

MARIA JOSÉ DO CARMO

**FANTASMAGORIAS DE UM PINTOR EXÓTICO - O GROTESCO
INSÓLITO NO ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS - GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2006**

MARIA JOSÉ DO CARMO

**Dissertação apresentada como exigência
parcial para obtenção do grau de Mestre
em Literatura e Crítica Literária à Comissão
julgadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, sob a orientação do
Prof.Dr. Fernando Segolin.**

**SÃO PAULO
2006**

AGRADECIMENTOS

Ao meu amigo e irmão Cleófas Borges por entender que a necessidade e a velocidade do acontecimento, contribuiu para a nossa mútua aproximação.

À Secretaria de Estado da Educação cujo apoio financeiro permitiu a realização deste trabalho.

À Cristine Passareli Leão, por confundir os sentidos previstos da vida e mostrar que *não é preciso entender, viver suplanta todo o entendimento*.

À Rosy Moreira Nascimento por ter sido o meu pilar instrutivo de queda e levantamento durante todos esses anos.

A Edegar Alonso Júnior que foi preciso, quando eu não tinha precisão, foi o acorde quando dependi de seu sentido musical.

À Paulo Roberto pela ímpeto de encorajamento.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste.

Banca Examinadora:

.....

.....

.....

RESUMO

Esta pesquisa propõe a realização de uma análise interpretativa do romance *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) do escritor Português José Saramago, e utiliza como fio condutor do trabalho o processo de construção da estética do grotesco, imbricado na alegoria, como metáfora da cegueira branca que conduz a narrativa. Na análise desse *corpus*, utilizamos como principal referencial teórico as obras de Mikhail Bakhtin: *A cultura popular na idade média e no Renascimento* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, bem como a de Wolfgang Kayser: *O Grotesco*, onde procuramos trilhar os caminhos da estética do grotesco para o desvendamento da cegueira branca instaurada nesta narrativa saramaguiana.

No primeiro capítulo desenvolvemos um recorte teórico sobre a alegoria, o grotesco e a sátira menipéia, para dar suporte analítico ao segundo capítulo, onde utilizamos, mais amiúde, as particularidades do *corpus* no romance.

Na eleição desse *corpus*, buscamos tecer comparações com telas de estilos diversos, para a interpretação do diálogo que se estabelece entre a escrita do autor português e procedimentos do expressionismo.

Por fim, também julgamos necessário anexar ao trabalho a gênese da criação do romance em questão, para melhor sustentação do objeto em estudo.

Abstract

This research takes charge of an interpretative analysis of the novel *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) by the Portuguese author José Saramago, and uses as the main stream of this assignment the aesthetic construction of the grotesque, imbricated in the allegory, as metaphor of the white blindness that conducts the narrative. In the analysis of the corpus, we use as main theoretical reference the works of Mikhail Bakhtin: *A cultura popular na idade média e no Renascimento* and *Problemas da poética de Dostoiévski*, and the one by Wolfgang Kayser: *O Grotresco*, where we tried to follow the aesthetic of the grotesque path to the white blindness unveiling established in that saramaguian narrative.

In the first chapter, we have made a theoretical outline of the allegory, the grotesque and the “menipeia” satire, to give analytical support to the second chapter, where we has, more often, used the particularities of the corpus in the novel.

In the selection of this corpus, we sought to draw comparisons with canvas of several styles, to the interpretation of the dialogue that is stablished between the Poetuguese author’s writing and some procedure of the expressionism.

At last we also thought it was necessary to attach the genesis of creation of that novel to the assignment, for a better support to the studying object.

*Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a
língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da
linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura.*

Roland Barthes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
 CAPÍTULO I - A Cegueira saramaguiana: uma alegoria da sátira grotesca, ou o grotesco satirizado e alegórico.....	04
1.1 – A alegoria.....	04
1.2 – O grotesco: transformações em alegorias do Feio e do Belo.....	20
1.3 – Mikhail Bakhtin: a menipéia.....	43
 CAPÍTULO II – Ensaio visionário: a Cegueira como justificativa.....	51
2.1 – Visão geral do Ensaio sobre a Cegueira.....	51
2.2 – A Cegueira como alegoria e como determinante do grotesco.....	55
2.3 – O diálogo com a pintura.....	77
2.4 – José Saramago e o grotesco pictórico.....	79
 CONCLUSÃO.....	104
ANEXOS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116

INTRODUÇÃO

Este trabalho efetua uma leitura da estética do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995) do escritor português José Saramago, publicado em Portugal em 1995, obra que inaugura um novo período da escrita saramaguiana. Trata-se, segundo Ferreira (2004, pág. 22), da sua fase universal. Este é o momento em que o escritor se desvencilha da História como condutor da sua narrativa e passa a analisar, na sociedade contemporânea, o homem moderno. A base da literatura de Saramago é o Neo-Realismo, que se difunde em Portugal por volta de 1938. Essa tendência, segundo Saraiva (1996), “apresenta como característica básica uma focagem da realidade portuguesa, de certo modo análoga à da Geração de 70¹, mas que [...] critica o elitismo pedagógico [...], pois tem em vista a conscientização e a dinamização de classes sociais mais amplas” (Saraiva, 1996, p. 1078). Assim, na década de 60, autores como Virgílio Ferreira e José Cardoso Pires dão um impulso experimentalista ao Neo-Realismo, gerando, ao produzir, inovações estruturais na prosa de ficção portuguesa. As inovações continuam, e nos anos 80 aparecem os romances de José Saramago.

Este estudo pretende verificar os procedimentos de construção da metáfora da cegueira, analisando, na estética do grotesco, o efeito da carnavalização como elemento crítico-satírico, produzidos a partir da teoria crítica de Mikhail Bakhtin, em suas obras: *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* e *Problemas da Poética de Dostoievski* e, também a obra: *O Grotesco* de Wolfgang Kayser.

Pretende-se com isto, demonstrar que o horrível e monstruoso apresentado no texto, ligam-se ao mundo oculto das misérias, à desordem do inconsciente, à contestação social, colocando em xeque o mundo moderno.

¹ Liderados por Antero de Quental, os autores da geração de 70 iniciaram o Realismo em Portugal no século XIX, segundo Saraiva (1996).

Pretende-se também mostrar como esta perda de parâmetro, metaforizada pela perda da visão, caracteriza a sátira crítica, imbricada na Alegoria e na manifestação do Grotesco, dando certo enfoque à sátira menipéia, por esta ser “capaz de penetrar em outros gêneros para desvendar a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo, do elemento místico-religioso com o naturalismo do sub-mundo extremado e grosseiro”.²

Apresentaremos, em nossa perspectiva de leitura, o primeiro capítulo intitulado: “A cegueira Saramaguiana: uma alegoria da sátira grotesca, ou o grotesco satirizado e alegórico”; donde colocaremos a teorização dos conceitos discriminados como recorte para a análise do processo de construção na narrativa de José Saramago, no segundo capítulo, enfocando a estética do Grotesco, a Alegoria e a Sátira menipéia.

No segundo capítulo, intitulado: “Ensaio visionário: a cegueira como justificativa”, trataremos das relações entre o grotesco e o efeito da carnavalização, como deslocamento do curso habitual da vida, situando aí, o conceito de alegoria e paródia, procurando responder em que grau estrutural a “cegueira branca” está imbricada com os híbridos da sátira, na revelação do grotesco. Buscaremos também, alguns diálogos existentes entre a narrativa em questão e alguns procedimentos pictóricos, para dar melhor sustentação à procura do elemento grotesco. Utilizaremos então, a análise fundamentada na teoria da *ekphrasis*, adotada por Claus Clüver (1997) e as categorias propostas por Leo Hoek (1997), mostrando algumas pinturas que dialogam com a narrativa em análise. Incluiremos neste fechamento, alguns trechos do *Caderno de Lanzarote*, onde o autor explica a gênese de criação de seu romance.

² BAKHTIN, Mikhail – *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981, p. 97-98.

CAPÍTULO I: A CEGUEIRA SARAMAGUIANA: UMA ALEGORIA DA SÁTIRA GROTESCA, OU O GROTESCO SATIRIZADO E ALEGÓRICO.

1.1- A Alegoria:

Num mundo em que todas as coisas podem significar todas as coisas devido às correspondências secretas que mantêm entre si, tudo é fluido. O cosmos é uma vasta sinfonia de correspondências nas quais cada nível de existência aponta para o nível superior. A alegoria é instrumento para pôr a alma humana em estado de receptividade poética da unidade invisível. Sua ação termina, portanto, quando a alma entra em contato extático com Aquilo que deseja que esteja além do movimento e da própria forma alegórica. O que pode significar, ainda, que a vida humana tem a estrutura metafórica de um sonho: qualquer coisa que exista no mundo inferior se encontrará também no superior, mas em forma mais elevada; e qualquer coisa do mundo superior, por sua vez, poderá ser encontrada no inferior, mas em forma adulterada. O fogo, por exemplo, que arde no mundo inferior, é metáfora do fogo seráfico do intelecto. **João Adolfo Hansen³(1986)**

“A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento”; assim redefine Lausberg ao retomar Aristóteles, Cícero e Quintiliano, que, segundo a retórica antiga, constituíam-na como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso. A alegoria (grego *allós* = *outro*; *agorien* = *falar*) diz *b* para significar *a*. No sentido empregado por Lausberg⁴(1987. p.32), ela é um procedimento construtivo, constituindo o que a Antiguidade clássica e cristã, continuada pela Idade Média, chamou de “alegoria dos poetas”: expressão alegórica, técnica metafórica de representar e personificar abstrações. Segundo Hansen há *outra* alegoria diferenciada e que não se confunde com a dos poetas épicos greco-romanos medievais nem com a dos autores hebraicos do *Velho Testamento*. É a que se chamou “alegoria dos teólogos⁵”, recebendo muitas vezes as denominações de

³ HANSEN, João Adolfo – *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* – 1ª ed. – São Paulo : Atual, 1986.

⁴ LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária (Fundamentos de uma ciência de la literatura)*. Madrid, Gredos, 1976, t. II, pp. 283 e segs.

⁵ GRIFO NOSSO – Com a intenção de destacar as várias formas alegóricas.

figura, figural, tipo, antítipo, tipologia, exemplo. Ela não é um modo de expressão retórico-poética, mas de interpretação religiosa de textos sagrados.

A rigor, não se pode falar simplesmente de *a* alegoria, porque há duas: uma alegoria construtiva ou retórica, uma alegoria interpretativa ou hermenêutica. Embora complementares, elas são simetricamente inversas: como *expressão*, alegoria dos poetas é uma maneira de falar; como *interpretação*, alegoria dos teólogos é um modo de entender. Alguns estudos revelam que a alegoria expressiva é intencionalmente tecida na estrutura da própria obra de ficção - como é o caso de Dante -, analisado por C.S. Singleton (1965, p.34)⁶, ou, como diz R. Hollander(1969, p.26)⁷, ela é “criativa”, ao passo que a de interpretação é “crítica”. O verbo grego *állegorein*, por exemplo, significa tanto “falar alegoricamente” quanto “interpretar alegoricamente”. É o que ocorre no romance de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, onde a metáfora da cegueira sugere essa duplicidade alegórica. A cegueira escapa ao diagnóstico médico porque está além do mal físico. É coletiva e condicionada socialmente:

Se o caso fosse de agnosia⁸, o paciente estaria vendo agora o que sempre tinha visto, isto é, não teria ocorrido nele qualquer diminuição da acuidade visual, simplesmente o cérebro ter-se-ia tornado incapaz de reconhecer uma cadeira onde estivesse uma cadeira, quer dizer, continuaria a reagir correctamente aos estímulos encaminhados pelo nervo óptico, mas para usar uns termos comuns, ao alcance de gente pouco informada, teria perdido a capacidade de saber que sabia e, mais ainda, de dizê-lo. Quanto á amaurose⁹, aí, nenhuma dúvida. Para que efectivamente o caso fosse esse, o paciente teria de ver tudo negro, ressaltando-se, já se sabe, o uso de tal verbo, ver, quando de trevas absolutas se tratava. /.../ Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição, seria também uma impossibilidade neurológica... (EC, pp.29-30)¹⁰

⁶ SINGLETON, C.S. *Dante Studies*, 1: *Commedia. Elements of Structure*. Cambridge. Mass., 1965.

⁷ HOLLANDER, R. *Allegory in Dante's Commedia*. Princeton, 1969.

⁸ **Agnosia** [Do gr. *Agnosía*] S.f. 1. *Filos.* Ignorância, especialmente a universal, definida pela sentença socrática “Só sei que nada sei”. 2. *Patol.* Perda do poder de reconhecimento perceptivo sensorial.

⁹ **Amaurose** [Do gr. *Amáurosis*. ‘escurecimento’, ‘escuridão’.] S.f. *Patol.* Cegueira, em especial a que ocorre sem lesão aparente do olho, mas por doença do nervo óptico, da retina. *Novo Dicionário Aurélio da Língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1986.

¹⁰ Para dinamizar as referências ao romance de José Saramago, usaremos, de agora em diante a sigla EC à obra em análise.

Frye diz que um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo ‘por isto eu também (állos) quero dizer aquilo’¹¹. Indicações no texto do romance permitem perceber a alegoria:

A cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança. (EC, p.204).

E mais:

Lutar foi sempre, mais ou menos, uma forma de cegueira. (EC, p.135)

Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra, Tornarás a matar, Se tiver de ser, dessa cegueira já não me livrarei. (EC, p.189).

Ou, ainda:

Há mil razões para que o cérebro se feche, só isto, e nada mais, como uma visita tardia que encontrasse cerrados os seus próprios umbrais. (EC, p.29).

[...] mas quem nos diz a nós que esta cegueira branca não será precisamente um mal do espírito. (EC, p.90).

[...] alguns cegos de espírito. (EC, p.105).

[...] uma espécie de visão sem olhos. (EC, p.196).

Como se esta cegueira é concreta e real, disse o médico. Não tenho a certeza, disse a mulher, Nem eu, disse a rapariga dos óculos escuros. (EC, p.282).

E é, de certo modo, o que também faz Diderot¹² em sua *Carta sobre os cegos, para uso dos que vêem*. Ainda que tratando de cegos de nascença, fala também de um outro tipo de cegueira, *em séculos de trevas*:

Se um homem que só enxergou durante um dia ou dois se visse confundido entre um povo de cegos, deveria tomar o alvitre de calar-se ou de passar por louco. Anunciar-lhes-ia todos os dias algum novo mistério, que seria mistério apenas para eles, e no qual os espíritos fortes poderiam de bom grado não crer. Os defensores da religião não poderiam tirar grande proveito de uma incredulidade tão obstinada, tão justa mesmo, em certos aspectos, e, entretanto tão pouco fundada? Se vos prestardes por um instante a tal suposição, ela vos lembrará, sob traços supostos, a história e as perseguições dos que tiveram a desgraça de encontrar a verdade em séculos de trevas, e a imprudência de revelá-la aos cegos contemporâneos, entre os quais não deparavam inimigos mais cruéis do que aqueles que, por sua condição e sua educação pareciam dever estar menos afastados dos seus sentimentos.

¹¹ Frye, Northrop – *Anatomia da crítica*. Op.cit, p.93.

¹² DIDEROT, Denis – *Carta sobre os cegos, para uso dos que vêem*. In: Diderot – Obras I – Filosofia e política. Org. Trad. e Notas de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2000, pp.104-105. *Esta obra levou Diderot (1713-1784) à prisão em 1749. Publicada anonimamente, foi incluída entre as obras que estariam exercendo efeitos deletérios, por seu chocante sensualismo epistemológico*, segundo nota J. Guinsburg.

A respeito da *Carta sobre cegos*, de Diderot, diz ainda Rouanet¹³ (2000, p.134):

O exame da cegueira física é um método para compreender a cegueira social.

Num mundo saturado de imagens, em que “com zoom e sem zoom”, como diz Saramago em seu diário¹⁴, as mais terríveis imagens mostram-se “em tempo real” nas telas das televisões, os olhos habituem-se a ver o horror – num “caminho para a insensibilidade” , como também nota Saramago – ou recusam-se a vê-lo, como se quedassem imobilizados, inertes, cegos – numa cegueira consentida – diante de uma tela branca. Diz ainda Saramago: “Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento? ¹⁵ E essa cegueira alegórica, que, representada ficcionalmente, gera o “mal-branco”:

Para esta cegueira tudo é branco (EC, p.255).

Não há estrelas no céu branco (EC, p.106).

Hedionda maré branca (EC, p.115).

Perdia-se na esperança do nevoeiro branco (EC, p.128)

Frente a um texto que se supõe alegórico, o leitor tem dupla opção: analisar os procedimentos formais que produzem a significação figurada, lendo-a apenas como convenção lingüística que ornamenta um discurso próprio, ou analisar a significação figurada nela, pesquisando seu sentido primeiro, tido como preexistente nas coisas e, assim, revelado pela alegoria, o que, genericamente compõe a

¹³ ROUANET, Sérgio Paulo – *O olhar iluminista*. In: O Olhar. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000, p.138.

¹⁴ SARAMAGO, José – *Diário de Lanzarote II*. 5 de Julho – p. 323.

¹⁵ *Idem.*, p. 70.

alegoria dos poetas como semântica de palavras, apenas. Na alegoria dos teólogos há uma semântica de realidades, reveladas por coisas nomeadas por palavras.

A alegoria faz parte de um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado, se pensada como dispositivo retórico para a expressão. As regras fornecem lugares-comuns (*loci* ou *topoi*) e o vocabulário para a substituição figurada de determinado discurso, tido como simples ou próprio, tratando de determinado campo temático. Dessa maneira, estática ou dinâmica, descritiva ou narrativa, a alegoria é procedimento intencional do autor do discurso; sua interpretação, ato do receptor, também está prevista por regras que estabelecem sua maior ou menor clareza, de acordo com a circunstância do discurso: “/.../ Mortos em vez de cegos não alteraria muito o quadro, estar cego não é estar morto, Sim, mas estar morto é estar cego” (EC, p.111).

