao ser em sua dimensão ampla e fundamental, que transcende os entes múltiplos e concretos da realidade. A violação é um episódio da ordem do inominável por ser muito mais que dos corpos, por representar a profanação da essência humana. Daí o tom doridamente contido, sentencioso, da fala da mulher do médico, porta-voz das mulheres profanadas.

As personagens, desprovidos de nomes, podem promover/sofrer ações inomináveis, num mundo em que tudo que lhes acontece costuma ser referido por vários nomes (acaso, fado, sorte etc.). A relação entre seres e circunstâncias deixa ver que os seres, protagonistas das circunstâncias, são tão múltiplos quanto elas, encenam tantos papéis quais sejam os por elas solicitados, e, por definição, poderiam ter muitos nomes, porque nenhum efetivamente diz quem eles são, como afortunadamente intui a rapariga dos óculos escuros:

A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga de óculos escuros disse, Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos. (Saramago, 1995, p.262)

Os nomes próprios, meras representações dos seres e das coisas, são, portanto, postos na condição de insuficientes e substituídos por outros nomes (na acepção gramatical, nome é uma categoria na qual se inscrevem substantivos, adjetivos e advérbios), que apresentam as personagens pela referência a atributos mais reveladores do que meros antropônimos, numa circunstância em que o mundo está de pernas para o ar. Além do nome, recebe atenção reiterada na narrativa a potência da palavra, como instância representativa dos seres e das coisas. As palavras são consideradas na sua dimensão dupla, essencial e acessória, para o estabelecimento das relações humanas:

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas às outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente, por

causa de duas ou três, ou quatro que de repente saem, simples em si mesmas, um pronome pessoal, um advérbio, um verbo, um adjetivo, a aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos. (Saramago, 1995, p.267)

Essa consideração do narrador sobre as potencialidades das palavras revela que, dependendo de como são combinadas, por e para quem o são, produzem efeitos imprevistos sobre a disposição dos receptores. O fragmento antes transcrito se insere na sequência em que a mulher do médico, a do primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros conversam sobre a beleza de cada uma delas. A mulher do médico, acreditando-se a menos bela de todas, e menos até do que já fora um dia, ouve da mulher do primeiro cego a reafirmação de seu encanto, que transcende a simples aparência: “É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego” (ibidem, p.267).

É a partir do efeito produzido por essa frase sobre a mulher do médico que o narrador discorrerá sobre a força perlocucional das palavras, fazendo uma sutil reflexão sobre os atos de fala. Focaliza o nível locucional, mencionando como as palavras são selecionadas e combinadas de um modo aparentemente inofensivo, porque, ato tão corriqueiro nos dias dos seres humanos, parece a mais banal das ações. As palavras, todavia, são portadoras de propósitos, guardam intenções, em suma, possuem um nível ilocucional que lhes confere determinadas orientações. A mulher do primeiro cego imprime uma orientação assertiva a seu enunciado, “Tu nunca foste tanto”, dirigido à mulher do médico, com vistas a sublinhar seu supremo encanto, porque julgado não pelo visível na compleição física, mas por uma convivência no inferno, durante a qual a mulher do médico revela a cada passo sua grandeza e generosidade. A frase da mulher do primeiro cego surte o efeito de comover a mulher do médico:

Diz-se A mulher do médico tem nervos de aço, e, afinal a mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um PRONOME PESSOAL, de um ADVÉRBIO, de um VERBO, de um ADJETIVO, meras

categorias gramaticais, meros designativos, como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, PRONOMES INDEFINIDOS, também eles chorosos, que se abraçam à da ORAÇÃO COMPLETA, três graças nuas sob a chuva que cai. [destaque nosso] (Saramago, 1995, p.267)

Essa referência às propriedades mais recônditas das palavras, explicitadas por meio da função sintática que exercem, oferece um rápido lampejo ontológico da narrativa: uma construção de palavras, na qual o que os seres são (“pronomes pessoais”, “pronomes indefinidos”) e o que fazem (“verbo”), em determinadas circunstâncias (“advérbio”) os caracterizam de algum modo (“adjetivo”). O narrador brinca com as classes de palavras e seus referentes no texto. As personagens se mostram como palavras e, as palavras, por sua vez, se revelam personagens (“as outras, pronomes indefinidos [...] que se abraçam à da oração completa”). A narrativa, desse modo, aponta para sua própria máscara, para sua condição inegável de representação. Deixa visíveis todas as camadas de que se compõe, ou seja, as unidades significativas de vários graus, os múltiplos aspectos esquematizados, que, especialmente preparados, determinam as concretizações do leitor, os contextos que são projetados pelas unidades significativas das orações. A essas camadas, segundo Anatol Rosenfeld (1976, p.18), devem ser acrescentadas várias outras:

As dos significados espirituais mais profundos que transparecem através das camadas anteriores, principalmente através da camada do mundo imaginário de um romance [...] Isto é, o mundo representado torna-se por sua vez representativo para alguém.

O narrador mostra os andaimes da narrativa, para que o leitor, observando do que ela é feita, possa surpreender-se ainda mais com o que ela é capaz de ser. Esse momento de exposição da nudez narrativa coincide com a cena em que as três mulheres banham-se na chuva. São referidas como as três graças, estabelecendo-se um diálogo imediato com a mitologia e, sobretudo, com o pintor flamengo Rubens, cultivador de composições mitológicas marcadas

pela sensualidade e pelo contorno exuberante das figuras femininas, das quais “As Três Graças” é representante exemplar.