A “alegoria dos teólogos”, hermenêutica ou “crítica”, é cristã e medieval, tendo por pressuposto algo estranho à Retórica da Antiguidade greco-romana, o essencialismo, ou a crença nos dois livros escritos por Deus, o mundo e a Bíblia. Formando um conjunto de regras interpretativas, a alegorização cristã toma determinada passagem do *Velho Testamento* – o êxodo dos hebreus do Egito guiados por Moisés, por exemplo, - e propõe, numa passagem do *Novo Testamento* - seja a ressurreição de Cristo – uma repetição. No caso, não se interpretam as palavras do texto, mas as coisas, acontecimentos e seres históricos nomeados por elas.

Segundo os românticos, o símbolo – que a tradição antiga, greco-latina, medieval e renascentista *não* distinguia da alegoria – é uma espécie de paradigma ou classe da qual ele é o único elemento. Por isso, sua significação é sempre imediata: em sua particularidade, ele contém ou expressa o geral. Por exemplo, a cruz e o Cristianismo. Oposta a ele, a alegoria é teorizada como forma racionalista, mecânica, árida e fria. Retoricamente, a alegoria diz *b* para dizer *a*, como já foi dito, observando-se que os dois níveis são mantido em correlação virtualmente aberta, que admite a inclusão de novos significados. Além disso, ela pode funcionar por mera transposição: o significado da designação *b* pode ser totalmente independente do significado da abstração *a*¹⁶.

Em outros termos, romanticamente o símbolo é o universal *no* particular; a alegoria, o particular *para* o universal. Pode-se avançar aqui, afirmando que os românticos introduziram, na análise da alegoria, a mesma definição da Retórica antiga, voltando-a contra si mesma, pensando-a como um ato do discurso, para congelá-la como estrutura ou fato de língua, generalizando sua conceituação para *toda* alegoria, anacronicamente. Nesse esquema, o discurso clássico é *mecânico* e o do romântico é *orgânico*: a forma é mecânica quando conferida a um material qualquer como adição accidental, pois nela tudo pode significar tudo, uma vez que qualquer molde pode dar forma à não importa qual abstração; é *orgânica* quando é inata, revelada a partir do interior mais espiritual do artista em contato intuitivo com a Natureza.

¹⁶ Como foi comum a prática do jornal O Estado de S. Paulo que, durante a ditadura, substituiu notícias censuradas por trechos de Os Lusíadas. Assim, os românticos postularam que a alegoria é exterior ao pensamento pretendido, luxo discursivo que se permite dispendar signos inúteis para a economia do sentido: este poderia significar imediatamente.

Walter Benjamin (1985, p.36)¹⁷ demonstrou como Baudelaire lança mão da alegoria justamente devido a seu caráter convencional, como destruição do orgânico e extinção da aparência. Fazendo da alegoria a máquina-ferramenta da modernidade e pensando-a como antídoto contra o mito, ao mesmo tempo em que a incorpora como método de escrita e de crítica, Benjamin a propõe como o *outro* da História: Lendo no 'outro' da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores.

Com humor satírico, o narrador do *Ensaio* vai construindo a alegoria, utilizando o “branco” que se estende a expressões como: *Sim, tem carta branca* do ministro, quando se trata de isolar os que cegavam:

Agora falta decidir onde os iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança...[...] Nesse caso resta o manicômio, Sim, senhor ministro, o manicômio.[...] Bem pensado, Obrigado, senhor ministro, podemos então mandar avançar, Sim, tem carta branca. (EC, p.46-47).

O “branco” aplica-se também a objetos de uso doméstico, situando a fantástica cegueira na atualidade:

O recheio do estabelecimento estava intacto, a mercadoria não era das de comer ou de vestir, havia frigoríficos, máquinas de lavar, tanto as de roupa como as de louça, fogões comuns e de micro-ondas, batedoras, espremedores, varinhas mágicas, as mil e uma invenções eletrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida. A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objetos. (EC, p.217).

Talvez seja possível estabelecer um paralelo entre a *brancura invariável dos objetos* e a *fulgurante e irremediável cegueira* presente na reflexão da mulher do médico:

¹⁷ KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*, Rio, Francisco Alves, 1976, p. 36. Cf. também *Walter Benjamin*, trad. e org. de Flávio Kothe. São Paulo, Ática, 1985.

[...] e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira. (EC, p.65).

O “eu vejo tudo branco”, do primeiro cego, não pode deixar de lembrar a expressão popular corrente “deu um branco”¹⁸ – usada quando nos escapa o fio do raciocínio – considerando-se que, no *Ensaio sobre a cegueira*, a dramaticidade do relato não deixa de ser temperada com um certo humor, como é próprio da sátira. Assim, é dito no romance: *Acreditavam que o mal-branco se propagava por contacto visual, como o mau-olhado*. (EC, p.125).

Vale a pena citar aqui, uma observação de Lacan¹⁹ sobre o mau-olhado:

Há um apetite do olho naquele que olha. Esse apetite do olho, que se trata de alimentar, constitui o valor do encanto da pintura. Este valor é, para nós, a ser procurado num plano bem menos elevado do que se supõe, naquilo que é a verdadeira função do órgão do olho, o olho cheio de voracidade, que é o do mau-olhado.

É surpreendente, se pensarmos na universalidade da função do mau-olhado, que não há em lugar nenhum qualquer traço de um bom-olhado, de um olho que bendiz. Que dizer? – senão que o olho leva consigo a função mortal de ser em si mesmo dotado – permitam-me jogar aqui em vários registros – de um poder separativo. Mas este separativo vai bem mais longe que a visão distinta. Os poderes que lhes são atribuídos, de fazer secar o leite do animal sobre o qual ele cai – crença tão disseminada em nosso tempo quanto em qualquer outro, e nos países mais civilizados – de trazer a doença, a má sorte, esse poder, onde podemos melhor imaginá-lo senão na invidia?

Invidia vem de *videre*. [...] Todo mundo sabe que a inveja é provocada pela posse de bens que não seriam, para aquele que inveja, de nenhum uso, e dos quais nem mesmo ele suspeitava a verdadeira natureza.

Dessa maneira, o mal da cegueira branca vai conduzindo o expectador para uma linha embrionária da leitura da alegoria; e pode então se perguntar: como o olho que deixou de enxergar poderia ser capaz de um mau-olhado? Ou não é cego ou essa cegueira é de outra ordem, remetendo à denegação e à alegoria, propriamente dita, como afirma a frase da mulher do médico, no fim do romance:

¹⁸ **Branco** [Do germ. *blank*, ‘luzidio, brilhante’, acepç. Que sobrevive na expr. Arma branca.] Incapacidade de raciocinar ou de recordar-se de algo; claro, vazio: *deu um branco na cabeça do aluno e ele nada respondeu*. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

¹⁹ LACAN, Jacques – *O Seminário*- Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro. Zahar, 1964, p. 112.

Penso que não cegamos, Penso que estamos cegos, cegos que vêem, cegos que vendo não vêem. (EC, p.310).

A alegoria como procedimento de ornamentação pode ser vista mais detidamente a partir de um poema do primeiro livro das *Odes*, de Horácio, onde a Ode XIV – *À República (Ad Rempublicam)*, alegoria do Estado, desenvolvem lugar-comum alegórico, o da viagem por mar. Horácio compôs a ode depois da batalha de Filipes (42 a.C.). O navio alegoriza Roma, o mastro destruído designa Pompeu, assassinado no Egito por ordens de Ptolomeu. A primeira forma resulta sobretudo de uma seqüência de metáforas: ‘Ó nave, levam-te ao mar novas/Ondas. Que fazes? Rápido entra/No porto’ e em toda a passagem de Horácio em que o navio é o Estado, as ondas e tempestades as guerras civis, o porto a paz e a concórdia, M. Fábio Quintiliano, retor romano que viveu no primeiro século da era cristã, analisa a alegoria a partir da consideração etimológica do nome. Assim, ela pode apresentar: a) uma coisa em palavras e outra em sentido; b) algo totalmente diverso do sentido das palavras.

Como ornamento, Quintiliano filia a alegoria à metáfora – no caso, a relação é também pensada enquanto extensão: a alegoria é quantitativa, ao passo que a metáfora é tropo do léxico, valendo por um termo isolado que o substitui. O que aproxima alegoria de metáfora é a estrutura comum das operações com tropos no enunciado. Os retores antigos costumam escrever que a comparação atinge a imaginação do leitor através do intelecto, ao passo que a metáfora o faz através da própria imaginação; portanto, a metáfora deve funcionar por algum tipo de comparação, embora o inverso não seja válido sempre, pois, segundo a mesma codificação retórica, a comparação nem sempre é metafórica.

Quintiliano pensa a metáfora e a alegoria como ornamentação – portanto, como nomeação concretizante de uma significação própria. Ao definir alegoria como “metáfora continuada”, Quintiliano indica que também é sintática, coisa menos evidente. Sintaticamente, a alegoria é um diagrama. A alegoria torna evidente o procedimento – pela operação sintática – e faz o significado dos termos presentes passar para “dentro” de outro, ausente. Por isso, ainda, a alegoria do poema de Horácio tem, efetivamente, três níveis: a) *um sentido literal*; b) *um sentido figurado*; c) *um sentido literal ausente*.

Escreve Barthes(1975, p.218): “... compreendemos melhor como o figurado pode ser uma linguagem *natural* e ao mesmo tempo *segunda*: é natural porque as paixões estão na natureza; segunda, porque a moral exige que essas mesmas paixões, embora ‘naturais’, sejam afastadas e colocadas na região do Erro; como para o clássico a ‘natureza’ é má, as figuras de retórica têm fundamento, mas também são suspeitas”²⁰. Nesse mundo concertado cujo saber é todo de experiência feito, a naturalidade da expressão efetuada é sempre naturalidade relacional (pensando-se no recorte de uma forma no registro de um gênero e, a este, no leque dos gêneros). Justamente devido a tal funcionalidade evidente da relação, torna sempre óbvia e “natural” a convencionalidade de sua efetuação. Se o herói épico não pode e não deve agir como um histrião, se isso não é natural, é porque isso é convencional, fazendo-se o percurso que vai da recepção do discurso particular ao sistema prévio de convenções que ele atualiza. Em outros termos: é para que isso seja natural que isso funciona de modo convencional, fazendo-se agora o percurso

²⁰ BARTHES, Roland. “ A Retórica Antiga” in: R. BARTHES, *et alii*, *Pesquisas de Retórica*; Petrópolis, Vozes, 1975, p. 218.

inverso, dos gêneros e modelos para o engenho do poeta que inventa, dispõe e ornamenta a obra e, desta para a recepção, que a julga. Assim, falar de retórica atualmente, implica em evidenciar, para o leitor de textos críticos, um texto virtual passível de ser construído imaginariamente por ele quando posto em contato com a página. Nesse, sentido a desmontagem da alegoria se faz como remontagem de um ato de fala e de suas regras.

A alegoria admite subdivisões retóricas, portanto, que a classificam conforme a maior ou menor clareza da relação *sentido figurado /sentido próprio*. O critério do juízo é a clareza, que é o critério central da classificação retórica dos tipos de alegoria. É a clareza que determina os graus de maior ou menor aceitabilidade nas operações de abstração seletiva das realidades, da combinação ou associação das partes do texto, da ampliação ou engrandecimento de ações e objetos e, enfim, da metamorfose ou produção de efeitos de “maravilhoso”. Assim, a alegoria pode ser classificada, segundo o critério da clareza, em: *tota allegoria, permixta apertis allegoria e mala affectatio*.

a) *Tota Allegoria* ou *Alegoria Perfeita ou Enigma*: é a alegoria totalmente fechada sobre si mesma, não se encontrando nela nenhuma marca lexical do sentido próprio representado. Conforme a classificação retórica tradicional, chama-se também *enigma*, constituindo o efeito de recepção chamado *obscuritas* (*obscuridade, hermetismo*) e, por isso, também defeito, do ponto de vista da prescrição implícita de clareza. A alegoria é ao mesmo tempo um fato natural, que se inscreve na ordem das coisas, e um fato lingüístico, convenção ou regra. Os poemas são enigmáticos, assim, ou próximos do enigma: evidenciam-se para o leitor

como prática retórica letrista e também aguardam decifração, sugerindo que neles se oculta um sentido sagrado “misterioso”.

b) *Permixa Apertis Allegoria ou Allegoria Imperfeita*: é a alegoria em que pelo menos uma parte do enunciado se encontra lexicalmente ao nível do sentido próprio. É talvez pensando nesse subgênero alegórico que Cícero observa – *De oratore*, 27 – que a alegoria é uma transição do próprio ao figurado. Nela, como fica evidente, a mistura do próprio e do figurado está a serviço da clareza e, por isso, é tida como mais didática.

c) *Malla affectatio ou Inconsequentia Rerum ou Incoerência*: é criticável a mescla de metáforas que, por pertencerem a campos semânticos disparatados, não se ordenam num único feixe de significações. Em outros termos, a *malla affectatio* é *incongruência*. Lausberg cita como exemplo um trecho de Camões que, no verso “que apenas nos meus olhos ponho freio” (*Lus.* IV, 87,8), teria sido incongruente²¹, uma vez que figurou “olhos” através de prosopopéia, isto é, animação, atribuindo-lhes qualidade “eqüina” legível em “ponho freios” e, assim, produzindo um sentido pensado classicamente como impossível: “frear os olhos”. Na alegoria teorizada como *malla affectatio*, a Retórica antiga propôs o que significa pensar analogicamente: a analogia permite destacar um concreto para colocá-lo em relação com campos cada vez mais dilatados de elementos, terminando por colocá-lo em relação inadequada com objetos cada vez mais “distantes”.

²¹ LAUSBERG, H. *op. Cit.*, p. 283 e segs.

A alegoria como interpretação, ou hermenêutica, pode ser vista como uma técnica de interpretação, propriamente dita. Decifra significações tidas como verdades sagradas, ocultas na natureza sob a aparência das coisas e também na linguagem figurada dos textos das Escrituras, que revelam um “sentido espiritual”. Segundo a alegoria greco-romana e suas retomadas, o mundo é objeto de representação própria e figurada pela poesia e prosa; segundo a alegoria hermenêutica, existe desde sempre uma prosa do mundo a ser pesquisada no mundo da prosa bíblica. Se as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza, é porque são signos na ordem da revelação. Assim como os termos empregados por uma ciência qualquer nomeiam coisas, os da Escritura designam coisas e estas, por sua vez, designam verdades morais, místicas, teológicas. Por isso, a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média lê determinado signo como *figura alegórica* e nele pesquisa um sentido espiritual; mais ainda: toma o acontecimento ou personalidade histórica nomeada pelo signo como figura alegórica de outro sentido próprio. Pela prática retórica greco-latina, o signo do texto seria considerado *ornamento* de outro discurso de sentido próprio pois, como já se escreveu, a alegoria como procedimento ornamental é, tanto em sua construção quanto em sua interpretação, uma técnica verbal em que o sentido próprio é também discurso e pressuposto do figurado. A alegoria hermenêutica é uma “semântica” de *realidades* reveladas na palavra, não importa que esta seja de sentido próprio ou figurado.

Não há sentido prefixado ao discurso: o sentido é produzido sempre, numa prática. Assim pensada, a alegoria deixa de ser uma forma redutível a uma

mediação ou a uma reprodução sensível em que vão ecoando as vozes da Ausência. Ela é, entre outras, uma técnica de teatralizar uma idéia.

Medievalmente pensada, portanto, a alegorização funciona como a memória de um saber que se ausentou: faz recordar esse vazio, figurando-o, valorizando a anterioridade do que é Verdadeiro sobre o que é escrito, dito e vivido, quando a interpretação é feita, reescreve-se o livro do mundo. Assim, os teólogos medievais, ao lerem as Escrituras, faziam-no preformados pelo Significado que buscavam no texto. A interpretação se fazia como *posfiguração*, linguagem que cai depois, na ordem do tempo, do Significado eterno já dado.

O instrumento principal de interpretação e de construção no Renascimento é a alegoria. As releituras da tradição efetuadas pelos eruditos de Florença são retomadas, por sua vez, do século XV até o XVII, por artistas plásticos e poetas muito diversos, como Botticelli, Miguelângelo, Arcimboldo, Comanini, Tasso, Camões, Bembo, Shakespeare, Spenser, Du Bellay, Calderón de la Barca, Donne, Gracián, El Greco etc. – todos, ou quase todos, classificados hoje com a rubrica muito simpática de “maneirismo”. A alegoria deixa de ser pensada como a antiga tradição retórica a pensara: como tradução figurada de um sentido próprio. Deixa, também, de funcionar como na hermenêutica medieval, que sob a letra da Escritura revelava a voz do Autor nas coisas. Evidencia-se a questão da *arte*: a alegoria é dispositivo da invenção, incluindo o que a Retórica antiga separava como elocução ou “ornamento”. Como *ars inveniendi*, valoriza o engenho do sábio e do artista.

O método alegórico florentino baseia-se, pois, numa pressuposição: o ser divino se revela de várias maneiras, tarefa do erudito-poeta é rastreá-la em todas as suas manifestações demonstrando a unidade na diversidade. A arte é a tradução visível das potências astrais invisíveis. É alegórica, como *enigma*: sua formulação mais apropriada é o hieróglifo, cuja forma alegoriza, de modo simultâneo, a simplicidade e a unidade divinas. A alegoria é, assim, possibilidade de outras e novas expressões e interpretações aplicadas a objetos diversos para revelar um Além – que ela só expressa como inexpresso e inexprimível. A arte se faz, portanto, convenção da expressão de mistérios a serem interpretados.

Pode-se dizer, em síntese que:

- a) O método de interpretação alegórica proposto pelos florentinos desloca as Escrituras, objeto de análise na Idade Média, pois é o pensamento da Antigüidade oriental e greco-romana que fornece a matéria para a interpretação. Essa unifica mistérios pagãos e revelação cristã numa genealogia ideal, remontando a uma unidade.
- b) Os vários sentidos da interpretação medieval – histórico, alegórico, tropológico, anagógico – são unificados como “alegóricos” devido à sua conveniência ou correspondência *simpática*. Correspondem todos eles, simultaneamente, ao que Santo Tomás chama de “sentido espiritual” ou *allegoria in factis* e ao que a Retórica antiga classifica co “sentido figurado” ou tropo.
- c) A interpretação florentina busca sempre um mesmo significado – o destino da alma humana que “volta” para o mundo das essências. Tal significado pode ser figurado por qualquer forma, assumindo aparências variadas. Trata-se de

um método de redução da multiplicidade sensível à unidade ideal. A alegoria é construída sobre a diferença entre o visível e o legível e articula signos esotéricos (visíveis mais ilegíveis, enigmáticos) sobre conhecimentos ocultos.²²

- d) A alegoria não é necessariamente a tradução da obra interpretada em formas concretizantes de abstrações, pois a interpretação aponta para o inefável, afirmando-se que “as coisas elevadas” da ordem poética estão para além de qualquer conceituação. Liga-se com tal pressuposto a hipervalorização do hieróglifo egípcio, também alegoricamente teorizado. A simultaneidade da visão do hieróglifo alegoriza a contemplação das essências eternas.
- e) Não mais simples ornamentação do discurso, a alegoria é *ars inveniendi* ou invenção, modo de construir da imaginação poética.
- f) As operações assim efetuadas relêem textos históricos inscrevendo-os no paradigma teológico da Queda. Ao postular o estatuto alegórico dos textos, elidem a questão do próprio discurso metafórico, postulando uma transparência original que a linguagem oculta.

Resta ainda, nas palavras de Hansen, a visão totalitária da alegoria: A própria vida é alegoria: sonho sensível do inteligível, espelho embaçado do inefável, teatro, pó, sombra, nada.

²² Cf. DE CERTEAU, Michel. *La Fable Mystique – XVI siècle*. Paris, Gallimard, 1982, p. 81. De Certeau escreve sobre a alquimia – no caso, o que expõe aplica-se perfeitamente à alegoria, operada co “cálculo mágico”.

1.2- O Grotesco: transformações em alegorias do Feio e Belo.

A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. Mikhail Bakhtin, (1987,p.21)

Nietzsche afirma em **A vontade de Potência** que “a preferência pelos acontecimentos terríveis é um sintoma de força (da alma)”.

É um ponto de vista discutível. Não falta quem lhe contraponha o argumento de que o amante dos afetos trágicos e sádicos, ou mesmo dos espetáculos truculentos e excrementícios – essa subversão do “bom gosto” que os estetas italianos chamam de *disgusto* – é o espelho de um espírito fraco e sublimador de suas frustrações libidinais.

Pode-se, entretanto, rir do terrível ou das desproporções escandalosas das formas, transformando-os em veículos de irrisão e de provocação aos cânones do esteticamente correto.

Esta possibilidade tem garantido a permanência do **grotesco**²³ na História, assim como sua recorrência na vida, nas artes e na mídia contemporâneas. Vejamos:

- 1) De Monteiro Lobato (1927, p.204), um dos mais festejados escritores brasileiros, para crianças e adultos, diante da hipótese de retorno ao Brasil, após uma estada de quatro anos nos Estados Unidos: “Eu, por mim, não sairia mais daqui, porque o Brasil torna-se grotesco visto de

²³ Grifo nosso.

longe. Infelizmente, a família é um cordão umbilical que me prende a essa cataplasma. Só agora meço em extensão o atraso infinito, e a estupidez maior ainda, da nossa gente. Somos África pura”.²⁴

- 2) Em 1886, Karl Marx escreve à filha Laura sobre Paul Laforgue, sem saber que ele acabaria sendo seu genro: “Este maldito Lafargue me aborrece com seu proudhoniano e não me deixará tranquilo até que eu tenha quebrado a sua cara de crioulo”.
- 3) Gilberto Freyre, depois de visitar (1926) a Câmara dos Deputados no Rio: “Orlam a frontaria do edificio grupos de esculturas. Figuras nacionais. Figuras da história brasileira. E estas figuras brasileiras, por um critério engraçadíssimo de harmonia ou de classicismo, vestidas à romana. É de um relevo de figura de *vaudeville* - e o assunto já foi aproveitado em revista teatral – a figura do Coronel Benjamin Constant, com barbicha e *pince-nez*, de saiote romano, braços e pernas nuas, a segurar as rédeas do fogueiro cavalo do General Deodoro. Este também à romana. Ergue uma espada do tamanho de uma faca de cozinha. Tudo, enfim, de um ridículo incurável”.²⁵(G. Freyre, 1987, p.275)

A lista poderia prosseguir. Mas três é número simbolicamente suficiente para a verificação do que há em comum na heterogeneidade das situações descritas, que vão desde obras e frases até os comportamentos e atitudes, como no adjetivo empregado por Lobato para descrever o país que notoriamente é o que a estética tem chamado de grotesco, pois o escritor reputado por seu pensamento nacional choca a comunidade idealista, por ter uma visão rasteira e preconceituosa. É o

²⁴ LOBATO, Monteiro. *Cartas escolhidas*, tomo I, 1927, p. 204.

²⁵ FREYRE, Gilberto. *Tempo de Aprendiz*, v. II, 1978, p. 275.

caso, também, de um dos pensadores mais iluminados e influentes da cultura mundial, que se revelou, por hora, rudemente racista.

Encontra-se, no caso de Gilberto Freyre, a revelação incongruente do deslocamento das roupas das estátuas (saiotes romanos na paisagem brasileira), na composição dos personagens (*pince-nez*, para segurar um cavalo), na absurda transformação da espada em utensílio doméstico.

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de “*Bathos*”, na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem estetas italianos – que atravessam as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.

Essa desarmonia do gosto está presente no “dentro” e o “fora” do *Ensaio*, revelando uma contradição dentro do espaço utilizado para o confinamento dos que cegaram. Os cegos que ali já estavam, sentiam-se até mais seguros do que as pessoas que lá fora esperavam por sua vez de cegar. Dentro do manicômio deveria imperar a resignação, para evitar conflitos com os militares que cumprem com o seu dever, vigiando-os. Fora imperava o medo. Assim, para uns, nos primeiros tempos, tamanha era a alienação que até a prisão parecia-lhes tão boa como estar num hotel:

Que isto, meus senhores, é comer e dormir. Bem vistas as coisas, nem se está mal de todo. Desde que a comida não venha a faltar, sem ela é que não se pode viver, é como estar num hotel. [...] Perguntar quem é que conhece aqui histórias que queira contar ao serão, histórias, fábulas, anedotas, tanto faz, imagine-se a sorte que seria saber alguém a Bíblia de cor, repetíamos tudo desde a criação do mundo... (EC, p.109-110)

Qual é a saída, a liberdade? Dentro do espaço metafórico e metafísico do manicômio está o mundo todo: “A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro”. (EC, p.102), é o que ela observa, diante de naturezas tão distintas quanto às suas origens, dando-lhe a impressão de que as distâncias que separam os seres no mundo exterior se encurtam e a diversidade de problemas que afligem os homens se resumiu no instinto de sobrevivência, apontada pelo narrador, em tom acre - sarcástico, em que o confinamento é ao mesmo tempo prisão e segurança, e que a liberdade de que gozam as pessoas fora do manicômio é relativa, pois entre o labirinto racional que representa o manicômio e o labirinto dementado da cidade, não existe diferença, mas, às vezes, é melhor seguir em ordem, parodicamente como um rebanho, já que as coisas bem ou mal, estão ordenadas; onde a liberdade de ações de nada serve, sendo paralisada pela pasmaceira da alienação.

O excesso de liberdade cegou os homens. Podem possuir visão, mas não enxergam. Essa leitura do avesso no *Ensaio* catalisa a negação dos fatos, alegorizada por Saramago numa paródia da cegueira branca, revelando o grotesco, o impiedoso mundo oculto das misérias, colocando em xeque o mundo moderno, onde os que enxergam estão na iminência de também cegar:

Diz-se a um cego, estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há uma comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem dos lugares e não os caminhos para lá chegar. Postados diante do edifício que já arde de uma ponta à outra, os cegos sentem na cara as ondas vivas do calor do incêndio, recebem-nas como algo que de certo modo os resguarda, tal como as paredes

tinham sido antes, ao mesmo tempo, prisão e segurança. Mantêm-se juntos, apertados uns contra os outros, como um rebanho, nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar. (EC, p.211-212)

Isto se apresenta como o inferno do inferno, onde a luta pela sobrevivência continua num mundo às avessas, totalmente deteriorado: a desorientação, a fome, o medo, as perdas e a necessidade de permanecerem juntos, em grupo, para conseguirem sobreviver, como os cegos guiados pela mulher do médico:

Estão sentados juntinhos, as três mulheres e o rapaz no meio, os três homens em redor, quem os visse diria que já nasceram assim, é verdade que parecem um corpo só, com uma só respiração e uma única fome.

Foi então que o velho da venda preta perguntou como estava o mundo e a mulher do médico respondeu: “Não há diferença entre o fora e o dentro, entre cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver.” (EC, p.233), revelando a igualdade de cegueiras - tanto os cegos, como os que não cegaram estão imersos numa mesma brancura: o ofuscamento de tudo, que é nada.

Gosto, em Kant, é conceito de sentido muito amplo, que designa a disposição para uma atitude estética. Em sentido mais restrito e mais formal-funcional, essa disposição capacita o indivíduo a desfrutar de uma obra-de-arte e a atribuir-lhe valor por meio de juízos, que costumam girar em torno da beleza do objeto contemplado.

Nos exemplos apontados por nós, no início da subdivisão deste capítulo, nota-se que não se trata de juízos de belo ou feio. O belo é, desde o antigo grego, ora a expressão de uma simetria ou de uma conciliação entre contrários, ora uma tensão especialmente mantida entre coisas opostas. Havia diferentes tipos de beleza: *to kalón* (o belo estético, harmonioso, decorativo) e *to prépon* (o belo efetivo, ligado a um saber e um poder persuasivos, práticos). Esta mesma categorização

ocorria entre os romanos, que distinguiram entre o *pulchrum* (o harmonioso e o decorativo) e o *decorum*, aquilo que convém, ou seja, uma concepção política de beleza. O belo e o bom combinavam-se esteticamente, transformando-se em ideal de vida.

Com relação às imagens apresentadas no romance, nota-se que, estranhamente, não se lamenta que não haja quem possa ver as pinturas e as esculturas, porque, ao contrário, é nelas que se concentra a humanidade (toda aquela gente, gente, digo bem) e “um certo modo de olhar”²⁶. É como se só a arte conservasse a visão diante da cegueira humana, ecoando a sátira na reciprocidade não do ver, mas da cegueira:

Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, de cortar o coração, toda aquela gente, gente, digo bem, todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante de si uma pessoa a quem olhar. (EC, p.232)

Para Platão – que inventou a palavra “idéia” e em cima dela construiu a sua doutrina – o belo é idéia, uma dentre as muitas e, como todas, imutável, intemporal, absoluta. Trata-se da origem da simetria ou proporção, portanto algo supra-sensível, do qual dependem as coisas empíricas para serem belas. Aristóteles mantém de Platão a característica da proporção das partes, mas traz a beleza do céu platônico para a terra, dela fazendo uma qualidade positiva das coisas, em termos morais, sociais e perceptivos. Notamos a característica da paródia contemporânea, como crítica social, evidentemente, no trecho em que a chuva torrencial causa estranheza à mulher do médico: ” [...] há cegos de boca aberta para as alturas, matando a sede,

²⁶ LACAN, J. – *O Seminário – Livro 11* – op. Cit., p.99: Adiantaremos a seguinte tese – certamente, no quadro, sempre se manifesta algo do olhar. Bem sabe disso o pintor, cuja moral, cuja pesquisa, cuja busca, cujo exercício, são verdadeiramente, quer ele se prenda a isto, quer ele varie, a seleção de um certo modo de olhar.

enquanto outros, mais previdentes, e sobretudo, mais sensatos, sustentam nas mãos baldes, tachos e panelas, e levantam-nos ao céu generoso, é bem certo que Deus dá a nuvem conforme a sede”. (EC, p.225). O narrador utiliza-se da paráfrase, que repousada sobre o paradigma semelhante do “Deus dá o frio conforme o cobertor”, parodia a incosequência que tem os homens de deixar para o divino, o que lhes cabe fazer, aproveitando para realizar uma digressão sobre o defeito da civilização:

Não tinha ocorrido à mulher do médico a probabilidade de que das torneiras das casas poderia não estar a sair sequer uma gota do precioso líquido, é o defeito da civilização, habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicílio, e esquecemo-nos de que para que tal suceda tem de haver pessoas que abram e fechem válvula de distribuição, estações de elevação que necessitam de energia elétrica, computadores para regular os débitos e administrar as reservas, e para tudo faltam os olhos. (EC, p.225)

Em torno deste eixo agrupa-se a idéia, mais uma vez, da falta do “ver” da sociedade industrializada, que consome os seus afins, sem importar-se com a distribuição igualitária. Cada um defende o seu; em se tornando ofuscados pela brancura dos elementos que compõem a profusão de tecnologias, deixam de enxergar. É a caracterização da pós-modernidade que se presentifica pelos fatos contraditórios como indústrias e a atitude liberal, a ciência, de um lado, aumentando o conforto e melhorando a qualidade de vida e, do outro, a multiplicação da população pobre e miserável. No *Ensaio* vemos essa reflexão, ainda mais uma vez, na voz da mulher do médico, que parece possuir uma cosmovisão carnavalesca: “Que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas, um símbolo que quase sempre foi de morte a tornar-se em sinal de vida”(EC, p.289), remetendo ao princípio do grotesco, de que é necessário morrer para recuperar a vida, ou como aponta Bakhtin²⁷ (1987, p.360): “ O velho mundo aniquilado é apresentado

²⁷ BAKHTIN, M. *A Cultura popular na Idade média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. - Hucitec, São Paulo, 1987.

juntamente com o novo, representado com ele, como a parte agonizante do mundo bicorporal único”.

“Que tempos estes, já vemos invertida a ordem das coisas” (EC, p.289), remete à sátira medieval, mais especificamente aos **Carmina Burana**²⁸. Um dos seus trechos começa como uma queixa contra o tempo, o tema recorrente na literatura do “florebat olim”: *Florebat et olim studium/ nunc vertitur in tedium* (Outrora o estudo florescia, agora transforma-se em tédio); em seguida ocorre o que Curtius(1986, p.139)²⁹ chama de “seriação de coisas impossíveis (*impossibilia*):

Todo o mundo está às avessas: cegos guiam cegos e precipitam-se todos no abismo; os pássaros voam antes de emplumados; o burro toca alaúde; os bois dançam; [...] Padres da Igreja, Gregório, Jerônimo e Agostinho e o monge Bento podem ser encontrados na taverna, diante do tribunal ou no lupanar. À Maria não agrada mais a vida contemplativa nem à Marta a vida laboriosa. Lia é estéril e Raquel tornou-se remelosa. Catão frequenta baiúcas e Lucrecia faz-se rameira. Agora se glorifica o que antes se proscrevia. Tudo saiu de seu trilho.

O trecho acima citado trata, também, na realidade, de um travesti paródico, um “manifesto das doutrinas cristãs sobre a beatitude eterna dos santos e dos justos no paraíso”. (Bakhtin, M, 1987, p.325)³⁰, as santidades cristãs dessacralizaram, desceram ao “baixo” material e corporal, com a finalidade de aperfeiçoamento do homem, onde obtém-se, não por um impulso da alma individual para as esferas hierárquicas superiores, mas no processo histórico de desenvolvimento da humanidade.

²⁸ Grifo nosso, com o objetivo de destacar a ópera.

²⁹ CURTIUS, Ernst Robert – *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo, Hucitec/Edusp, 1996. p.139-140.

³⁰ BAKHTIN, M – *A Cultura popular...* op. Cit., 1987, p.332

Para Curtius (1986, p.141), dessa seriação de coisas impossíveis (*impossibilia*), surgiu o topos do mundo às avessas. Argumenta que:

Um milênio e meio antes, o mesmo já havia ocorrido em Aristófanês. O “mundo às avessas” impõe-se também aos gregos como paródia da viagem homérica ao Hades (*Nekyia*). Como tal, aparece em Luciano (*Menipos*) e, segundo esse modelo, em Rabelais.

Com Luciano e Rabelais, estamos na linha da sátira menipéia. E, nesta linha, o *Ensaio*, de Saramago, reinventa o topos do mundo às avessas, quando interfere na linha do tempo, trazendo os Clássicos para o baixo e “esse avesso, ou esse baixo, tomam uma coloração temporal, são compreendidos como o passado, como o antigo, como o não-presente: torna-se de alguma forma o avesso do novo objeto que veio para ocupar o seu lugar”. (Bakhtin, M, 1987, p.361).

No romance de Saramago tudo é alegoria. Para que não se perdessem nas desordenadas correntes dos outros cegos, a única mulher a enxergar “passa à volta de todos e de si própria, uma corda de tiras de pano entrançadas, feita enquanto os outros dormiam” (EC, p.249). Misto de Penélope e Ariadne, a mulher tece e conduz, sabendo que deve agir com cuidado: “Mover-se como quem tem olhos, podia, Mas as palavras têm de ser de cego, pensou. (EC, p.248). Saramago coloca em mãos femininas o destino do mundo, como se observou até agora; é a mulher como corte, o olhar que “re-para/se-para”, talvez uma referência clara ou uma alegoria implícita à sensibilidade feminina, num mundo cruzado por homens. Consideramos necessária uma observação sobre a força, e o destemor dessa personagem feminina no romance de Saramago. É uma personagem que têm olhos para ver, e ver além. Em geral ao lado de seu homem, mas nem sempre, representando a mudança e a renovação.

A maneira grotesca com que os cegos malvados possuem as mulheres, a animalidade de seus atos, é confirmada pela cena em que estes estão famintos de sexo e se descontrolam, não importando mais nada:

[...] Os cegos relincharam, deram patadas no chão, Vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns. Calma, disse o da pistola, deixem-me ver primeiro como são as outras. Apalpou a rapariga dos óculos escuros e deu um assobio, Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido.[...] (EC, p.176)

Não importa também, neste estágio da animalidade, se são feias ou belas, as mãos são usadas como olhos, não diferenciam pelo olhar “a carne a ser consumida”, o que importa é a saciedade dos anseios animalizados. A promoção carnavalesca, o realismo grotesco, adentra nas fronteiras entre o corpo e o mundo, apagando-se, assistindo-se assim, a uma fusão do mundo exterior e das coisas; transformando o corpo humano no material de construção: a fronteira entre o corpo e o mundo se enfraquece, nessa cegueira de proporções fantásticas.