As Graças, ou Cárites, são, segundo Pierre Grimal, divindades da Beleza, cujo dom é espalhar alegria na natureza, no coração dos seres humanos e dos deuses. Como o nome sugere, essas divindades têm o dom de agradar. A elas se atribui toda espécie de influência nos trabalhos do espírito e nas obras de arte. Moram, em companhia das Musas, no Olimpo. Fazem parte do séquito de Apolo e acompanham frequentemente Atena, Afrodite, Eros e Dionísio. São representadas, geralmente, como três donzelas nuas, unidas umas às outras pelos ombros. Cada uma dessas divindades, nomeadas por Hesíodo na *Teogonia*, representa uma qualidade reverenciada pela Grécia antiga: Aglaia personificava a beleza e a radiância, Eufrosina, a alegria e Tália, a primavera.

Rubens retratou as três Graças nuas, ternamente abraçadas, próximas a uma fonte florida. As três mulheres de Saramago, nuas na sacada sob a chuva, ensaboando alegremente umas às outras, recriam a luminosa cena de Rubens, num cenário desolado. Há também referência a “Susana no banho”, de Tintoretto, na qual se retrata o episódio bíblico que dá nome à tela:

Não era porque de repente lhe tivesse voltado a visão e ido, pé ante pé, como os outros velhos, espreitar não uma susana no banho, mas três, cego estivera, cego continuava, apenas... ouvira o que elas diziam, os risos, o ruído da chuva e das chapadas de água, respirara o cheiro do sabão. (Saramago, 1995, p.268)

A referência às telas confere maior densidade às imagens narradas, de modo sucinto, pois as Graças nuas, as Susanas banhistas ou a Liberdade guiando o povo, sendo já portadoras de referentes pictóricos no imaginário do leitor, mormente os representados pelas telas mencionadas, produzem uma riqueza de detalhes que não precisam ser recriados ou detidamente descritos pelo narrador. Para sugerir com palavras o quão bela é a cena, o narrador não foi à cata de adjetivos que pudessem compor uma descrição detalhada, valeu-se de

metáforas fundadas na tradição mitológica e bíblica, divulgadas pela pintura renascentista. Com pouco, disse muito. Talvez essa opção substantiva no plano da enunciação possa ser esclarecida a partir de um enunciado do próprio romance:

Ah, são dos que foram postos de quarentena, Sim, Foi duro, Seria dizer pouco, Horrível, O senhor é escritor, tem [...] obrigação de conhecer as palavras, portanto sabe que os adjetivos não nos servem de nada, se uma pessoa mata outra, por exemplo, seria melhor enunciar-lo assim, simplesmente, e confiar que o horror do acto, só por si, fosse tão chocante que nos dispensasse de dizer que foi horrível, Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, ou temo-los, mas deixamos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemos-los. (Saramago, 1995, p.277)

O diálogo antes transcrito, estabelecido entre a mulher do médico e o escritor que habitava a casa do primeiro cego, evidencia que a atenção ali está voltada para os usos variados que fazemos das palavras. Por um lado, percebe-se uma consciência pouco usual das operações que efetuamos para falar, por outro, a constatação de que as operações do pensamento recebem, por mais abstratas ou particulares que sejam, expressão nas palavras, na língua. Há um breve tratado da relação entre as categorias do pensamento e as categorias da língua. A mulher do médico e o escritor são consensuais no que diz respeito ao fato de que a linguagem, como diz Benveniste (1995, p.68), é empregada para:

Comboiar o que queremos dizer. Mas isso a que chamamos 'o que queremos dizer' ou 'o que temos no espírito' ou 'o nosso pensamento' (seja como for que o designemos) é um conteúdo do pensamento, bem difícil de definir em si mesmo, a não ser por características de intencionalidade, ou como estrutura psíquica etc. Esse conteúdo recebe forma quando é enunciado, e somente assim. Recebe forma da língua e na língua, que é o molde de toda expressão possível, não pode dissociar-se dela e não pode transcendê-la.

Por entender que as palavras constituem tanto a condição de realização do pensamento quanto a de sua transmissibilidade, a mulher do médico observa ao escritor que ele tem obrigação de conhecer as palavras, por sua própria condição de escritor. Esse conhecimento, porém, é o que ela mesma, sem ser escritora, demonstra possuir e exercer, ao lamentar que as situações extremas, sobretudo as de sofrimento, sejam referidas com o auxílio de adjetivos, quando na verdade sua própria substância deveria bastar para a explicitação, porque o modificador, “horrível”, é dispensável quando é do “horror” que se trata. O adjetivo, por seu caráter funcional, é exterior ao substantivo que modifica e, portanto, pode desfocar o modificado, toldar sua nitidez de centro da questão.

Não é por acaso que a equação entre palavras e sentimentos chegará a um conjunto vazio (sentimentos que não são expressos pelas palavras e se perdem), como a atestar que o pensamento, onde se ancoram os sentimentos, pode especificar livremente as suas categorias, instaurar novas, enquanto as categorias linguísticas, próprias de um sistema recebido e conservado, não são facilmente modificáveis, mas estão à disposição num paradigma para que cada falante componha os seus enunciados. Se os sentimentos não têm recebido expressões adequadas, o problema talvez não seja das palavras, mas do pensamento, estando mais ligado às capacidades dos seres humanos, à organização da sociedade em que vivem, do que à natureza particular da língua.