Também na Idade Média e no Renascimento, o belo permanece uma qualidade objetiva, independente da relação com os homens. O belo converte-se em valor apenas estético com Kant, na Modernidade, ao designar um objeto de prazer universal (segundo a racionalidade do entendimento e desinteressado (sem a mediação do conceito). Mas aí então já não se trata mais de pura objetividade, uma vez que passa a depender da percepção subjetiva.

O feio (tradicionalmente identificado ao “mau”, assim como o belo era tido como “bom”), por sua vez, não é um simples contrário do belo, porque também se constitui em um objeto ao qual se atribui uma qualidade estética positiva. Se for

retirado do belo um traço positivo que o constitui como tal, por exemplo, a proporção ou a harmonia, não haverá produção que leve automaticamente ao feio. Esta última qualidade tem seu modo específico de ser, requer uma produção particular, que não é o puro negativo do belo.

Dessa maneira, um objeto pode causar repulsa ou estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio. Nos perfis desenhados por Leonardo Da Vinci (Esboços Fisiognômicos), a presença de distorções expressivas – faces humanas com aparência de macaco, leão, águia, etc. – é capaz de provocar efeitos de antagonismo no contemplador. Apesar disso, este poderá encontrar beleza na sua força de expressão, na plenitude vital que neles se manifesta.

Estou feia, perguntou a rapariga dos óculos escuros, Estás magra e suja, feia nunca o serás, e eu, perguntou a mulher do primeiro cego, Suja e magra como ela, não tão bonita, mas mais do que eu, Tu és bonita, disse a rapariga dos óculos escuros, [...] Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego.[...] (EC, p.268)

Com efeito, não se trata aí do mero feio, mas do grotesco, um tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre suscita o riso. É algo que se tem feito presente na Antiguidade e nos tempos modernos.

À maneira de uma constante supratemporal, o grotesco atravessa tempos diversos, como coloca o crítico da cultura Eugênio D'Ors(1974, p.74),³¹ que chama de **éon**, isto é, a categoria mística procedente do neoplatonismo e utilizada pelos alexandrinos, que suprime a oposição entre o racional e o real e introduz a vicissitude da diferenciação histórica no que é permanente e estável.

³¹ D'Ors, Eugênio. *Du Baroque*. Idées, Gallimard, p. 74.

Seriam **éons**, ou elementos permanentes da História a idéia goethiana do “eterno feminino” como protagonista do drama universal; as etnias, compreendidas como unidades de cultura; o classicismo, enquanto linguagem da unidade; o barroquismo, como arquétipo das manifestações polimorfos, etc. A variedade dos fenômenos e das manifestações históricas da cultura seria, portanto, pontuada por essas realizações morfológicas, a que se pode chamar tanto **éon** quanto **episteme** ou **mentalidade** de época, enfim categorizações capazes de levar a interferências de redes complexas de relações estéticas entre não apenas objetos culturais, mas também fenômenos existenciais, numa época determinada.

Seria, desta maneira, supra ou transtemporal o **éon** barroco em sua espécie “grotesco”, o que se evidencia em alguns casos. Assim é que, em quinze a.C., Horácio, louvando-se em Aristóteles, rejeitava o inverossímil: “Vocês poderiam conter o riso, amigos, se vissem um pintor juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar plumas de várias cores de uma linda mulher acabasse obscenamente num peixe negro e feio?” (Arte Poética).

A repulsa de Horácio por transgressões formais dessa ordem era a mesma do arquiteto e urbanista romano Vitruvius (século primeiro d.C.), a que causavam horror a heterogeneidade na composição dos elementos, a transgressão às leis da natureza e da proporção.

É antiqüíssima, no entanto, a identificação mítica e figurativa entre o homem e o animal, fazendo-se presente nas fábulas e em sistemas morais. Muitas vezes, a

identificação passa pela referência ao excremento como metáfora para o rebaixamento frente a valores tidos como excelsos ou para uma radical ausência de qualidades (consciência moral, sexualidade civilizada, alimentação, regrada, máscaras identitárias, etc.), isto é, o grau zero da condição humana.

Da ausência de qualidades ou de “situação” social, portanto, da animalidade básica, surgira o “homem verdadeiro”. Trata-se da analogia pura e simples entre o homem e o animal. Nasce daí um outro tipo de saber antigo, a Fisiognomonía, cuja grande pretensão é extrair das aparências físicas um conhecimento moral sobre o homem. Diz Baltrusaitis: “A forma do nariz, dos olhos, da testa, a composição de cada parte e do conjunto revelam, para os que sabem ler, seu caráter e seu gênio. O fisiognomonista observa-o, como astrólogo, o céu, onde estão inscritos as arrumações e os destinos do mundo, e age ora por dedução direta, ora por analogia” (Baltrusaitis, J. 1999, p.15)³²

É importante lembrar que no romance de José Saramago, além da animalização do ser humano, ocorre a humanização do animal. O cão das lágrimas, que também não possui nome, como as demais personagens, foi chamado de “cão das lágrimas” devido a circunstância em que ele e a mulher do médico se encontraram, remetendo ao princípio fisiognomônico.

As fisiognomonias chegam à Idade Média por meio do Islã, juntam-se à astrologia, quase sempre associando descrições do corpo humano a formas animais, e povoam a imaginária e a literatura de seres híbridos (homem-cavalo,

³² BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações – ensaio sobre a lenda das formas*. Editora UFRJ, 1999, p.15.

homem-leão, etc). Nos sistemas fabulosos, que se multiplicam, a animalidade e a configuração do céu fornecem indícios sobre o caráter e o destino dos homens. As imagens daí resultantes ganham depois forma pictórica em artistas como Ticiano, Leonardo Da Vinci, Dürer, Rubens e vários outros. São figurações que transgridem de um modo ou de outro as fronteiras entre a natureza e cultura ou entre os reinos animal e humano.

Outro ponto importante é o mundo onírico, evidente em muitas das criações grotescas, mas também relevante na arquitetura barroca, em especial nas sugestões arquitetônicas, presentes em palácios e igrejas, de ligação entre o espaço visível e o oculto (metafísico e religioso).

Assim, o grotesco esquia-se a elevar-se para além das variações da matéria corporal, rumo a um progresso ou a razões que permitam afirmar como melhor o mundo criado pelo Deus cristão; essa estética não se empenha, como o barroco, na restauração da razão clássica, nem opta por nenhuma moral progressista. O grotesco funciona por catástrofe. Não a mesma dos fenômenos matematicamente ditos “caóticos” ou da geometria fractal, que implica irregularidade de formas, mas dentro dos padrões de uma repetição previsível. Trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada. A dissonância não se resolve em nenhuma conciliação, já que daí decorrem o espanto e o riso, senão o horror e o nojo.

Por tudo isso, parece mais adequado classificar a variação grotesca de maneirista, isto é, típicas do espírito daquele estilo de transição entre a arte renascentista e a propriamente barroca.

Os artistas do maneirismo, sem dúvida, levaram ao extremo os motivos híbridos encontrados nas grutas italianas. Num artigo sobre a “visão grotesca”, Anatol Rosenfeld comenta: “Tesauro, um dos teóricos do marinismo (e que se diria do surrealismo), fala em tom elogioso dos ‘corpi naturali chimericamente accoppiati’ e exige do artista e poeta que estabeleça ligações entre fenômenos mais desencontrados, como ocorre no sono ou na loucura: um caranguejo, por exemplo, agarrando uma borboleta ou um escorpião abraçando a lua”.³³

À maneira corresponde mais corretamente a espontaneidade imaginativa dos modos de ser, da mobilidade dos acontecimentos, em detrimento do essencialismo lógico dos atributos. É tal mobilidade que enseja o lado monstruoso das coisas, caracterizada no *Ensaio* pela cegueira branca, que revela o infame, o grotesco, nas personagens que ficaram sujeitas a ela.

Em fins do século XV, escavações feitas primeiramente no porão do palácio romano de Nero (a Domus Áurea) em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos – na forma de vegetais, abismos, caracóis, etc. – que fascinaram os artistas da época. Num texto datado de 1502, o cardeal Pocolomini encomenda ao pintor Pinturicchio a decoração do teto da biblioteca de Siena com “essas formas

³³ ROSENFELD, Anatol. *A visão Grotesca* In Texto/Contexto. Perspectiva, 1993, p.65.

fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamam de grotescas”. Durante todo o século XVI, essas figurações se espalham pela Europa Ocidental, nos mais variados suportes, como tetos, colunas, gravuras, jóias, pratos, tecelagens, etc.

Da Itália, no início da Era Cristã, partia a condenação àquela combinação estapafúrdia de elementos humanos, animais, vegetais e minerais. Em seu celebrado tratado estético *De Architectura* (27a.C), Vitrúvio investia acerbamente contra o que classificava de “monstros, em lugar de representações naturais e verdadeiras”. Sustentava ele que só a depravação do gosto poderia dar preferência à “hastes terminadas por flores, de onde saem meias-figuras, umas com rostos de homens, outras com cabeças de animais. Ora, são coisas que não existem, não podem existir e não existirão jamais”.

É precisamente isto o que Bakhtin viria assinalar em seu estudo sobre Rabelais, a propósito da concepção grotesca do corpo na epopéia antiga e no romance de cavalaria: corpos despedaçados e descrições detalhadas das feridas constituem a norma. Além disto, destacava-se em Rabelais a imagem dos corpos que se superpõem no ato de geração da vida – a mesma que se reproduziria nas festas populares, seja a de Corpus-Christi ou do carnaval, mas também nos espetáculos cômicos de praça pública. Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotesco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão

entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamento.

Aplicada a cães e gatos, a frase: “a experiência é realmente a mestra da vida”, parece ecoar como paródia da máxima renascentista: “A experiência é madre de todas as coisas”, paródia essa, que ressoa como uma predileção no romance Saramaguiano, e que lembra, também, o que diz Frye(p.226)³⁴ a respeito da preferência do satirista: “Na medida em que o satirista tem uma “posição própria”, esta é a preferência da prática à teoria, da experiência à metafísica”.

E segue-se a paródia;

A mulher do médico tinha perguntado, Que se terá passado com os bancos, não era que lhe importasse muito, apesar de ter confiado as suas economias a um deles, fez a sua pergunta por simples curiosidade, apenas porque o pensou, nada mais, nem esperava que lhe respondessem, por exemplo, assim. No princípio, Deus criou os céus e a terra, a terra era informe e vazia, as trevas cobriam o abismo, e o Espírito de Deus movia-se sobre a superfície das águas, em vez disto o que sucedeu foi o velho da venda preta dizer enquanto seguiam avenida abaixo, Pelo que pude saber quando ainda tinha um olho para ver, no princípio foi o diabo. (EC, p.253-254)

Sobretudo em Rabelais, como afirma Bakhtin, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. Continua ele: são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da estética da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam

³⁴ FRYE, N. – *Anatomia da Crítica*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, s.d., p. 226.

sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.

Em fins do século XVII, o dicionário de Richelet registra o adjetivo grotesco, definindo como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, donde “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “rosto grotesco”, “ação grotesca”.³⁵ Na mesma época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é “ridículo, bizarro, extravagante”.

A palavra vai assim, ganhando matizes novos em geral associados ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a convenções culturais. Às vezes, era substituída por “burlesco” para referir-se aos elementos da farsa em textos teatrais ou literários, senão por “arabesco”, quando se tratava de motivos ornamentais na pintura ou na arquitetura.

Só no século XIX, entretanto, vai o fenômeno ser apresentado como categoria estética. É verdade que, em 1761, Justus Moser, fortemente influenciado pela *Commedia dell'arte*, publicara *Arlequin ou a defesa do grotesco cômico*. Mas Victor Hugo é o primeiro a assinalar, no prefácio de sua peça *Cromwell* (1827), que a forma grotesca “existe na natureza e no mundo à nossa volta”, mostrando como ela oferece um caminho de irrupção do natural (o rústico, o regional, o pitoresco, o pagão, o aberrante) na mimese. Hugo é de fato o primeiro grande porta-voz do Romantismo no tocante ao interesse pelo cômico e pelo estranho, presentes em

³⁵ Cf. Clayborough, Arthur. *The Grotesque in English Literature*. Oxford, 1965, p.4. Citado por Rosen, Elisheva. *Sur le Grotesque – L'Ancien et le nouveau dans la reflexion esthétique*. PUF, 1991, p.23.

antigas formas populares de diversão e sarcasmo, agora prestes a ingressarem no domínio da estética culta.

Por meio da categoria estética, pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas *ante litteram*, isto é, antes do aparecimento da palavra e de sua associação a um juízo de gosto, inclusive na antiguidade clássica. Figuras mitológicas como a hidra de sete cabeças, os ciclopes, as harpias são assim identificadas por Victor Hugo no citado prefácio da peça *Cromwell*.

É na esfera das formas sensíveis ligadas à cultura popular, especialmente em suas manifestações carnavalescas, que Bakhtin vai localizar as imagens grotescas do Renascimento: “Na segunda metade do século XVIII e XVII, enquanto reinava o cânon clássico nos domínios da arte e da literatura, o grotesco, ligado à cultura cômica popular, estava separado dela e ou se reduzia ao nível do cômico de baixa qualidade ou caía na decomposição naturalista”.

Apesar das diferenças de caráter e da orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.

Na estesia do carnaval, expressam-se os resíduos de antigas mitologias orientais – preservadas nas liturgias religiosas da Idade Média – configurados no imaginário paródico e festivo das populações. Mas se expressa principalmente o riso comunitário, evocativo de uma alegre heterogeneidade que se supunha presente nos espaços populares da Idade Média, à margem da austeridade eclesiástica. No corpo carnavalesco, com suas metamorfoses e invenções, Bakhtin localiza a possibilidade de uma crítica não meramente reativa ao isolacionismo corporal da cultura moderna. Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a idéia eleva alto demais.

Vários foram os autores que fizeram referência ao grotesco; Montaigne, por exemplo falando nos *Ensaio*s de proporção e desproporção a propósito de pintura, alude aos “crotresques”; Justus Möser fala de grotesco cômico, a propósito do arlequim. Mas é Hugo, no já citado prefácio de *Cromwell*, o primeiro a teorizar com repercussão sobre o assunto, trazendo de forma consagradora para o campo crítico da estética. O texto de Hugo é programático, isto é, tem ares de manifesto, de algo novo para dizer, no caso em nome do idealismo-romântico, decidido a romper com o “bom gosto” da tradição clássica. Para isto, era intelectualmente estratégico fundar uma estética capaz de acolher primeiramente o gênio e, conseqüentemente, qualidades que façam o gosto clássico rebaixar-se ante a genialidade, como o extravagante, o feio, o incongruente.

O grotesco lhe serve às mil maravilhas. Inventando-o como categoria estética – portanto, como uma reinterpretação culta da espontaneidade popular – evita as eventuais acusações de ruptura anárquica da conformada tradição neoclássica e apresenta a novidade como resultante de uma evolução: depois do tempo antigo, entra em cena o moderno, logo, a arte moderna e romântica. Ele pretende combater a estética neoclássica com os mesmos argumentos que a sustentam: o poder da opinião corrente e a autoridade do mito. Hugo procede sempre com argumentos de autoridade: o grotesco simplesmente “é”, assim como ele o descreve, ora conceito, ora imagem. E se estende até onde ele bem entende, para impor seu programa teórico contra-hegemônico. Grotesco é o cômico, o feio, o monstruoso, a palhaçada, mas, sobretudo, um modo novo e geral de conceber o fato estético, pois termina irrompendo, na visão hugoliana, em qualquer lugar onde aconteça a produção simbólica. Não se pode esquecer, também, que o século XIX oferecia, desde o início, um terreno propício para o confronto de posições estéticas, cujas linhas básicas remontavam ao passado, como foi, na Idade Média, as teorias tomistas, em especial aquela que atribuía ao belo o tríplice aspecto da *proportio* (a unidade na variedade).

Hugo partiu de algo que já estava no ar, no espírito do tempo: a celebração dessa antítese que os italianos chamam de *disgusto*, não neste caso para ser traduzida como a experiência negativa de desgosto ou prazer, e, sim, precisamente, como o prazer ativo com a abjeção ou tudo aquilo que cause aversão ou ao julgamento estético proferido pela “bela alma”, ao sensato cânone clássico do gosto, proclamado por Kant como universal.

O realargamento é bastante visível, depois de Hugo, já no fim da segunda metade do século XIX, em Nietzsche. O seu *Zarathustra* vem contrariar a proposição metafísica da racionalidade como atributo maior do homem, definindo-o como “uma corda estendida entre o animal e o ultra-humano – uma corda sobre um abismo”. Ultra-humano ou Super-Homem é, para ele o sentido da terra, ou seja da própria vida, logo, é a superação do homem aprisionado pela metafísica, encerrado em si mesmo. Não mais a “bela alma” livre e idealista, apoiada em seus bons sentimentos pessoais, mas o indivíduo em sua realidade visceral, que inclui, literalmente, as vísceras e seus produtos, como excrementos e urina. A referência freqüente do grotesco às partes baixas do corpo é uma derivação do tema da animalidade.

Todas essas reflexões têm lugar no romance de Saramago e, como já foi assinalado, no século XIX. A questão do grotesco permanece fora da ordem do dia, porém, durante um bom tempo, até ser retomada depois da Segunda Grande Guerra por duas obras básicas: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*, de Bakhtin, e *O Grotesco*, de Kayser.³⁶ Ambas as obras se inscrevem no movimento geral do pensamento estético no século XX, mais precisamente no quadro de uma teoria da literatura que pretende ser sistemática e, por isto, não poderia passar por cima da questão do grotesco, isto é, da questão da pertinência desta categoria estética.

A questão que move Kayser é o da definição do grotesco, deixada em estado de suspensão ou de vagueza desde o século XIX. Segundo Kayser, a questão lhe apareceu um tanto por acaso, num dia em que visitava o Museu do Prado, em

³⁶ O livro de Bakhtin foi escrito no fim dos anos trinta, mas só em 1965 apareceu publicado na União Soviética e, na França em 1970. Quanto ao livro de Kayser, apareceu na Alemanha em 1957 com o título *Das Groteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*.

Madri. Contemplando quadros de Goya, Velásquez, Bruegel e Bosch, é tomado por uma espécie de perturbação. Parte então, de uma intuição quanto à existência de uma categoria estética não legitimada pela teoria hegemônica da arte e serve-se de uma noção do passado. O trabalho de Kayser é, assim, uma incursão histórica (com inflexão psicológica) pelas obras e comentários que têm afinidade com o fenômeno, a reconstituição multissecular de um percurso estético, em busca de uma estrutura que englobe tanto obras de pintura quanto de literatura. O grotesco é, para ele, “o mundo alheado”, isto é, feito desarticulado estranho.

A teoria do grotesco de Bakhtin é tida, como complementar à de Kayser. Ambos partem do pressuposto de que é preciso realçar a especificidade e a importância dessa categoria estética e que, em vista da insuficiência das concepções anteriores, será preciso formular uma nova teoria. Bakhtin não tem uma perspectiva “negativa” quanto ao grotesco, nem o limita, como faz Kayser, aos produtos da cultura oficial. A revelação original do teórico alemão dá-se no Museu do Prado, e toda sua reflexão subsequente permanece presa aos cânones das obras-de-arte; Bakhtin por outro lado, entende que a dificuldade em bem se avaliar o grotesco consistia em não se levar em consideração à criatividade da cultura popular. O carnaval, com regras opostas à seriedade da cultura oficial e o rebaixamento são as duas constantes de seu “realismo grotesco”, cuja melhor representação estaria na obra de François Rabelais. Pretende, portanto, exatamente corrigir o engano de seus antecessores, especialmente os românticos que haviam concebido um “grotesco de câmara”, ou seja, individualizado.

Como se pode notar, a concepção de Bakhtin é avançada e muita menos conservadora do que a de Kayser, não só pelo questionamento da supremacia da “cultura oficial” e pela valorização da cultura popular, como também pela sua insistência em pensar a ruptura com a tradição pelo viés do grotesco.

Seja nas manifestações grosseiras do riso, seja nas mais sutis, o grotesco pode comparecer, indicando a derrocada do sentido estabelecido das coisas, levantando uma suspeição sobre a tradição metafísica que coloca o homem no comando absoluto do centro do mundo, incitando ao diálogo permanente entre as pontas altas e baixas da “corda sobre o abismo” que constitui a existência humana; portanto, nas palavras de Bakhtin, o grotesco perdeu seus laços vivos com a cultura popular da praça pública, tornou-se uma mera tradição literária, degenerou. Formalizou-se, o que permite a diferentes tendências utilizá-las para fins diversos.

1.3 – Mikhail Bakhtin: a menipéia:

“As duas estruturas dialéticas são,
fundamentalmente, o desejável e o indesejável”
Northrop Frye(1957, p.156)³⁷

Reproduzimos, a seguir, a explicação que Bakhtin dá, em seus estudos³⁸, sobre a origem da denominação *sátira menipéia* e sobre a importância desse gênero no desenvolvimento da literatura européia:

Esse gênero deve a sua denominação ao filósofo do século III a.C. Menipo de Gadara, que lhe deu forma clássica, no entanto o termo, enquanto denominação de um determinado gênero, foi propriamente introduzido pela primeira vez pelo erudito do século I a.C., Varrão, que chamou suas sátiras de *saturae menippeae*.

³⁷ FRYE, Northrop – **Anatomia da crítica**. Trad. De Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, s.d., p.156.

³⁸ BAKHTIN, Mikhail – **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 97-98.

Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros teve uma importância enorme, até hoje insuficientemente apreciada no desenvolvimento das literaturas européias. A *sátira menipéia* tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias.

Na linha da menipéia, encontramos explicação para diversas características que convivem na obra de José Saramago: as digressões; o anacronismo; a incursão no fantástico; os ditos populares em profusão; o caráter jornalístico e a metaficção.

Seguem-se algumas das características da sátira menipéia, que Bakhtin propõe chamar apenas de *menipéia*:(1997, p.152-153)

1- Em comparação com o “diálogo socrático”, na menipéia aumenta o peso do elemento cômico, embora esse peso oscile em diferentes variedades desse gênero flexível.

2- A fantasia não serve à materialização positiva da verdade mas á busca, à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade. Com esse fim, os heróis da sátira menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos...

3- Uma particularidade muito importante da menipéia é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo do sub-mundo extremado e grosseiro.

4- A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipéia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipéia é o gênero das últimas questões, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. A menipéia caracteriza-se pela síncrese (ou seja, o confronto) precisamente dessas últimas atitudes no mundo.

5- Na menipéia surge a modalidade específica do fantástico experimental, totalmente estranho à epopéia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. A linha desse fantástico experimental continua sob a influência determinante da menipéia até em épocas posteriores em Rabelais, Swift, Voltaire (*Micromegas*) e outros.

6- A menipéia caracteriza-se por uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. Isto não cria o menor obstáculo ao fato de os heróis da menipéia serem figuras históricas e lendárias. É possível que em toda literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipéia.

7- Considerando o universalismo filosófico da menipéia, aqui se manifesta uma estrutura assentada em três planos: a ação e as síncrese dialógicas deslocam-se da Terra para o Olimpo e para o Inferno. A estrutura triplanar da menipéia exerceu influência determinante na estrutura do mistério medieval e da sua tipologia cênica. Favoreceu os ‘diálogos no limiar’ e os ‘diálogos dos mortos’.

8- Na menipéia aparece pela primeira vez também a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem. As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de

coincidir consigo mesmo. A destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) face a si mesmo, que aparece na menipéia.

9- São muito características da menipéia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de declarações inoportunas, ou seja as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso. A 'palavra inoportuna' é inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta, também bastante característica da menipéia.

10- A menipéia é plena de contrastes agudos e jogos de oxímoros. A menipéia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda a sorte de casamentos (*mésalliances*) desiguais.

11- A menipéia incorpora freqüentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos.

12- A menipéia caracteriza-se por um amplo emprego dos gêneros intercalares: as novelas, as cartas, discursos oratórios, simpósios, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso. Os gêneros acessórios são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetificação.

13- A existência dos gêneros intercalados reforça a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade da menipéia: aqui se forma um novo enfoque da palavra enquanto matéria literária, característico de toda a linha dialógica da evolução da prosa literária.

14- Por último, a derradeira particularidade da menipéia é sua publicística³⁹ atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero jornalístico da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica. O caráter jornalístico, a publicística, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da menipéia.

É necessário ressaltar a unidade orgânica de todos esses indícios aparentemente muito heterogêneos e a profunda integridade desse gênero. Ela se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição daquelas normas éticas que constituíam o ideal antigo do "agradável" ("beleza-dignidade"), numa época de luta tensa entre inúmeras escolas e tendências religiosas e filosóficas heterogêneas, quando as discussões em torno das "últimas questões" da visão de mundo se converteram em fato corriqueiro entre todas as camadas da população e se tornaram uma constante em toda parte onde quer que se reunisse gente: na praça pública, nas ruas, estradas, tavernas, nos banhos, no convés dos navios, etc.

³⁹ O termo é empregado pela crítica soviética como **gênero literário** ou literatura político-social centrada em temas da atualidade (N. Do T.).

Na Idade Média houve a desvalorização de todos os aspectos exteriores da vida humana, a transformação destes em *papéis* que eram interpretados nos palcos do teatro mundial de acordo com a vontade de um destino cego. Isto levou a destruição da totalidade épica e trágica do homem e de seu destino.

É por isto que o gênero da menipéia talvez seja a expressão mais adequada das particularidades dessa época. Aqui o conteúdo vital fundiu-se numa sólida forma de gênero, dotada de *lógica interna*, que determina o entrelaçamento indissolúvel de todos os seus elementos. Graças a isto, o gênero da menipéia conseguiu obter um imenso significado – até hoje quase não-avaliado pela ciência – na história da evolução da prosa literária européia.

Dotado de integridade interna, o gênero da menipéia é feito simultaneamente de grande plasticidade externa e de uma extraordinária capacidade de absorver os pequenos gêneros cognatos e penetrar como componente nos outros gêneros grandes.

Assim, a menipéia incorpora gêneros cognatos como a diatribe, o solilóquio e o simpósio. O parentesco entre estes gêneros é determinado pelo seu *caráter dialógico interno* e externo no enfoque da vida e do pensamento humanos.

Os dois gêneros – a diatribe e o solilóquio – desenvolveram-se na órbita da menipéia, nela penetraram e se fundiram (especialmente em bases romana e cristã primitiva).

O simpósio era o diálogo dos festins, já existentes na época do “diálogo socrático” (cujos protótipos encontramos em Platão e Xenofonte), mas que teve um desenvolvimento amplo e bastante diversificado em épocas posteriores. O simpósio é por natureza um gênero puramente carnavalesco. Às vezes a menipéia era formalizada diretamente como simpósio (parece que já em Menipo; três sátiras de Varron foram formalizadas como simpósios; em Luciano e Petrônio também encontramos elementos do simpósio). Portanto, a menipéia tinha a capacidade de inserir-se nos grandes gêneros, submetendo-os a uma certa transformação.

A caracterização descritiva das particularidades de gênero da menipéia e dos gêneros cognatos a ela relacionados é extremamente próxima da caracterização que se poderia fazer das particularidades de gênero da obra de Dostoiévski. Em essência, todas as particularidades da menipéia (com as respectivas modificações e complexificações, evidentemente), encontramos em Dostoiévski. Trata-se, efetivamente, do mesmo universo de gênero, observando-se, entretanto, que na menipéia ele se apresenta na *etapa inicial* de sua evolução, ao passo que em Dostoiévski atinge o *apogeu*.

Talvez se apliquem a José Saramago as palavras endereçadas por Bakhtin a Dostoiévski (1997, p.98-102) ⁴⁰

Em termos um tanto paradoxais, podemos dizer que quem conservou as particularidades da menipéia antiga não foi a memória objetiva de Dostoiévski, mas a memória objetiva do próprio gênero com o qual ele trabalhou.

⁴⁰ BAKHTIN, M - *Problemas...op.cit.,pp.98-102*

Diversas características da sátira menipéia convivem na obra de Saramago: as digressões, o ‘diálogo dos mortos’, o anacronismo, a incursão no fantástico, os ditos populares em profusão, a livre apropriação da História, o caráter jornalístico e a metaficção.

Na Idade Moderna, a introdução da menipéia em outros gêneros carnavalizados é acompanhada de sua contínua evolução em diversas variantes e sob diferentes denominações: “o diálogo luciânico”, as “conversas sobre o reino dos mortos” (modalidades com predomínio das tradições antigas), a “novela filosófica” (modalidade de menipéia característica do período do iluminismo), o “conto fantástico” e o “conto filosófico” (formas características do Romantismo, por exemplo, de Hoffman), etc. Cabe observar que na Idade Moderna, as particularidades de gênero da menipéia foram aplicadas por diversas correntes literárias e métodos criativos, que, evidentemente, as renovavam de diferentes modos. A exemplo disto, a “novela filosófica” racionalista de Voltaire e o “conto filosófico” romântico de Hoffman apresentam traços genéricos comuns da menipéia e uma carnavalização igualmente acentuada a despeito da profunda diferença de suas orientações artísticas, conteúdo ideológico e, evidentemente, individualidade criativa. Deve-se dizer que, na literatura dos tempos modernos, a menipéia era o acompanhante predominante das formas mais condensadas e vivas de carnavalização.

Do estudo da menipéia e suas características decorre a conceituação de carnavalização feita por Bakhtin:

A carnavalização não é um esquema externo e estático que se sobrepõe a um conteúdo acabado, mas uma forma insolitamente inflexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito.⁴¹

A carnavalização também penetra no profundo núcleo filosófico-dialógico da menipéia. Gênero que se caracteriza por uma colocação manifesta das últimas questões da vida e da morte e por uma extrema universalidade. Por isto, a carnavalização permitiu, através da cosmovisão carnavalesca transferir as últimas questões do plano filosófico abstrato para o plano concreto-sensorial das imagens e acontecimentos, carnavalescamente dinâmicos, diversos e vivos. A cosmovisão carnavalesca era a correia de transmissão entre a *idéia* e a *imagem artística da aventura*, penetrando até mesmo no núcleo filosófico da menipéia.

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos. Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para linguagem verbal, especialmente para linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.

No carnaval forja-se, em forma concreto-sensorial semi-real, semi-representada e vivenciável, *um novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, capaz de opor-se às onipotentes relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca. O comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do

⁴¹ BAKHTIN, M. – *Problemas...* op.cit. p.144

poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não-carnavalesco.

Ao longo de milênios, as categorias carnavalescas, antes de tudo a categoria de livre familiarização do homem com o mundo, foram transpostas para a literatura, especialmente para a linha dialógica de evolução da prosa artística romanesca. A familiarização contribuiu para a destruição das distâncias épica e trágica e para a transposição de todo o representável para a zona do contato familiar, refletiu-se substancialmente na organização dos temas e das situações temáticas, determinou a familiaridade específica da posição do autor em relação aos heróis, introduziu a lógica das *mésalliances* e das descidas profanadoras, exerceu poderosa influência transformadora sobre o próprio estilo verbal da literatura. Tudo isto se manifesta com muita nitidez na menipéia que na época do Renascimento – época da carnavalização profunda e quase total de toda a literatura e da visão de mundo – a menipéia se introduz em todos os grandes gêneros da época (em Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen e outros), desenvolvem-se simultaneamente diversas formas renascentistas de menipéia, que, na maioria dos casos, combinam as tradições antigas e medievais desse gênero: o *Elogio da Loucura*, de Erasmo, as *Novelas Exemplares*, de Cervantes, a *Satyre menippé de la vertue du Catholicon d’Espagne*, (1954). É importante ressaltar que a denominação genérica de “menipéia”, assim como todos os outros termos genéricos antigos – “epopéia”, “tragédia”, “idílio”, etc. – se aplicam à literatura dos tempos modernos como

denominação da *essência de gênero* e não de um determinado cânon de gênero (como ocorria na Antiguidade).

CAPÍTULO II: Ensaio Visionário: a Cegueira como justificativa.

2.1 – Visão geral do *Ensaio sobre a Cegueira*:

O romance inicia-se contando a história de um homem parado diante de um semáforo e que repentinamente cega. Relatados os distúrbios provocados por tal ocorrência, o narrador comunica que um dos transeuntes se oferece para conduzir o cego a casa deste. O cego fica aguardando a mulher, que ao chegar, marca imediatamente uma consulta para o marido e conta ao médico o insólito acontecido. Antes, porém, o solícito transeunte que não passava de um ladrão de carros, abala o casal levando o automóvel. Este também cega, abandonado o veículo na rua e seguindo a pé. O primeiro cego vai ao oftalmologista e é atendido prontamente pelo médico que verifica que seu estado, do ponto de vista clínico, é perfeitamente normal, o que torna a cegueira inexplicável. O narrador prossegue enumerando os outros enfermos que chegam ao consultório padecentes do mesmo mal: uma rapariga que usa óculos escuros devido a uma conjuntivite, um rapazinho estrábico, um velho com cataratas que usa uma venda preta num olho já inutilizado e a conversa do médico com sua mulher a respeito do cego que tinha consultado. A história continua descrevendo a súbita cegueira da rapariga dos óculos escuros, e pensando que se tratava de uma cegueira epidêmica, o médico que tinha prestado socorro ao primeiro cego, cegava também. Tenta, então, alertar as autoridades para o perigo de contágio de tão estranha e ameaçadora cegueira. As autoridades acharam melhor, como medida paliativa, internar o médico e as outras pessoas que

cegaram num antigo manicômio desabitado. Apenas a mulher do médico não cegara, mas finge-se de cega para acompanhar o marido. A partir dessa reclusão, os cegos começam a viver uma espécie de pesadelo, que se agrava com a entrada de um novo grupo de cegos chamados de “cegos malvados”, que por possuírem uma pistola, intimidavam a todos os outros cegos, o que desencadeou uma verdadeira guerra dentro das camaratas.

A cegueira que aparece desde o título constitui o fio condutor dos conflitos e ações das personagens e estabelece uma contradição no romance, porque, segundo alguns estudos científicos, a cegueira convencional faz com que a pessoa enxergue tudo preto e, contrariamente, na narrativa as personagens vêem tudo branco: “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as. Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem é negra, pois eu vejo tudo branco...” (Saramago, 1995, p.13).

Esta questão da cegueira branca é extremamente intrigante, em outro trecho, durante a consulta no oftalmologista:

Em outro trecho da narrativa, o narrador demonstra quão excepcional e extremamente intrigante é a cegueira branca:

O cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca, uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite. Uma amaurose branca, além de ser etimologicamente uma contradição seria também uma impossibilidade neurológica, uma vez que o cérebro, que não poderia então perceber as imagens, as formas e as cores da realidade, não poderia da mesma maneira, para dizê-lo assim, cobrir de branco, de um branco contínuo, como uma pintura branca sem tonalidades, as

cores, as formas e as imagens que a realidade apresentasse a uma visão normal, por muito problemático que sempre seja falar, com efectiva propriedade, de uma visão normal. (1995, p.30)

Nota-se, no trecho acima, uma relação paradoxal, o cego afirma que enxerga tudo branco, no entanto, está cego. Como poderia um cego ver tudo branco? “Não encontro qualquer lesão, os seus olhos estão perfeitos (...) o que quero dizer é que se o senhor está de facto cego, a sua cegueira, neste momento, é inexplicável...” (*idem*, p. 23), assim ponderou o médico diante de seu paciente. Isso o deixa irrequieto e com medo de que pudesse vir a cegar também, o que acaba acontecendo posteriormente. Ora, se cegar é o efeito científico da ausência de luz, as personagens estão envoltas em outro tipo de cegueira, a que não pode ser explicada pelos meios convencionais do cientificismo, senão pela característica social do mundo contemporâneo que traz todas as imagens e cores ao mesmo tempo, produzindo um disco multicolor, que girado rapidamente, na velocidade dos acontecimentos pós-modernos, faz com que não enxerguem cor alguma. São imagens de um mundo que capta tudo, mas não apreende nada, do pluralismo e não da subjetividade, da singularidade; portanto, a cegueira branca seria a negação desse mundo horripilante, causando a desordem do inconsciente até ser revelado, por meio da paródia da cegueira branca, as máscaras grotescas que insistem em ser encobertas pelos olhos.