## Da metáfora

Há, no *Ensaio sobre a cegueira*, um considerável emprego de metáforas. Já no primeiro parágrafo do romance ocorre um questionando sobre a validade da semelhança que deu origem a uma catacrese: “As faixas brancas pintadas na capa negra do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam” (Saramago, 1995, p.11). O questionamento da pertinência da catacrese (faixa de pedestre = zebra) não é procedente, tendo em

vista que a relação de semelhança é facilmente verificável, já que provém da identidade das cores combinadas e de sua disposição.

O narrador, que faz um muxoxo para a referida catacrese, talvez por tratar-se de algo compartilhado na língua portuguesa, de uma metáfora fossilizada, mostrar-se-á, ao longo do romance, bastante afeito ao emprego das relações de semelhança, tanto das imprevistas quanto das costumeiras:

O médico tomou-o por um braço e foi instalá-lo por trás de um aparelho que alguém com imaginação poderia ver como um novo modelo de confessional, em que os olhos tivessem substituído as palavras, com o confessor a olhar diretamente para dentro da alma do pecador. (ibidem, p.23)

Nesse fragmento, o aparelho oftalmológico, termo comparado, é aproximado do comparante “confessional”, por meio de um percurso que vai da proximidade entre os envolvidos, separados pelo contorno dos móveis em questão, à ideia de sondagem dos olhos e da alma. A metáfora, fundada no ditado segundo o qual os olhos são as janelas da alma, relaciona o oftalmologista ao confessor, sugerindo que o recôndito dos seres só poderia dar-se a conhecer sem a intervenção das palavras, mediante a observação direta da alma. Por essa razão “olhos” são depois metaforizados como “espelhos virados para dentro” (“Fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca”, p.26). Essa metáfora apresenta o mesmo teor da anteriormente considerada: o olho deixa transparecer, sem os rodeios próprios das palavras, o que há no ser. O veículo “espelhos virados para dentro” confere ao teor “olhos”, mais uma vez, a dimensão de janela da alma, de lugar de inscrição mais efetiva do ser.

A metáfora serve também à explicitação de sensações físicas de modo a acentuar a intensidade delas:



Recostada no assento, prelibava já, se o termo é próprio, as distintas e múltiplas sensações do gozo sensual, desde o primeiro e sábio roçar dos lábios, desde a primeira carícia íntima, até as sucessivas explosões de um orgasmo que iria deixá-la feliz, como se estivesse a ser crucificada, salvo seja, numa girândola ofuscante e vertiginosa. (Saramago, 1995, p.32)

O orgasmo da rapariga de óculos escuros, associado à crucificação numa girândola ofuscante, sugere que a entrega física da rapariga é um ato simultaneamente prazeroso e perturbador. A girândola, roda em que são postos fogos de artifício para serem queimados ao mesmo tempo, revela-se um termo de comparação expressivo para a referência às sensações orgásticas ambíguas da rapariga, pois traços significativos ligados à explosão, luminosidade, simultaneidade etc. são mesclados à ideia de crucificação, voltada para a imposição do sacrifício e da culpa.

Os tropos, segundo Paul Ricœur (2000, p.94), são acontecimentos, porque as figuras de significação acontecem por meio de uma nova significação da palavra, de modo que esse caráter figurado faz do tropo uma invenção semântica que tem existência momentânea, cuja característica marcante é seu *caráter* relacional:

A relação pela qual os tropos acontecem é uma relação entre ideias, entre duas ideias: de um lado, 'a primeira ideia vinculada à palavra', isto é, a significação primitiva da palavra emprestada; de outro, 'a ideia nova que aí se acrescenta, o sentido tropológico substituído a outra palavra própria que não se quis empregar no mesmo lugar.

A percepção de referentes ligados por uma relação mínima de similaridade pode prover os enunciados de tonalidades imprevistas, realçar um comentário e, assim, produzir nomeações instantaneamente renovadas. Os símiles continuam a infundir no ser humano sua capacidade adâmica, mantendo-o capaz de continuamente renomear as coisas do mundo por meio dos nomes à sua disposição:

E nós aqui, disse o médico numa voz de propósito audível, não chega estarmos cegos, é como se nos tivessem atado de pés e mãos. Na cama catorze, lado esquerdo, o doente respondeu, A mim não me há de atar ninguém, senhor doutor. (Saramago, 1995, p.76)

As condições terríveis de sobrevivência levam o médico a enunciar a impotência absoluta dos cegos com uma metáfora previsível: “é como se nos tivessem atado de pés e mãos”, associada à falta de produtos farmacêuticos para cuidados indispensáveis. Essa falta é imobilizadora porque impede que qualquer coisa seja feita. Assim, dotados de movimentos, não podem executá-los, devido à falta dos complementos que tornariam os movimentos eficazes.

A metáfora permite que esferas conceituais distintas sejam aproximadas, a exemplo do que ocorre nas situações de animalização das personagens:

Alguém protestou lá no fundo, PORCOS, são como os porcos. Não eram porcos, só UM HOMEM CEGO E UMA MULHER CEGA que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto. (Saramago, 1995, p.98)

Rapazes, essas gajas são mesmo boas. Os cegos RELINCHARAM, DERAM PATADAS no chão, Vamos a elas que se faz tarde, BERRARAM alguns. (ibidem, p.176)

Não pude evitar, desculpem-me, é que estão aqui uns CÃES a comer outro CÃO. (ibidem, p.251) [destaques nossos]

Os três fragmentos transcritos revelam um mesmo transporte de traços da esfera animal para a esfera humana, produzindo-se um rebaixamento imediato da última. No primeiro caso, um casal de cegos, durante ato sexual ruidoso, é qualificado por voz anônima como “porcos”, no domínio da bestialidade. O narrador se opõe a tal desqualificação, lembrando que, para muitas pessoas, o único encontro possível fosse o dos corpos.