Outra contradição existente no romance é a maneira de contágio da cegueira que desafiou a ciência oftalmológica, uma vez que “ a cegueira não se propaga por contágio, como uma epidemia, a cegueira não se pega só por olhar um cego alguém que não é, a cegueira é uma questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu”.(*idem*, p. 38). Estudando os princípios científicos, o médico oftalmologista

tentou descobrir as causas desse mal desconhecido, no entanto não obteve êxito e acabou cegando também. Não havendo, portanto, explicação científica para a epidemia da cegueira branca, a consideração feita foi a seguinte: “Se um cego não vê, pergunto eu, como poderá ele transmitir o mal pela vista, Meu general, esta deve ser a doença mais lógica do mundo, o olho que está cego transmite a cegueira ao olho que vê, já se viu coisa mais simples...” (*Idem*, p. 111). Diante disso, temos uma simples explicação para o contágio que se inicia: o olho enfermo contamina o olho são. Temendo o contágio geral, o Ministério Público decide colocar todos os infectados num único local, com o intuito de os afastar do restante da população para que esta pudesse ser poupada do contágio. Na ala esquerda do manicômio, ficam os infectados e, na ala direita, os que tiveram algum tipo de contato com estes.

Saramago promove, dentro do alojamento, uma verdadeira revolução carnavalizada nas relações humanas, que se pautam pelos instintos, desde os mais violentos e agressivos aos mais ternos e solidários. Observa-se que o toque substitui o olhar, o tato substitui a visão. As necessidades afetivas, os desejos carnavais, as disputas pela comida, a formação de novas amizades, tudo é reestruturado. As pessoas são obrigadas a reaprender a viver dentro do manicômio em condições subumanas, havia falta de saneamento básico e higiene, fator que acarretou a degradação total do ambiente. Os coronéis somente forneciam a comida em horários programados e haviam instruções que eram repetidas três vezes ao dia, como as que serviam de alerta para que os internos, em hipótese alguma, chegassem próximo ao portão. Caso as normas fossem desobedecidas eles seriam mortos. A desumanidade e a falta de amor ao próximo foi tamanha que se ouvia

considerações do tipo: "Temos aqui um coronel que acha que a solução era ir matando os cegos à medida que fossem aparecendo, Mortos em vez de cegos não alteraria muito o quadro, Estar cego não é estar morto, Sim, mas estar morto é estar cego" (*Idem, Ibidem*).

2.2 – A cegueira como Alegoria e como determinante do grotesco:

Afinal o homem moderno aprendeu, depois dos holofotes de Auschwitz e da luz néon da indústria cultural, que nem sempre a claridade liberta. A luminosidade excessiva é ofuscação que induz à cegueira. É a hiperiluminação a que nos expõe a tecnociência informatizada, em que tudo é visível, em que desaparece a dimensão da interioridade, em que não há mais cena, mas obscenidade, nas palavras de Baudrillard. É a claridade inquisitorial, a claridade dos fichários da polícia secreta, a claridade dos bancos de dados.

Sérgio Paulo Rouanet⁴²

O fio condutor da narrativa, no *Ensaio sobre a cegueira*, como já dissemos, é a cegueira. É ela que desmonta o aparato social a que estão submetidas todas as personagens quando cegam; mas, além dela, verifica-se outros temas com potencial gerador de algum tipo de conflito e mazelas, tais como o sofrimento (moral e físico), o desespero, a morte, a violência dos instintos, a agressão e a solidariedade. Porém, nota-se que a cegueira é a origem de todos os conflitos e ações das personagens na trama; é ela quem faz passar da vida cotidiana passiva às desventuras seriadas, tornando as máscaras desnecessárias; revelando o que era sublime até o grotesco. Segundo João Décio (1997), ao longo da narrativa é importante distinguir as diferentes cegueiras que se instauram. Há cegos no plano físico, aqueles que o são no plano mental, isto é, que não vêem e não querem ver, e também os que estão no plano moral, ou seja, é necessário observar que há cegos e cegos na narrativa de Saramago.

⁴² ROUANET, Sergio Paulo – O olhar iluminista. In: O Olhar. Org. Adauto Novaes. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000, p. 138.

A cegueira física identifica-se com a escuridão, segundo os princípios básicos da óptica que determina que o preto e o branco não são exatamente cores. A luz branca é a mistura de todas as cores que formam o arco-íris, enquanto que o preto seria a ausência total de luminosidade, ou seja, o branco seria a reflexão total da luz, e o preto, a retenção total. O escritor português contraria estes princípios quando conta a história de uma cegueira branca.

A atitude do governo de separar os infectados dos não-infectados, embora possa parecer justificável, pelo perigo que a proliferação da doença apresenta, por outro, evidencia uma atitude preconceituosa, pois obriga os cegos a sozinhos encontrarem o caminho.

Com relação ao tempo que os infectados ficarão de quarentena, o ministro declara que “tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá”. (Saramago, 1995, p.45-46), ou seja, verificamos que, na verdade, a preocupação é livrar os não-infectados, inclusive as próprias autoridades, do contato com os enfermos. Para persuadir seu eleitorado de que realmente está tomando a decisão mais correta, o ministro utiliza a referência bíblica de que antigamente os leprosos e os doentes de outra ordem eram excluídos do convívio social: “[...] em palavras ao alcance de toda a gente, do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a antiga prática, herdada dos tempos de cólera e da febre-amarela” (*Idem, Ibidem*). O governo faz um apelo à religiosidade para legitimar a atitude que está tomando. Essa indicação textual no romance nos permite perceber a alegoria à epístola de S. Mateus, à parábola do trigo e do joio, donde se sabe que o joio, como

erva daninha, deve ser ceifado e retirado do mesmo local que o trigo, mas não sem antes terem crescidos juntos, o que nos deixa entrever e supor que, para que o bem vivifique, é necessário deixá-lo crescer abundantemente com o mal.

Dentro do manicômio, alto-falantes ficavam repetindo informações, de maneira que quando os primeiros cegos chegaram, ouviu-se a seguinte ordem:

O Governo lamenta ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar [...] desejaria contar com o civismo e a colaboração de todos os cidadãos para estancar a propagação do contágio [...] O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como bom cumpridores cidadãos que devem ser, as responsabilidades que lhes competem, pensando que o isolamento em que agora se encontram representará, acima de quaisquer outras considerações pessoais, um acto de solidariedade para com o resto da comunidade nacional. (*Idem*, p. 50).

Diante deste discurso demagógico o governo pede a colaboração dos infectados com a sedução apelativa para o civismo. Notamos que o substantivo ‘governo’, que permeia a narrativa é paramentado com a letra em maiúscula, caracterizando uma alegoria aos poderes públicos e a soberania exercida por eles sobre a vida das pessoas. Neste caso, as autoridades demonstram seu poder e também sua desumanidade colocando todos os cegos num lugar sem condições de habitação. Se pensarmos pela obviedade da situação, as instruções proferidas dos alto-falantes não encontram posto nos seus receptores, uma vez que os locais destinados para a entrega dos materiais de higiene, de talheres e mantimentos tornam-se dificultosos, pois os cegos não têm como se guiar dentro do manicômio. E, por fim, o ministro finaliza o seu ato discursivo: “esta comunicação será repetida todos os dias, a esta mesma hora, para conhecimento dos novos ingressados. O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever, Boas noites”. (*Idem*,

p. 51). Nota-se novamente a ocorrência da maiúscula para o vocábulo ‘governo’ e também a palavra ‘nação’ para reiterar a alegoria presente do poder público destas instâncias políticas.

Uma outra característica que salta aos olhos nesta narrativa de Saramago é a falta de nomes próprios com que o narrador trata as personagens; são pessoas inominadas, são identificadas pelos seus “liames profissionais” (como ocorre na sátira menipéia, segundo Frye)⁴³, mas bastantes caracterizadas: a mulher do médico, o rapazinho que sempre sentia a falta da mãe, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o primeiro cego, o médico, a mulher do primeiro cego, o cego da pistola, os cegos malvados, a cega das insônias e outros, lembramos que somos apenas um número dentro do imenso planeta:

... tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos. Nem nos lembramos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, 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 uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse... (*Idem*, p.64).

Em plena situação epidêmica, as referências se perdem, visto que as pessoas não podiam reconhecer uma às outras, não havia como distinguir as feições, a cor dos cabelos, dos olhos. A identificação só será possível por meio da voz: “Como se chama, Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante...” (*Idem*, p. 275). Os nomes, portanto, são dispensáveis. Saramago nos transporta ao mundo do outro, deixa de lado as particularidades para

⁴³ FRYE, N. – *Anatomia...* op. Cit., p. 304: A sátira menipéia lida menos com pessoas, como pessoas, do que com atitudes espirituais. Profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuosos, entusiastas, rapaces e incompetentes, são tratados de acordo com seus liames profissionais com a vida, de modo distinto do seu comportamento social.

tornar coletivo o que pensávamos ser pessoal, utilizando novamente a alegoria como procedimento de construção; os cegos da narrativa não são nomeados por representarem as personagens reais da sociedade, vão sendo marcados apenas pela ordem de aparecimento na narrativa, tanto faz o cego da primeira página como da nonagésima.

Segundo Eduardo Calbuci (1999), a ausência de nome cria um efeito universalizante constatando que as grandes desgraças igualam os homens nos medos, nas necessidades e nos sonhos. Em seu diário: *Cadernos de Lanzarote* (1997), Saramago dá a explicação do porquê da ausência de nomes no *Ensaio sobre a cegueira*:

Decidi que não haverá nomes próprios no Ensaio [...] Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventar-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal se sucede, se o cego da página cem será o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (*Idem*, 101-2).

O escritor termina sua colocação instaurando uma questão importante sobre a formação do Homem. Nós, seres humanos, não nos conhecemos, fato que impressiona por sermos do século XXI, marcado por um grande avanço tecnológico e científico. No entanto, notamos que isso não é determinante para o conhecimento individual, para o avanço das relações pessoais. A cegueira da narrativa saramaguiana instaura uma dialética entre civilização e barbárie, assinalando o caráter ilusório do que chamamos de estabilidade. Conveniada à ausência de nomes, esta narrativa coloca o questionamento sobre a impossibilidade de preservação de alguns ritos sociais, como o batismo ou o registro civil, que são

funcionalidades civis em que as pessoas se amparam para serem “conhecidas” segundo o nome próprio e familiar. No universo ficcional do *Ensaio*, as personagens vivem num mundo onde as aparências estão abolidas, as pessoas agora precisam revelar-se pelo que são e não pelo que possuem, por isso o nome torna-se uma muleta dispensável. Alegoricamente, o nome não representa mais nada na vida das pessoas, o importante é ser, atuar como cidadão, não importando quem, o que era antes da epidemia, a qual família pertencia, pois agora todos somos iguais.

No romance de Saramago, será atribuída a uma personagem, a mulher do médico, a única não fulminada pela cegueira e capaz de decidir sobre o caminho a seguir, a reflexão sobre o que poderíamos chamar de **a condição do limiar**:

Encostada à parede, no espaço estreito entre as duas fileiras de catres, olhava desesperada a porta no outro extremo, aquela por onde tinham entrado num dia que já parecia distante e que não levava agora a parte alguma. (EC, p. 171).

Esta personagem que também não possui nome será apenas a mulher do médico. Tal anonimato, todavia, não dissipa a sua extraordinária coragem, sempre disposta como aparece em toda a narrativa, a lutar por seus semelhantes. Segundo Berrini (1998), ela representa o que de melhor existe no ser humano: o respeito e o serviço ao outro, o sacrifício e o esquecimento total de si mesma, a generosidade sem limites. Nota-se que a mulher do médico é a alegoria da benevolência, da abnegação, uma vez que ela se vale dos próprios olhos, da sua visão e principalmente do silêncio para tornar os outros seres humanos mais felizes ou menos infelizes. Consideramos necessária uma observação sobre a força, o destemor dessa personagem feminina no romance. É uma personagem que têm olhos para ver, e ver além. Em geral referenciada ao lado do seu homem, mas nem

sempre, representa o corte, a mudança e a renovação. A cegueira da razão e a recuperação dos valores essenciais para a vida em comunidade encarnam-se na cegueira coletiva, iluminada pela visão da força da anônima mulher do médico, que não carece de nome, pois o seu referencial de identidade é a bondade; a sua identificação é sua luta incansável em prol dos outros, identificando-a melhor que qualquer nome; um misto de Penélope e Ariadne, que tece e conduz os demais cegos, *passando à volta de todos e de si própria, uma corrente de tiras de pano entrançadas, feita enquanto os outros dormiam (Idem, p. 249).*

José Saramago em entrevista á revista *Bravo*, diz que está pouco interessado com o que há de mais imediato no ser humano: a identificação, “eu sou fulano de tal” pouco importa para o escritor português, o mais importante é saber uma coisa bem mais simples e para a qual não temos resposta; quem somos? No *Ensaio*, o leitor é levado a refletir sobre o papel que representa na sociedade, se alheamento ou postura que desfaça a nossa indiferença diante dos infortúnios sociais.

Não há no romance nenhuma referência à religiosidade, nenhum dos personagens se mostra católico, evangélico, ou pertencente a qualquer tipo de seita ou comunidade religiosa, o que nos dá a entender que a religião nem sempre se inscreve nos moldes ortodoxos convencionais; isso, entre as personagens, caracteriza uma espécie de religiosidade social. O escritor relata que pouco importa “se eles são mouros ou cristãos”, afirma que hoje está tentando ir além da diferença que há ou pode haver entre um mouro e um cristão, “o que quero saber, no fundo, é o que é isto de ser-se um ser humano”. Há, portanto, uma preocupação em entender o Homem como ser humano e isto é mais importante que nomear seus

personagens. Saramago não coloca um humanismo vinculado à religiosidade, pelo contrário, coloca a necessidade da benevolência, do olhar o outro totalmente desvinculado a qualquer religião ou seita pragmática.

As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas às outras, parece que não sabem aonde 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, e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos...(Saramago, 1995, p. 267).

Segundo Ferreira (2004), assim como os nomes próprios são insuficientes para nomear, as palavras serão reveladas em uma dimensão dupla, essencial e acessória, para o estabelecimento das relações humanas. Nota-se na narrativa saramaguiana uma reflexão sobre o potencial das palavras utilizadas no discurso. Dependendo de como elas são combinadas, do objetivo que se tem ao dizê-las, de quem é o receptor, elas podem causar efeitos inesperados, ou seja, o seu efeito tanto pode ser destrutivo como construtivo, basta uma palavra mal dada. O trecho acima se refere à seqüência em que a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego conversam sobre a beleza de cada uma. Ambas perguntam à mulher do médico se estão feias. Nesse instante elas tecem reflexões sobre si mesmas, desejam saber em que estado se encontram após viverem tantas atrocidades provocadas pela epidemia. Num diálogo envolvente, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego afirmam que a beleza da mulher do médico transcende a simples aparência física: “É o que acontece com todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto” (*Idem, Ibidem*). A partir destas palavras, o narrador faz uma reflexão sobre os atos da fala, sobre a maneira aparentemente inofensiva com que às vezes usamos as palavras. Quando a mulher do primeiro cego assertivamente diz à mulher do médico: “Tu nunca foste

tanto”, objetiva enaltecer a beleza da mulher do médico relacionando-a com a convivência quotidiana naquele inferno em que foram obrigadas a viver, após e não com a mera aparência física da personagem, neste caso, as palavras sugerem a beleza sublimada, relacionada á generosidade, á compaixão, ao anular-se como pessoa e dedicar-se inteiramente ao outro. A frase da mulher do primeiro cego comove a mulher do médico que, após estas palavras, desfaz-se em lágrimas: “(...) 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 adjetivo, de um verbo, meras categorias gramaticais, meros designativos” (*Idem, Ibidem*).

Quando o grupo de cegos liderado pela mulher do médico sai do manicômio, esta se torna os olhos de todos eles; “à frente a dos olhos que vêem, logo os que tendo olhos não vêem” (*idem*, p.214). Primeiramente ela parte em busca de um lugar seguro para deixá-los e depois vai á procura de alimentos e roupas para todos. Durante sua peregrinação pela *cidade*, vê que as pessoas:

... não se orientavam, caminhavam rente aos prédios com os braços estendidos para a frente, continuamente esbarravam uns nos outros como as formigas que vão no carreiro, [...] (*Idem*. p. 218)

O espaço denuncia o caos no enredo e os personagens são obrigados a reaprender a viver, a se relacionar, a “ver” o mundo de uma nova ótica. O espaço é focalizado de duas maneiras diferentes: a cidade e o sanatório. A cidade é vista dentro da rotina de um grande centro urbano, em que as pessoas andam apressadas e normalmente estão impacientes: “os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata...” (*idem*, p.11).

Há nesta citação uma identificação entre os condutores dos automóveis e os cavalos, ou seja, o narrador utiliza um animal para representar o comportamento de algumas pessoas, que naquele momento, agiam como tal.

Após a saída dos cegos do manicômio, a cidade fica sem saneamento básico, luz elétrica, o espaço torna-se totalmente degradado. O lixo fica espalhado pelo chão, as excreções humanas aparecem expostas pelo caminho dando um ar de podridão ao local, o cheiro de urina paira no ar: “não há eletricidade, não há abastecimentos de nenhuma espécie, encontramos-nos no caos, o caos autêntico deve ser isto...” (*Idem*, p. 244).

É importante ressaltar que, na narrativa, não há, em nenhum momento referências explícitas a um lugar específico, uma cidade, um país, ou um bairro. Isso demonstra o caráter universal da obra em questão – “o mundo todo está aqui dentro” (*Idem*, p.192), afirma a mulher do médico. Mais uma vez, Saramago instaura a questão da universalização, pois não há diferença entre o fora e o dentro, tudo se resume ao que está ali, dentro do manicômio. “(...) Nem todo. A comida, por exemplo, estava lá fora e tardava”. (*Ibidem*, p. 192). O “dentro” e o “fora” não são, afinal, tão iguais assim para todos.

Também vemos no romance a forma híbrida por excelência, uma mistura de relato científico, de experimento, mas que carrega traços extremamente simbólicos e alegóricos. Saramago incorpora em seu discurso a linguagem formal e a coloquial, assim como seus seres ficcionais são também caracterizados pelo tipo de linguagem que utilizam para se comunicar. Numa tentativa de “explicar” a maneira

como escreve, o escritor português afirma que suas palavras são escritas para serem lidas e ouvidas, pois têm como base o discurso oral. Por isso, o narrador não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons, pausas, altos, baixos. Segundo ele, sua narrativa tem como base os relatos populares:

Todas as características da minha técnica narrativa actual (eu preferiria dizer: do meu estilo) provém de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Que com isto significar que é como se o narrador oral que me vejo quando escrevo e que as palavras são por mim escritas tanto para serem lidas como para serem ouvidas. Ora, o narrador oral não usa pontuação, fala como se estivesse a compor música e usa os mesmos elementos que o músico: sons e pausas, altos e baixos, uns breves ou longas, outras. Certas tendências, que reconheço e confirmo (estruturas barrocas, oratória circular, simetria de elementos), suponho que me vêm de uma certa idéia de um discurso oral tomado como música. Pergunto-me mesmo se não haverá mais do que uma simples coincidência entre o caráter inorganizado e fragmentário do discurso falado de hoje e as expressões “mínimas” de certa música contemporânea. (Saramago, 1997, p.223).

Verificamos pela citação que o escritor relaciona diretamente sua escrita à oralidade, por isso seus textos apresentam uma pontuação que contraria as normas gramaticais. Walter Benjamim ressalta a importância da oralidade na narrativa quando afirma que a experiência transmitida oralmente “é a fonte de que hauriram todos os narradores” (Benjamim, 1986, p.64). Saramago apresenta um gosto particular pelos ditos populares, pelos provérbios, pela oralidade. Para ele, a escrita literária deve alcançar a fluência da fala cotidiana, do pensamento.

A presença da oralidade faz-se mais presente após a epidemia do mal branco e da total degradação do ser humano. A influência da oralidade aparece de uma outra maneira na primeira parte do romance, por meio do que os estudos literários intitulam de narrador, mas que o autor afirma ser, na verdade, o próprio autor: “*Claro que se puede identificar lo que se llama la instancia narradora. Pero, desde mi punto de vista, el narrador es un personaje más de una historia que nos es la suya. [...] si*

podiera pondria una faja en mis libros que dijera :¡Ojo!, este libro lleva una persona adentro. Y esa persona es el autor” (Halperín, 2003, p.68). Benjamim (1996) coloca-nos que a narrativa sempre revelará a marca do narrador. Seguindo esse pensamento podemos dizer que é possível enxergar as marcas do narrador saramaguiano, ou, como afirma o autor, dele mesmo em seus textos.

Como mencionamos anteriormente, também se verifica no *Ensaio* elementos de cunho popular, como os blasões, os provérbios, os ditos populares, as frases feitas, as gírias e os palavrões, onde vemos uma estreita analogia na *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, no contexto de Rabelais. A seqüência é tão característica que citamos *in extenso* esta passagem: “O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal”⁴⁴. Parece-nos que o objetivo artístico de Saramago quanto aos palavrões, é o de destronar por meio da sátira, com a intenção de renovação o mundo caótico que carece de revisão. Apesar da corrente concepção de que os provérbios são utilizados apenas por pessoas mais velhas, com objetivos didáticos e para manter uma postura conservadora, e que, conseqüentemente, se encontram fora de moda ou em vias de extinção, Saramago retoma o uso deste recurso em seu romance. A respeito disso, Hannah Arendt, diz:

Há muitas pessoas que imaginam que um dialético é um amante de sutilezas... Os pensamentos crus, pelo contrário, deveriam fazer parte e parcela do pensamento dialético, pois não são senão a referência da teoria à prática... um pensamento deve ser cru para se converter em ação. Bem, o que atraiu Benjamin ao pensar cru provavelmente não foi tanto uma referência à prática, mas antes à realidade, e para ele essa realidade se manifestava de modo mais direto nos provérbios e expressões idiomáticas da língua cotidiana. *Os provérbios são uma escola de pensamento cru*, escreve ele no mesmo contexto; e a arte de tomar literalmente

⁴⁴BAKHTIN, Mikhail: “*A Cultura popular na idade Média e no Renascimento*” Editora Hucitec, São Paulo, 1987, p. 325

a linguagem proverbial e idiomática permitiu a Benjamin – como a Kafka, em quem muitas vezes se podem discernir nitidamente como fonte de inspiração figuras de linguagem que fornecem a chave de muitos “enigmas” – escrever uma prosa tão singularmente encantadora e encantada da realidade.⁴⁵

Walter Benjamin, afirma que o gosto pelos provérbios assinala o senso prático de alguns narradores, assinala ainda que a narrativa apresenta, algumas vezes, uma dimensão utilitária, em outras palavras afirma que “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”. (Benjamin, 1986, p. 200). Numa atitude um tanto reflexiva, seu narrador tenta aconselhar os seres ficcionais de que é chegado o momento de uma grande transformação. Para Benjamin (1984), a alegoria provoca estupefação, pois o objeto se transforma em algo diferente quando visto de forma alegórica, convertendo-se na “chave de um saber oculto”.

De acordo com a fé cristã e seu livro sagrado, a bíblia, o regramento e a acentuação da conduta moral, devem ser à base da reflexão de todo cristão. O Livro dos Provérbios busca refletir os atos de seus seguidores quando propõe:

[...] para se conhecer a sabedoria e a instrução; para se entenderem as palavras da prudência; para se receber a instrução do entendimento, da justiça, do juízo, e da equidade; para dar ao simples prudência, e aos jovens conhecimento em bom siso; para o sábio ouvir e crescer em sabedoria, e o entendido adquirir sábios conselhos. (Livro dos Provérbios, 2002 p.606).

De uma maneira geral pode-se afirmar que o Livro dos Provérbios, como se pode notar acima, é um livro de conselhos, pois tem a função de fornecer entendimento ao leigo e maior conhecimento ao sábio. Segundo Maria Heleno Sereno, pesquisadora portuguesa, aparece cerca de 55 provérbios no *Ensaio*, sendo que alguns estão diretamente relacionados à questão da cegueira, como por exemplo: “No dia seguinte, uns mais cedo, outros tarde, porque o sol não nasce ao

⁴⁵ ARENDT, Hannah – *Walter Benjamin*. In: **Homens em tempos sombrios**. São Paulo, Cia. Das Letras, 1987, pp. 145-146.

mesmo tempo para todos os cegos” (Saramago, 1995, p.195). No último parágrafo, o narrador reafirma o significado do refrão popular de que o sol nasce para todos; há ainda provérbios que não estão diretamente relacionados à cegueira: “O hábito não faz o monge”, ou mesmo “Há males que vêm por bem”, acentuando o caráter de parábola proverbial conferida ao romance, que têm um tom religioso e profético que o próprio narrador, aí, claramente onisciente, diz: “Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás” (*Idem*, p. 129), como se fosse possível desejar ficar cego e consegui-lo. Ainda mais quando a mulher do médico diz ao marido “abramos os olhos”, ele contesta afirmando “não podemos, estamos cegos”, e a mulher em contrapartida diz “É uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver” (*idem*, p.283). Trecho alusivo quanto ao fato da cegueira ser de outra ordem que não a física, pois o narrador deixa claro que quem deseja ficar na ignorância, nela permanecerá. Segundo o crítico Antonio Candido (1993), o provérbio é um instrumento que o homem pode utilizar para julgar, interpretar, identificar e prever. Para ele, o provérbio constitui uma verdade aparente, sendo na realidade um equívoco, já que exprime o mundo ideal das expectativas sem correspondência com o real. Saramago contradiz Candido quando utiliza provérbios como mecanismo de representação da realidade, com o intuito de estabelecer uma crítica á sociedade moderna. Se o provérbio representa a sabedoria popular, então nada mais conveniente que usá-lo como representação da crítica que se quer estabelecer na narrativa.

“Em terra de cegos, quem tem olho é rei” (Saramago, 1995, p.103). Este provérbio aparece durante a divisão dos alimentos na camarata. O narrador afirma que a repartição será sempre mal feita, enquanto não houver disciplina e respeito

entre os internados. Este provérbio está diretamente relacionado com a questão do poder. O rei representa a figura máxima de autoridade. Como estão todos cegos, não há quem possa ver os alimentos, e, portanto, dividi-los de maneira igual a todos. No entanto, mesmo que houvesse alguém que pudesse enxergar, com certeza faria a divisão a seu bel prazer, sem pensar muito no outro. Observamos que dentro do manicômio, inicialmente, não há uma representação política de poder. Todos são iguais e auxiliam no gerenciamento das tarefas, no entanto, notamos que esta igualdade de poder acaba não sendo eficiente, tendo em vista que alguns sempre levam vantagem sobre os outros. Dessa maneira, notamos que Saramago faz o leitor refletir sobre a igualdade, ou seja, quando ninguém mais tem olhos capazes de enxergar todos se tornam iguais, não há como ninguém ser rei; não há como ser melhor ou pior, pois todos estão na mesma situação.

Segundo Seixo (198, p.22), alguns provérbios denotam a experiência do sujeito no tempo, outros o confronto entre o fatalismo e a esperança na realização humana. De um modo geral, vemos que o emprego de muitos provérbios pode exibir, em alguns momentos, processos de humor, aspectos polêmicos e irônicos.

O uso da linguagem vulgar e palavrões são evidenciados no *Ensaio* como recurso narrativo do linguajar coloquial, como no trecho em que as mulheres são obrigadas a satisfazerem os desejos sexuais dos cegos malvados; a linguagem aproxima a narrativa do popular da praça pública, deixando-nos entrever a imagem grotesca no gestual dos cegos: “Calem-se, suas putas” (Saramago, 1995, p.176), ou mesmo “A mulher do médico ajoelhou-se. Chupa, disse ele,” (*Idem, Ibidem*). Esses léxicos, marcados por termos de cunho popular, tais como: “Vou mijar”, (*Idem, p.77*),

ou ainda “Vocês não quiseram andar no chão de cu para o ar” (*Idem*, p.106), estão ligados às fronteiras entre o corpo e o mundo, que se apagam e se fundem, formando uma nova imagem do mundo exterior e das coisas, que segundo Bakhtin⁴⁶, apontam para a renovação que a imagem do grotesco proporciona: “O corpo humano é o material de construção: a fronteira entre o corpo e o mundo se enfraquece”. Essas expressões coloquiais utilizadas pelo narrador, não só oferece uma relação de proximidade com o povo, mas elimina o distanciamento entre o discurso popular e o formal; há uma aproximação entre a cultura de massa e a elite.

Quando o primeiro cego vai ao consultório do médico oftalmologista buscar uma explicação científica para a sua cegueira, nota-se a reprodução da fala formal do profissional de medicina:

O médico subiu e baixou o sistema binocular do seu lado, fez girar parafusos de passo finíssimo, e principiou o exame. Não encontrou nada na córnea, nada na esclerótica, nada na íris, nada na retina, nada no cristalino, nada na mácula lútea, nada no nervo óptico, nada em parte alguma [...] Não lhe encontro qualquer lesão, seus olhos estão perfeitos. (*Idem*, 1995, p. 23).

Buscando dar um certo tom de autoridade à fala das personagens, o narrador usa o discurso científico e rebuscado em alguns momentos do romance que é recorrente na primeira parte da narrativa, já na segunda verificamos que é diminuído, pois o narrador privilegia a linguagem popular, como já foi notado anteriormente, o uso dos provérbios, ditos populares e palavrões. É como se a partir da cegueira todos se iguallassem, destruindo fronteiras sociais, que se evidenciam por meio da linguagem popular utilizada pelas personagens.

⁴⁶ BAKHTIN, Mikhail *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – p. 270

A descrição do homem contemporâneo está diretamente relacionada ao seu cotidiano agitado, à correria e à falta de tempo. No *Ensaio*, o processo de animalização do homem vem dessa falta de observação do seu dia-a-dia; na medida em que é engolido pelos seus afazeres desumaniza-se, bestializa-se e coisifica-se em favor da sua não reflexão e da falta de tempo. Este processo de animalização é evidenciado principalmente quando os cegos estão internados no manicômio e depois quando saem de lá e vão para a cidade, ou nas condições de higiene dentro das próprias camaratas, ou quando os cegos malvados obrigam as mulheres a satisfazerem seus desejos sexuais.

De nada adianta ter um diploma ou coisa que o valha, dentro das camaratas são todos iguais na miséria e na animalização:

[...]o médico tinha subido as calças. Depois baixou-as, quando calculou que estaria sozinho, mas não foi a tempo, sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de tornar-se um animal, pensou, esta é só a primeira delas...(idem, p.97).

A falta de compaixão também é evidente nesse processo de animalização grotesca por que passam os cegos na narrativa. Quando os cegos vão buscar as comidas e os mantimentos que os soldados deixaram próximos ao portão de entrada do manicômio: “uns quantos cegos avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suínos, um braço adiante rasoando o ar” (idem, 105). Há uma grande dificuldade de locomoção, os cegos têm mobilidade, mas não podem ir e vir como antes estavam habituados. Os cegos da primeira camarata (aqueles que ali chegaram primeiro), apresentam uma organização melhor, tentam deixar o ambiente menos desagradável, após as refeições todos se mobilizam em prol da limpeza do lugar, no entanto, verifica-se que isso é decorrente da influência e ação

“pedagógica daquela que está casada com o oftalmologista”. A mulher do médico repete exaustivamente aos companheiros “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais”. (*idem*, p. 119). Responsabilidade de ter olhos quando os outros não têm.

Um segundo momento do processo de animalização dos personagens é notado quando os cegos malvados roubam a comida do grupo para forçar o restante a obedecer-lhes, denotando no romance, mais uma vez, a alegoria do poder, que está nas mãos daqueles que são incapazes de oferecer compaixão aos outros. O elemento determinante é a pistola, que por meio desta os cegos malvados conseguem intimidar os demais. A seguir o narrador desfila minuciosamente o espetáculo do horror, a desumanização cedendo lugar à animalidade recorrente no romance; a seqüência, mais uma vez, se faz tão característica, que citamos *in extenso* a passagem:

Rapazes estas gajas são mesmo boas. Os cegos relincharam, deram patadas no chão, vamos a elas que se faz tarde, berraram alguns, Calma, disse o da pistola, deixem-me ver primeiro como são as outras. Apalpou a rapariga dos óculos escuros e deu um assobio. Olá, saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido. Excitado, enquanto continuava a apalpar a rapariga, passou à mulher do médico, assobiou outra vez, Esta é das maduras, mas tem jeito de ser também rica fêmea. Puxou para si as duas mulheres, quase se babava quando disse, Fico com estas, depois de as despachar passo-as para vocês. Arrastou-a para o fundo da camarata, onde se amontoavam as caixas de comida, os pacotes, as latas, uma despensa que poderia abastecer um regimento. As mulheres, todas elas, já estavam a gritar, ouviam-se golpes, bofetadas, ordens, Calem-se suas putas, estas gajas são todas iguais, sempre têm de pôr-se aos berros, Dá-lhe com força que se calará, deixem-nas chegar à minha vez e já vão ver como pedem mais. A cega das insônias uivava de desespero debaixo de um cego gordo, as outras quatro estavam rodeadas de homens com as calças arriadas que se empurravam uns aos outros como hienas em redor de uma carcaça [...] enfim o homem sacudiu-se todo, deu três violentos como se cravasse três espetes, resfolegou como um cerdo engasgado, acabara.

Fica evidenciada a animalização dos seres humanos, os homens relinçam como cavalos, empurram-se como hienas e estupram as mulheres cegas, o que

causa no leitor uma sensação de asco. Por meio da descrição minuciosa que faz o narrador, percebe-se a crueldade dos cegos malvados que desconsideram o fato de serem todos iguais dentro das camaratas, pertencentes à mesma desgraça. A pistola nos leva ao seguinte provérbio “Já dizia o outro que na terra dos cegos quem tem um olho é rei”.(p.103), é quem domina mesmo estando cego, é o instrumento de poder fictício, como é fictícia a vida dentro das camaratas. A arma é o instrumento causador da revolta, da humilhação e da indignação do grupo de cegos, pois sem ela os malvados não teriam tanto poder de persuasão sobre os demais. O narrador utiliza um léxico povoado de palavrões e palavras chulas para caracterizar a cena e os protagonistas do horror. Desaparece a sensibilidade, a solidariedade para com o fraco, o indefeso. Nos exemplos anteriores observamos o transporte dos traços animais para os seres humanos, o que produz um rebaixamento do homem, ligado à imagem do grotesco no baixo material e corporal, conduzindo para o realismo grotesco e não para a metáfora. Portanto, podemos dizer que a cegueira atinge um sentido mais amplo, ela ultrapassa o sentido físico, denotativo, é perda do controle, da razão, é loucura, violência, degradação total.

O contrário também pode existir no *Ensaio*, ocorre a humanização do animal. O cão das lágrimas também não possui nome próprio. Foi chamado de cão das lágrimas devido à circunstância em que ele e a mulher do médico se encontraram, momento de absoluta tristeza, quando ela vagava pelas ruas sujas e fétidas da cidade à procura de alimentos para os companheiros do seu grupo. Olhando em redor, chorava; o cão aparece e seca-lhe as lágrimas, dá-lhe alento; são qualidades que possui o cão que falta a muita gente:

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... (*idem*, p.233);

O cão das lágrimas olhou umas e outros (ratazanas e gatos) com a indiferença de quem vive em outra esfera de emoções. (*idem*, p.256);

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

O uivo lacerante saiu-lhe da garganta, o mal deste cão foi ter-se chegado tanto aos humanos, vai acabar por sofrer como eles. (*idem*, 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. (*idem*, p.307);

Seu dever é ir atrás dela, nunca se sabe se não terá de enxugar outras lágrimas. (*idem*, p.295).