No segundo fragmento, a metáfora centra-se nas ações (relincharam, deram patadas, berraram), com vistas a apresentar o os atos do grupo de estupradores como indiscutivelmente bestiais, destituídos de qualquer dimensão humana. O grupo, desse modo, assoma como uma malta de criaturas infernais, de quem não se pode esperar respeito ou compaixão.

O último fragmento, por sua vez, trabalha com o sentido literal e o figurado do vocábulo “cão”, uma vez que, no enunciado da mulher do médico, “cães” refere-se a uma matilha que devorava um homem (“um cão”) recém-morto, episódio terrível dentre os tantos atroztes que a mulher presencia. O desamparo dos seres no mundo romanesco em tela permite que um homem se torne ração para animais carnívoros. Por meio da palavra “cão”, a mulher do médico cria, ao mesmo tempo, um sentido literal para seus companheiros – que não podem ver a cena e, portanto, relacionam o vocábulo com seu referente primeiro – e um figurado para o leitor, que, com ela, vê o terrível banquete. Essa metáfora reitera e reforça outra que a mulher já proferira sobre a condição humana vivida nas circunstâncias da narrativa: “nós aqui somos como uma outra raça de cães” (ibidem, p.64).

A metáfora não é a única via de animalização. Há sequências narrativas em que esta degradação aparece como consequência necessária das condições desumanas a que as personagens estão submetidas. O médico protagonizará uma cena exemplar de desumanização, quando, com repentino pudor, teme ser visto descomposto nos sanitários e atrapalha-se com as calças, sujando-as tristemente. Esse episódio propicia uma dolorosa e lúcida conclusão a respeito do que lhe ocorre: “Há muitas maneiras de tornar-se um animal, pensou, esta é só a primeira delas” (ibidem, p.97). Outras maneiras de animalização serão protagonizadas, por exemplo, pela velha que se alimenta de couves e carne crua (ibidem, p.236) e pela mulher do médico, que, instada pela sede do rapazinho estrábico, oferece-lhe um copo de água tirado ao “depósito do autoclismo”, apresentado como uma maravilha sem igual, mas não sem que, antes, quando a mulher colhia a água no banheiro, o narrador tivesse

declarado, com pertinência e comiseração a propósito da cena: “a civilização tinha regressado às primitivas fontes do chafurdo” (ibidem, p.263).

Se ocorre a animalização do humano, também ocorre a humanização do animal. Por esse deslocamento semântico responde a caracterização do cão das lágrimas:

Os cães rodearam-na [...], um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. (ibidem, p.226)

O cão das lágrimas que segue a mulher do médico, não anda ao cheiro de carne morta, acompanha uns olhos que ele bem sabe estarem vivos. (ibidem, p.233)

O cão das lágrimas olhou uns e outros [ratazanas e gatos] com a indiferença de quem vive noutra esfera de emoções. (ibidem, p.256)

O cão das lágrimas ora adiante ora atrás, como se tivesse nascido para cão de rebanho, com ordem de não perder nenhuma ovelha. (ibidem, p.256)

O cão das lágrimas apareceu na varanda, desassossegado, mas agora não havia choros para enxugar, os olhos estavam secos. (ibidem, p.260)

Seu [do cão] dever é ir atrás dela, nunca se sabe se não terá de enxugar outras lágrimas. (ibidem, p.295)

Um uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles. (ibidem, p.295)

O cão das lágrimas veio para ela, este sabe sempre quando o necessitam, por isso a mulher do médico se agarrou a ele [...] foi tão

intensa a sua impressão de solidão, tão insuportável, que lhe pareceu que só poderia ser mitigada na estranha sede com que o cão lhe bebia as lágrimas. (ibidem, p.307)

O cão das lágrimas, à semelhança das personagens, não tem um nome próprio. Foi denominado “das lágrimas” por referência às circunstâncias do encontro entre ele e a mulher do médico, em momento de tristeza aguda: perdida nas ruas devastadas, chorava. O cão secou suas lágrimas e deu-lhe novo alento. Esse cão assume o papel de seu acompanhante e do grupo, mostrando-se – à exceção do episódio em que devora uma galinha com modos típicos de sua espécie (ibidem, p.247) – dotado das melhores qualidades éticas, como a solidariedade, a lealdade e a compaixão, em suma, um depositário de atributos que parecem faltar a considerável parcela da humanidade.

O narrador, além de dotar o cão de excelentes qualidades, coloca-o no lugar de guia e, sobretudo, de guardião, funções míticas do cão desde que Reia, receando que Cronos devorasse o pequeno Zeus, o escondeu numa gruta de Creta e deu-lhe como ama uma cabra e como guarda um cão mágico de ouro, que, mais tarde, segundo Pierre Grimal, “foi consagrado à guarda do santuário de Zeus em Creta” (1997, p.351). O cão das lágrimas acompanha, guia, guarda e consola, e isso é referido pelo narrador como “dever”, o que se coaduna a seu atributo de cão inserido em “outra esfera de emoções”, tirado à sua condição original e alçado com distinção à esfera humana.

Para além desses percursos figurativos mais elaborados e entrecidos ao longo da narrativa, o narrador dissemina pequenas metáforas intensificadoras, a exemplo de:

Mas era também o REMORSO, expressão agravada duma consciência,[...] uma CONSCIÊNCIA COM DENTES PARA MORDER. (Saramago, 1995, p.27)

Como uma MATILHA DE LOBOS ACORDADOS SUBITAMENTE, as DORES correram em todas as direções. (ibidem, p.76)

Continuamente ESBARRAVAM [os CEGOS] uns nos outros como as FORMIGAS QUE VÃO NO CARREIRO. (ibidem, p.218)

Foi portanto a uma espécie de PARAÍSO que chegaram OS SETE PEREGRINOS. (ibidem, p.257)

O PUXADOR DA PORTA é a MÃO ESTENDIDA de uma casa. (ibidem, p.289) [destaques nossos]

Os casos transcritos ilustram usos pontuais de metáforas para tornar mais vívida a expressão, por exemplo, de quão incômodo pode ser o remorso, dos píncaros alcançados pela dor, da dificuldade de caminhar sem saber por onde se anda, do sublime que são ordem e limpeza para quem vem, com a dignidade possível, de todas as sujidades e, portanto, faz jus ao título de “peregrino”. Essa amostra da rede metafórica existente em *Ensaio sobre a cegueira*, ancorada em um discreto rol de exemplos, pretendeu reinscrever o esboço semântico delineado pela enunciação metafórica em um horizonte de compreensão disponível conceitualmente, no qual se inscreve a força poética da escritura de José Saramago.

## Da ironia

Além da metáfora, merece destaque no romance em análise o uso da ironia, cuja tônica é o estabelecimento de um contraste entre significante e significado. Uma ilustração de como a ironia funciona localmente:

Tem razão, o mal é sermos cegos. A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro.

Nem todo. A comida, por exemplo, estava lá fora e tardava. (ibidem, p.102)

À compreensão do sentido abrangente do ser, contida na frase dita pela mulher ao médico (“O mundo está todo aqui dentro”), o narrador opõe um fato de ordem prática que gera um efeito ligeiramente cômico. Para tanto, modaliza sua intervenção com o sintagma “nem tanto”, indicando uma relação de reserva com o conteúdo do enunciado da mulher do médico, e, a seguir, movimenta para baixo o tópico dado pela mulher, substituindo a densidade ontológica pela imanência pragmática inscrita no item “comida”, cuja falta inviabiliza vôos do pensamento e tende a animalizar o ser. Essa inversão aparentemente parcial do enunciado da mulher resulta total quando a oposição “dentro” / “fora” se estabelece, de modo a marcar que o ser sem aquilo que o mantém em funcionamento é especulação sem futuro, porque a sequência narrativa passa a tratar de quem irá apanhar a comida, de como será dividida etc.

A ironia também pode tecer-se por meio do contraste entre enunciado e enunciação, como é o caso da sequência em que é anunciado o suicídio do comandante do regimento, após ser acometido pela cegueira branca:

Nesse mesmo dia, ao fim da tarde, o ministério do Exército chamou o ministério da Saúde, Quer saber a novidade, aquele coronel de quem lhe falei cegou, A ver agora que pensará ele da ideia que tinha, Já pensou, deu um tiro na cabeça, Coerente atitude, sim senhor, O exército está sempre pronto a dar o exemplo. (ibidem, p.111)

O coronel personifica o princípio de que os atos mais truculentos podem ser cometidos em nome da superioridade militar. O mote do coronel de *Ensaio sobre a cegueira* é “morto o bicho, acaba-se a peçonha” e sumaria a intolerância e o pavor dos soldados frente aos cegos do manicômio. O militar suicida apresenta coerência entre gesto e discurso porque crê ser a morte preferível à cegueira. Na perspectiva do narrador e do leitor, entretanto, se tal preferência se impõe é em decorrência do tratamento concedido aos cegos, sobretudo pelos militares. O coronel sem dúvida não suportaria ser

tratado como tratava os cegos e, ironicamente, tratou-se a si mesmo como gostaria de ter tratado os infectados:

O problema dos cegos só poderia ser resolvido pela liquidação física de todos eles, os havidos e os por haver, sem contemplações falsamente humanitárias, palavras suas, da mesma maneira que se corta um membro gangrenado para salvar a vida do corpo, A raiva do cão morto, dizia ele, de modo ilustrativo, está curada por natureza. A alguns soldados, menos sensíveis às belezas da linguagem figurada, custou-lhes a entender que a raiva do cão tivesse algo que ver com os cegos, mas a palavra de um comandante de regimento, também figuradamente falando, vale quanto pesa, ninguém chega tão alto na vida militar sem ter razão em tudo quanto pensa, diz e faz. (ibidem, p.105)

O eixo da vida militar – que no enunciado dos soldados e do comandante é construído como espaço de convicções justas e indiscutíveis, de obediência irrestrita à hierarquia – vai sendo desvelado como lugar de obtusidade, intransigência, impiedade e simplificações grosseiras. A enunciação irônica do narrador traz à luz a ocasional distância nenhuma entre a convicção e a intolerância, entre o respeito à opinião do superior e a cumplicidade em crimes. Dessa tensão entre a imagem que os militares fazem de si e do aleijão que o narrador projeta como sombra daquela imagem nasce o contorno irônico que reduzirá os mantenedores da ordem a chacais autorizados. Essa deformação está na base da justificativa semântica para a sarcástica antimetábole: “Um polícia cego não é o mesmo que um cego polícia” (ibidem, p.139).

Os deslizamentos semânticos promovidos no significado das coisas em função da cegueira branca conduzirão a uma petição de princípio segundo a qual estar morto é estar cego e estar cego é estar morto. Construído a partir de palavras repetidas em ordem inversa (morto = cego, cego = morto), o raciocínio absurdo sumaria ironicamente a situação real dos cegos e dos que com eles têm contado:



Há que dizer, antes que se nos esqueça, que nem todos os disparos haviam sido feitos para o ar, um dos condutores de autocarro recusara-se a ir com os cegos, protestou que via perfeitamente, o resultado, três segundos depois, foi dar razão ao ministério da Saúde quando dizia que estar morto é estar cego. (ibidem, p.111)

O narrador vale-se de uma atenuação (“antes que se nos esqueça”) para dar maior evidência à execução sumária do condutor do ônibus. Essa execução, na qual não há tempo para qualquer apelo, permite ao narrador puxar o fio que conduz aos recônditos do discurso ministerial (um morto está necessariamente cego), com a intenção canhestra de legitimar a inversão dos termos enunciados e tornar pacífica a proposição de que, para conter a epidemia, os cegos deveriam ser necessariamente mortos.

Além da ironia voltada para os aspectos discursivos, há a ironia de situação, em que o contraste é gerado a partir das circunstâncias mesmas da narrativa, a exemplo do que ocorre na crônica do cego contabilista: “Médicos, em tanta gente, assim quis a má sorte, não há mais do que um, ainda por cima oftalmologista, aquele que menos falta nos fazia” (ibidem, p.160).

O cego contabilista – hipotético autor de um relato usado pelo narrador para efetuar a síntese dos dias no manicômio (cf. ibidem, p.159-161) – constata que a situação é de tal ordem crítica que, além de carecerem de todos os recursos materiais, os cegos contam com poucos recursos humanos, visto que o único médico presente no manicômio é um oftalmologista, a cujos préstimos ninguém ali precisará recorrer, o que gera o efeito irônico de situação. Esse mesmo efeito se impõe na cena da praça, palco de elixires atemporais:

Proclamava-se ali o fim do mundo, a salvação penitencial, a visão do sétimo dia, o advento do anjo, a colisão cósmica, a extinção do sol, o espírito da tribo, a seiva da mandrágora, o unguento do tigre, a virtude do signo, a disciplina do vento, o perfume da lua, a

reivindicação da treva, o poder do esconjuro, a marca do calcanhar, a crucificação da rosa, a pureza da linfa, o sangue do gato preto, a dormência da sombra, a revolta das marés, a lógica da antropofagia, a castração sem dor, a tatuagem divina, a cegueira voluntária, o pensamento convexo, o côncavo, o plano, o vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra, Aqui não há ninguém a falar de organização, disse a mulher do médico ao marido. (ibidem, p.284)

A “praça dos anunciamentos mágicos” remete ao que constrói o elo social e às dificuldades da vida em sociedade. Se a permanência no manicômio já dera amostra brutal dessa dificuldade no âmbito das relações mais comezinhas (distribuição da comida, manutenção da ordem nas camaratas, disponibilidade para o outro etc.), a passagem pela praça evidenciará um abismo estarrecedor no âmbito das ideias. O conceito de praça, como herdeiro da *Ágora*, que era lugar não de devaneios, mas de decisão política, permitirá a Saramago compor uma anti-*Ágora*, um espaço circense de mistificações no qual abundam temas, excluídas os cruciais para a coletividade.

Uma sociedade degradada, necessitada de rever modos de sobrevivência e organização para civilizar-se mais uma vez, carece de assuntos voltados para a composição de vínculos sociais. Em lugar disso, o que a “praça dos anunciamentos mágicos” oferece é a linguagem das variedades, da indústria cultural afeita a superstições de todas as ordens, como evidenciam as bancas e livrarias, pródigas em títulos de autoajuda e esoterismo, ou ainda os programas televisivos voltados para o sobrenatural. O que essa praça revela, por meio da ironia, é a despolitização do elo social, sugerida pela conversão da praça em picadeiro, onde o *non sense* grassa como semente de um surrealismo extemporâneo, ou – tomando uma expressão contida no fragmento transcrito – como “cegueira voluntária”. A praça do *Ensaio sobre a cegueira*, portanto, reflete a expressão passiva de um grande mal-estar social, como um espelho em que a alienação contempla sua própria face.

Outro episódio exemplar para pensar o funcionamento da ironia é o transcorrido na Igreja cujas imagens de personagens sacras têm os olhos tapados. A força simbólica da venda sobre os olhos parece inicialmente remeter ao velho ideal de representação da Justiça, vendada para julgar com equanimidade. O narrador, porém, incumbir-se-á de reorientar, por meio da fala do médico e de sua mulher, qual a razão efetiva dos olhos vendados. A mulher conjectura sobre um sacerdote ser responsável pelo feito e o médico declara:

É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, imagino esse homem a entrar aqui vindo do mundo dos cegos, aonde depois teria de regressar para cegar também, imagino as portas fechadas, a igreja deserta, o silêncio, imagino as estátuas, as pinturas, vejo-o ir de uma para outra, a subir nos altares e a atar os panos, com dois nós, para que não deslacem e caiam, a assentar duas mãos de tinta nas pinturas para tornar mais espessa a noite branca em que entraram, esse padre deve ter sido o mais sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver. (ibidem, p.302)

O médico compõe uma cena completa para a hipótese levantada. Em sua imaginação, vê, e faz o leitor ver, o protagonista, as circunstâncias e os instrumentos de seus atos, de modo a gerar o percurso figurativo que culmina com a asserção “Deus não merece ver”. Desse modo, o sentido construído para o episódio das imagens vendadas é uma releitura da relação religiosa em que o homem é dado como imagem e semelhança de Deus. Na narrativa, o percurso se inverte e as imagens religiosas assumem seu estatuto de criação humana e, portanto, coerentemente portadoras das mesmas limitações padecidas por seus criadores. O ato aparentemente herético do sacerdote, desse modo, diz respeito à ordem secular e não à transcendente, como pode parecer à primeira vista, porque constitui um gesto de inscrição do humano no divino, daí a ideia de sacrilégio (frente a uma assunção da fenomenalidade religiosa), contraposta à

de justiça e humanidade radical (dimensão laica, ética), perspectiva que prevalece na orientação argumentativa do médico.

O enunciado “Deus não merece ver” é uma primeira tematização do gesto figurativo do sacerdote, segundo o médico. Para o leitor, a apreensão temática do médico se converte numa nova figura, cujo tema resultará redimensionado, já que Deus surge como figura emblemática para o tema do alheamento do ser humano para com sua própria espécie, como ponto de fuga para as interpelações que os homens deveriam dirigir uns aos outros na busca por ideais humanizados.

Assoma, desse modo, uma crítica à religião como forma dissimulada de hierarquia política cujo modo de funcionamento é marcado pela carência noética.<sup>5</sup> A crítica embutida no episódio parece orientada pela percepção de que as diversas formas instituídas de religião têm como foco unificador a atividade produtora de fantasmagorias, representadas pelas divindades e suas distintas formas de socorro existencial, cujo propósito é acalmar o terror da contingência natural do ser humano. A figura do Deus vendado por não merecer ver é mais que uma representação do terror cosmológico, surge como uma elaboração do *pathos* essencial do homem e ganha estatuto de referência vazia.

Nesse percurso, percebemos a hipótese do ser humano como aporia ontológica, cuja tese é a mesma já apresentada por Saramago em outros romances, mormente em *O evangelho segundo Jesus Cristo*, a saber, a de que o mundo tal como se apresenta não pode ser fruto de um Deus bondoso, porque o mundo é um espetáculo de dor. O irônico episódio do Deus vendado, portanto, revela um olhar gnóstico de Saramago, que, por não aceitar iludir-se com o que vê, proclama no *Ensaio sobre a cegueira* que a vida como tem sido encaminhada é um engano e os seres humanos são a fonte geradora desse engano.

O uso da ironia nos romances de Saramago evidencia contrastes entre as diferentes percepções de um mesmo fato. Para isso, trabalha

---

<sup>5</sup> Segundo a filosofia grega, *noesis* é a atividade mais elevada do intelecto, que busca apreender a essência das coisas.

com a oposição entre enunciado e enunciação em fabulações que parecerem afirmar algo cujo sentido as circunstâncias da afirmação se incumbem de reorientar, parcial ou totalmente, estabelecendo a tensão de sentidos recorrente na narrativa saramaguiana.

## Cordão da fantasia

Saramago tem grande apreço pelas artes plásticas em *Ensaio sobre a cegueira*, como sugerem as referências a Rubens e Tintoretto antes mencionadas, além daquela feita a quadro imaginário que parece ser um amálgama de obras-primas da pintura europeia (cf. Saramago, 1995, p.130). Esse gosto particular por telas tem ressonância na composição narrativa, como se o narrador montasse cenas que, à semelhança de quadros, tocam o leitor, pelo arranjo harmônico dos componentes, pelo colorido da descrição e pela força dramática das mesmas.

Dentre essas cenas, merecem destaque aquela em que a mulher do médico retorna em linha reta depois de conseguir a pá para enterrar os mortos, deixando os soldados perplexos (p.86). O espetáculo deprimente para o recebimento da comida, que resulta no massacre dos cegos (p.88). A cena hilariante e trágica dos cegos sendo guiados verbalmente pelos soldados para chegarem à comida (p.104-5). A cena do terrível confronto entre cegos recém-chegados e os contagiados (p.113). A incursão noturna da mulher do médico pela camarata (p.153-7). O ritual de purificação em que a mulher do médico lava a cega das insônias morta e suas companheiras de suplício (p.180). A cena demasiado humana em que o grupo defeca no quintal e a mulher do médico chora por todos eles (p.243). Aquela em que se descrevem as ridículas composições e a sujidade dos trajes dos cegos, que os tornam patéticos e comoventes (p.259). A bela cena do brinde com água pura nos melhores copos (p.264). A já comentada cena do banho das três mulheres sob a chuva (p.266). A do encontro com a velha do primeiro andar, morta, com as chaves do apartamento da rapariga à mão (p.285). Além dessas já tantas, o encontro da mulher

com o cão das lágrimas (p.226), os fogos fátuos no depósito (p.297), os cães e corvos devorando um homem morto (p.251), a descrição detalhada das imagens vendadas (p.301) e, finalmente, a da multidão a gritar “vejo” (p.310).

A enumeração dessas cenas, feita a partir de episódios reveladores do gosto pelo pictórico, não implica qualquer esquecimento de que as artes plásticas são essencialmente espaciais, enquanto o romance é temporal. É certo que em um quadro vemos simultaneamente toda sua realidade, isto é, podemos contemplar o todo, estruturalmente, antes de observar suas partes ou de refletir sobre elas. Na narrativa ocorre o contrário. Saramago, todavia, possui uma perspectiva semelhante à dos pintores e dos cineastas para narrar suas cenas mais vitalizadas, de modo que o leitor as guarda na mente, como se tivesse visto um quadro ou um filme. Além da *ekfrasis* em sentido restrito, ao valer-se retoricamente de quadros consagrados para compor cenas, Saramago a exerce em sentido amplo, ao descrever cenas, personagens e objetos de modo tão virtuoso que os projeta à vista do leitor.

A narrativa mostra-se igualmente motivada pela literatura. O médico, por exemplo, “tinha gostos literários e sabia citar a propósito” (p.29), tanto que, encontrando-se angustiado diante da natureza inexplicável da cegueira branca:

Mesmo numa situação como esta [...], ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na *Ilíada*, poema da morte e do sofrimento, mais do que todos, Um médico, só por si, vale alguns homens, palavras que não deveremos entender como expressão directamente quantitativa, mas sim maiormente qualitativa, como não tardará a certificar-se. (Saramago, 1995, p.37).

A referência a Homero é matizada. Primeiro, porque o autor da *Ilíada* e da *Odisseia*, segundo a tradição, era cego. Segundo, o épico citado é definido como “poema de sofrimento e morte, mais que todos”. Essa definição, aplicável também a *Ensaio sobre a cegueira*, remete ao fato de que Homero se refere aos acontecimentos

mitológicos da guerra de Troia, cidade sitiada e transformada pelos confrontos e pela morte.

A *Iliada*, que indica como assunto a ira de Aquiles, “está cheia de ruídos de batalhas e lutas pessoais”, como observa Otto Maria Carpeaux (1959, p.54). A referência ao poema homérico, acrescida da observação de que o médico terá ocasião de atestar seu valor, “como não tardará a certificar-se”, funciona como uma prolepse, tendo-se em vista que os cenários do manicômio e da cidade transformada pela cegueira lembrarão os embates e os morticínios nas batalhas de Troia, produtoras, conforme Homero, de espólio para cães e pasto para aves rapaces.

O diálogo ganha ainda outro contorno, no episódio em que a mulher do médico mata o chefe dos cegos malvados. Na *Iliada*, Aquiles mata Heitor enterrando-lhe a espada no pescoço, como vingança pela morte de Pátroclo. A motivação da mulher do médico para matar o chefe dos cegos, nascida da situação de opressão a que os cegos malvados submetiam os demais, ganha contornos de ação após a morte da mulher das insônias e se efetiva graças à força do destino, que a fez colocar uma tesoura na mala. A tesoura da mulher, assim, é enterrada no pescoço do chefe dos cegos como a espada de Aquiles o fora no de Heitor.

O narrador mostra-se ainda atento aos próprios procedimentos narrativos, como na sequência em que o velho da venda preta faz um relato dos acontecimentos, ao qual o narrador outorga o estatuto de responsável pela explicitação dos fatos ocorridos fora do manicômio, porém sob sua tutela, a fim de evitar desaires linguísticos que lhe desqualifiquem a narrativa, conforme se pode verificar nesta bem humorada intervenção:

A partir desse ponto, salvo alguns comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo dessa alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada

pelo narrador [= velho da venda preta], a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar. (Saramago, 1995, p.122)

O narrador, consciente da interpolação que o velho da venda preta faz na narrativa, mostra-se preocupado com as implicações que a seleção lexical da personagem representa para sua credibilidade, num jogo irônico em que a manifesta preocupação nada tem a ver com questões vernáculas acerca da expressão tomada a uma declaração do governo (“a situação não tardaria a estar sob controlo”), porque se volta, sobretudo, para o teor falso da declaração, tendo em vista o alastramento incontrolável da cegueira, conforme o relato (cf. Saramago, 1995, p.122-128) do velho da venda preta evidencia. O velho, sendo assim, lembra Homero a relatar que Troia estava perdida e, certamente, paramentado com a venda preta, remete também à figura de Camões. Homero e Camões, portadores máximos do esplendor e da miséria humana, encontrarão reflexo ainda na figura do escritor, que não se deixa abater pela atrocidade dos tempos:

Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Por quê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo, nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo, Como, se está cego, os cegos também podem escrever [...] Sobre o que é, Sobre o que sofremos, sobre a nossa vida. (Saramago, 1995, p.277)

A personagem do escritor (cf. EC, p.275-9) surge como um duplo ao autor, representando na narrativa a instância autoral. O caráter insólito dessa personagem resulta do fato de estar cego e continuar a escrever, com esferográfica e papel. Seu labor é como o de Sísifo, já que conhece sua condenação (ninguém pode ler o livro que escreve), mas continua a escrever “sobre o que sofremos, sobre a nossa vida”, como se não desistisse da busca de um sentido para a caminhada humana. É possível ouvir ressonâncias do *Mito de Sísifo* de Camus (s.d., p.152), da construção do homem absurdo, que diz



sim e prossegue sua luta, porque “a própria luta basta para encher um coração de homem”.

Homero, lembra Carpeaux (1966), fala de tudo que é humano, inclui na vida humana desde os deuses até os aspectos infra-humanos e mesmo animais do ser, sendo que o conjunto resultante aparece dignificado pelo emprego de adjetivos e comparações estereotipadas. Para o crítico austríaco (Carpeaux, 1966, p.54),

A monotonia aparente dessas repetições parece dizer-nos: vejam, a vida humana é sempre assim, é eternamente assim; e esse aspecto das coisas *sub specie aeternitatis* dignifica tudo, sem desfigurar jamais a verdade.

No *Ensaio sobre a cegueira* temos essa dimensão humana com tudo que a caracteriza fortemente inscrito em personagens e situações que evidenciam, por meio dos conflitos entre a vontade dos indivíduos e as leis da convivência social, uma visão assustadora, porém pertinente, da condição humana. Em *Todos os nomes* e em *A caverna*, sob figuras outras, reaparecerá esse mesmo tema, como se Saramago estivesse também a dizer: “vejam, a vida humana é sempre assim”, mas insistindo sempre que poderia ser diferente.