Além de dotar o cão de atributos humanos, o narrador coloca-o como guia e, sobretudo, como guardião da mulher do médico. Os cães, em várias culturas, aparecem como variantes que enriquecem sua simbologia. Para Chevalier (2003), a primeira função mítica do cão universalmente atestada é a de psicopompo⁴⁷, isto é, guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. Ferreira (2002) coloca que os cães aparecem com funções míticas desde que Reia usou um cão para proteger Zeus de Cronos, ela escondeu o pequeno deus numa gruta e deu-lhe como ama uma cabra e como guardião um cão mágico de ouro. No romance, o cão da lágrimas guia, protege e consola a mulher do médico, devido a tais atributos ele se encontra inserido em uma outra esfera de emoções.

Ao construir a narrativa sobre a cegueira, o autor tem o intuito de mostra-nos a perda da imagem do real que nos leva a representação de situações simbólicas

⁴⁷ Hollanda, Aurélio Buarque de – Psicopompo [Do gr.. psychopompós.] **S.m.** Na mitologia antiga, condutor das almas dos mortos, epíteto de Hermes, Caronte, Apolo, Orfeu.

da história da humanidade, do conhecimento que ela tem da realidade e da superação das situações de crise.

O percurso das personagens e da sua cegueira leva-nos à cegueira instalada pela falta do conhecimento, pelo domínio abstrato das coisas e remete para a busca da superação, da recuperação da visão pelo homem em diferentes estágios da civilização, da história. O homem contemporâneo tomou consciência dos seus limites na apreensão da imagem do real, da natureza, das suas imagens e por isso voltou a enxergar. No *Ensaio*, a cegueira pode ser vista como uma alegoria do desespero, da insensatez. Cegueira não dos olhos, mas da razão; é o que nos diz Saramago em uma entrevista:

Ensayo sobre la ceguera no puede ser entendido como esa cosa sencilla de que uno está ciego. Partamos de que una novela es una almeria. La ceguera es metafórica, lo que yo quiero decir es otra cosa. Es decir, no son los ciegos, en tanto ciegos, porque es una novela en la que todo el mundo es ciego. Y es toda una civilización que se derrumba, porque está hecha según y para – y por- el sentido más importante que tenemos, que es la visión. Pero tampoco es una reflexión sobre lo que ocurriría si todos fuéramos ciegos. Lo que yo quiero decir... Bueno, la verdad es que un autor o un escritor debería impedirse a si mismo decir lo que quiere decir... Yo aludo a una ceguera de la razón. Somos ciegos a la razón y nos comportamos como ciegos. Y la verdad es que si miramos el estado del mundo, ahora mismo, en este momento justo en que estamos aquí, no parece que el mundo sea dominado por lo que llamamos una especie racional. Mi novela se plantea qué es lo que ocurre cuando el hombre, que además de no ser – como yo creo que no lo es – un ser racional en el sentido completo. Del término, se encuentra en una situación límite en que la poca razón que tiene ya no tiene lugar. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, en un campo de concentración. Y el Ensayo sobre la ceguera en el fondo es eso: es el mundo convertido en campo de concentración... (Conversaciones con Jorge Halperín, 2003, p.51-2).⁴⁸

Só faltava que a palavra “Atenção”, pronunciada três vezes no texto, fosse dita em alemão (*Achtung*), para tornar mais clara a semelhança com um campo de concentração: “A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou. [...]” (*Idem*, p.49). Paradoxalmente, notamos que esta cegueira da razão manifesta-se em meio a uma espécie de culto, de idolatria ao visual para reforçar a

⁴⁸ *Conversaciones de Saramago con Jorge Halperín*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2003.

importância do ver. Trata-se, portanto, da visão como entendimento, como capacidade de compreender e, segundo o escritor português, ao perder a visão, neste sentido metafórico, o que o ser humano está perdendo é a capacidade de compreender, de relacionar-se, de respeitar o outro, as diferenças que existem entre pessoas. O homem está convertido em animal que age unicamente pelo instinto e obedece a ordens. Toda a cidade retrocede ao instinto, à violência, à extorsão, à tortura, ao domínio de um pelo outro, a exploração.

Alguns leitores, dentre eles Jorge Halperín, falam sobre a dificuldade que tiveram para ler o romance: “a mi me ha gustado la novela, pero lo que he sufrido no puede imaginarse”. (Saramago *apud* Halperín). Esqueceram-se de lembrar que as imagens que nos assaltam todo dia são bem mais fortes do que a leitura de uma história ficcional, ou como diz Saramago: “Num mundo saturado de imagens em que “com zoom e sem zoom”, as mais terríveis imagens mostram-se em tempo real nas telas das televisões, os olhos habituariam-se a ver o horror – num caminho para a insensibilidade”. Saramago tece algumas importantes considerações a respeito desse olhar habituado, afirma que nós, seres humanos, estamos acostumados a conviver com a violência todos os dias, com as guerras, os genocídios, no entanto, quando vemos isso de uma forma metafórica em um romance, afirmamos que não agüentamos tanto horror, que é um sofrimento ver tanta crueldade. Na verdade o que estamos é acostumados a sermos violentados no dia-a-dia, e enxergar isso na literatura provocam dor e indignação.

“Fecha-se assim o círculo do percurso alegórico: não somos animais porque estamos cegos, somos cegos porque estamos afundados em animalidade”

(Ferreira, 2004, p.84). Todo o percurso dessa narrativa saramaguiana aponta para um provérbio cabal, a respeito de seu romance “O pior cego foi aquele que não quis ver”. (Saramago, 2005, p.283).

2.3 - O diálogo com a pintura:

O estudo das relações entre literatura e outras artes, durante muito tempo foi considerado extrínseco às preocupações genuínas de um estudioso da Literatura, pois se adotava o princípio de que o texto literário representava um mundo próprio, autônomo, autotélico e auto-suficiente. Esta visão foi modificando-se e as questões de intertextualidade começaram a fazer parte dos estudos literários.

Segundo Claus Clüver (1997), há que se levar em consideração diversos fatores para realizar um estudo que compare as questões interartes. É preciso estar atento principalmente para o modo de recepção dos textos. No caso daqueles produzidos para públicos distantes no tempo, no espaço ou pela cultura, é necessário tentar reconstruir os códigos e convenções que governam as práticas interpretativas deste público. Segundo o crítico:

Tão logo reconheçamos que poemas, pinturas ou sinfonias não sejam textos autônomos ou auto-suficientes e que não sejam intrinsecamente ou essencialmente românticos, impressionistas ou simbolistas; tão logo reconheçamos a importância do “ler como” (*reading as*) e do papel do leitor no processo de estabelecer o status e o sentido dos textos; tão logo nos apercebamos da importância das intertextualidades no processo de leitura e tão logo readmitamos o poeta/artista/compositor/produtor de textos aos contextos em que percebemos o texto – a partir de então incluiremos em nossas investigações históricas a tarefa de reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes para o artista (Clüver, 1997, p. 39).

Como vemos, é importante analisarmos qual o significado que atualmente pode ter um determinado texto ou pintura, quais suas representações na sociedade, neste sentido poderemos descobrir que conceitos como Impressionismo e

Simbolismo podem limitar o significado da obra, ou seja, antes de (re)classificar uma obra como sendo pertencente a um determinado movimento ou estética é importante ater-se ao processo de construção do texto, às convenções estilísticas, aos processos de intertextualidade, ao sentido real dele.

Clüver vale-se do conceito de *ekphrasis*, reintroduzido no discurso crítico por Léo Spitzer, para estabelecer de maneira mais clara e objetiva as relações intertextuais entre literatura e outras artes, para ele, o termo nada mais é do que a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-verbais”. Ele coloca-nos que as *ekphraseis* literárias tendem a não fazer restrições dos sistemas sógnicos, a maioria delas objetiva atingir a autonomia em relação ao texto-fonte, e transforma-se de acordo com as necessidades do texto literário. Roman Jakobson chama a interpretação de signos verbais por meio de signos de sistemas sógnicos não verbais de “tradução intersemiótica ou transmutação”. No entanto, Clüver utilizará o termo “transposition intersémiotique” adotada por Leo H. Hoek, pois segundo ele:

Pode-se considerar todas as formas de *ekphrasis* como transposições intersemióticas, ao passo que o conceito de “tradução intersemiótica” soa melhor se restringido a textos (em qualquer sistema sógnico) que, em primeiro lugar oferecem uma representação relativamente ampla (mesmo que jamais completa) do texto-fonte composto num sistema sógnico diferente, numa forma apropriada, transmitindo certo sentido de estilo e técnica e incluindo equivalentes de figuras retóricas; e, em segundo lugar, que acrescentem relativamente poucos elementos, sem paralelo no texto-fonte. (Clüver, 1997, p. 43)

Conseqüentemente, adotar o conceito de “tradução intersemiótica” resulta no estudo de problemas de tradução e ler um texto como tradução de outro envolve uma exploração de substituições e semiequivalências, de possibilidades e limitações. Por isso, ele prefere o uso do termo “transposição intersemiótica”, pois o

discurso interartes é transdisciplinar e tem preocupações de orientação semiótica, explorando questões de significação e interpretação, de sistemas sígnicos e suas interações. Ressaltamos que estas não podem ser tratadas separadamente dos contextos socioculturais.

Clüver propõe uma divisão na classificação pragmática proposta por Hoek (transposição intersemiótica). Os fenômenos interartes, para Clüver, devem ser analisados tendo em vista quatro categorias; a primeira delas é a transposição de um texto em texto auto-suficiente num sistema signico diferente, quando isto ocorre, temos uma relation transmédiale. A justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sígnico diferente é um exemplo de discours multimédial. A terceira categoria é a do discours mixte, combinação de textos separáveis, mas não auto-suficientes compostos em sistemas sígnicos, e a quarta e última categoria é do discours synchrétique, que abarca tanto textos em que existem elementos verbais e visuais combinados, mas separáveis, quanto os que recorrem simultaneamente a códigos visuais e verbais sem, entretanto, permitir sua separação.

Levando-se em consideração estas categorias propostas por Clüver, buscaremos os diferentes diálogos que se estabelece na narrativa saramaguiana.

2.4 – José Saramago e o grotesco pictórico:

O romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), oferece-nos uma visão para o abismo, para o caos instaurado pela cegueira da razão, assumindo desta maneira,

uma tonalidade expressionista. Muitos afirmam que a marca do expressionismo é a expressividade, no entanto, toda a manifestação artística é expressiva, desta forma, pode-se afirmar que a arte expressionista é uma exasperação da expressão, destinada a obter efeitos de excessiva e exaltada emotividade. A narrativa saramaguiana expõe a tragicidade da vida e do mundo contemporâneo e o autor parece ter um olhar similar ao de alguns pintores expressionistas para narrar e descrever suas cenas, de modo que o leitor é capaz tanto de guardá-las na memória como se tivesse visto um quadro, quanto de relacioná-las diretamente com algumas telas.

Segundo Eduardo Lourenço (2001)⁴⁹, o expressionismo como poética:

Não é arte que é expressão de qualquer realidade interior (o pânico, a angústia, o desespero, a exaltação vital) que exija passagem ao ato, mas a expressão que é arte na sua raiz. É a realidade humana não expressa, e mesmo não exprimível, a não ser naquelas formas em que a arte dita “expressionista” as manifesta, que a expressão deve a sua existência. É a existência como expressão, e não a expressão da existência, que o “expressionismo” encarna, o expressionismo histórico e o expressionismo em geral, naturalmente co-essencial à própria manifestação da realidade humana.

Como aponta Ferreira (2004)⁵⁰, todo o romance remete-nos à construção de imagens pictóricas, mas alguns trechos merecem destaque, como aquele em que a mulher do médico retorna em linha reta depois de conseguir a pá para enterrar os mortos:

Não me posso esquecer de que estou cega, pensou a mulher do médico, Onde está, perguntou, Desce a escada, que já te irei guiando, respondeu o sargento, muito bem, agora anda na direção em que estás, assim, assim, alto, vira-te um pouco para a direita, não, para a esquerda, menos, menos do que isso, agora em frente, se não te desviasses vais dar com o nariz mesmo em cima dela, quente, a escaldar, merda, eu disse que não te desviasses, frio, frio, está a aquecer outra vez, quente, cada vez mais quente, pronto, agora dá meia volta que eu torno a guiar-te, não quero que fiques para aí como uma burra. (Saramago, 1995, p.86)

⁴⁹ LOURENÇO, E. – *A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*, São Paulo: Companhia Das Letras, 2001.

⁵⁰ FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da Estátua à Pedra (A fase universal de José Saramago)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), 2004.

Por meio desta cena visualizamos o sucesso da mulher do médico em se fingir de cega. Foi caminhando, seguindo exatamente as instruções do sargento, fingiu perder-se em alguns momentos, ou seja, ela encarna o desespero dos cegos. Observa-se que o sargento não tem muita paciência com as explicações, logo vai soltando uns palavrões.

Para McFarlane (1989), enquanto os poetas do final do romantismo haviam tentado conservar as hierarquias lingüísticas tradicionais, baseadas no substantivo, e representar o mundo tal como se imprimira nele, os expressionistas procuravam se libertar da idéia de que as palavras consistiam em quantidades conhecidas, capazes de serem sintetizadas pelo intelecto resultando numa superfície mimética. Por isso se interessavam pelas relações sintáticas convencionais apenas na medida em que pudessem ser recarregadas com energia psíquica. Caso contrário, rejeitavam as hierarquias da linguagem, pois se sustentava que os elementos da fala tinham estatutos iguais. Encorajou-se a troca das funções lingüísticas convencionais, para liberar as potências internas da linguagem. O principal elemento descritivo, o adjetivo, para os expressionistas deveria mudar de função, ao invés de descrever a impressão produzida pelo mundo exterior, a ele caberia revelar a dimensão metafórica oculta da visão subjetiva do poeta. Os substantivos deveriam ser empregados não em caráter referencial, mas pela carga expressiva existente neles.

No trecho citado, como em vários outros da narrativa, verifica-se a preocupação com a linguagem, já que o narrador utiliza expressões coloquiais,

provérbios e, em muitas passagens profere palavras chulas, a exemplo do sargento, como: merda, cu, filha da puta, mijar, dentre outras. Também é exemplo deste tipo de recurso expressionista a cena que já descrevemos, no início deste capítulo, o estupro das mulheres e a maneira animalesca com que os cegos malvados as trataram para satisfazerem seus desejos sexuais. (*Idem*, p. 176). Desta maneira, podemos retomar as palavras de Kasimir Edschamid (1960) :

Todo o espaço se torna uma visão para o artista expressionista. Ele não vê, ele tem visões. Ele não descreve, ele vivencia. Ele não produz, ele modela. Ele não pega, ele procura. Agora não mais existe o encadeamento dos fatos: fábricas, casas, doenças, putas, tumulto e fome. Agora existe apenas a visão deles. (*apud*, Mcfarlaine, 1989, p. 226)

Segue-se a deprimente cena para o recebimento de comida que resulta posteriormente no massacre dos cegos: “os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que não acabavam de cair” (*Idem*, p.88). Há ainda a cena dos cegos sendo guiados pelos soldados para chegarem até a comida, numa referência clara ao fenômeno negativo preciso do grotesco, o ridicularizado, alguma coisa que não devia ser, como afirma Bakhtin (1987,p.268): “ O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco” :

Não é preciso ter olhos para saber de que lado está a mão direita [...] em circunstâncias diferentes o grotesco espetáculo teria feito rir a gargalhada o mais sisudo dos observadores, era de morrer, uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão como suíno, um braço adiante rasoiando o ar, enquanto outros, talvez com medo de que o espaço branco, fora da proteção do espaço do tecto, os engolissem se mantinham desesperadamente aferrados à corda e apuravam o ouvido, à espera primeira exclamação que assinalaria o achamento das caixas. (*idem*, pp.104-5)

Nesta cena, nota-se o espetáculo da miséria humana, o sofrimento é retratado aos moldes expressionistas que, dessa maneira, se liga ao grotesco, pois

o narrador apresenta a angústia de alguns que não conseguem se movimentar dentro do manicômio, sentem medo, medo da imensidão branca na qual estão mergulhados, por isso acabam não tendo coragem sequer de tirar as mãos da corda, afinal tirando-as poderiam se perder, portanto, estariam susceptíveis à morte. A corda é a segurança de que eles não se perderão. Outros cegos aparecem de forma animalizada, não usam a corda, caminham de gatas, assemelhando-se a suínos. Temos o medo e o pavor do desconhecido. A descrição desta cena ganha contornos expressionistas à medida que vai surgindo o sofrimento humano, a situação de total miséria em que se encontram os cegos.

Na continuação, temos o terrível confronto entre os cegos recém-chegados e os contagiados na qual, segundo o narrador, “o engano pouco durou, aquela gente vinha mesmo cega” (*Idem*, p.113). Como já foi analisado, os cegos chegaram ao ápice da animalização, o respeito que até então existia dentro do manicômio com a chegada de um gigantesco grupo de cegos acabou.

Outra representação desta situação angustiante provocada pelo egoísmo dos cegos-malvados é a morte da cega das insônias, após o estupro: “nesse preciso momento a cega das insônias foi-se abaixo das pernas, literalmente, como se lhas tivessem decepado de um só golpe, foi-se-lhe também o coração abaixo, nem acabou a sístole que tinha começado, ficamos a saber por que não podia esta cega dormir, agora dormirá” (*Idem*, p.178).

Para Gombrich (1999)⁵¹, os expressionistas alimentavam sentimentos tão fortes a respeito do sofrimento humano, da pobreza, violência e paixão, que eram propensos a pensar que a insistência na harmonia e beleza em arte nascera exatamente de uma recusa em ser sincero. Eles desejavam enfrentar os acontecimentos da existência como eles realmente eram, expressar compaixão pelos deserdados da sorte. Por meio dessas características evidencia-se cada vez mais o tom expressionista presente na narrativa saramaguiana, já que a escrita remete-nos a todo o momento a esse cruel mundo, cheio de violência, angústia e sofrimento. No trecho descrito anteriormente, não há compaixão nenhuma dos malvados por seus companheiros que se encontram na mesma situação que eles. O fato de possuírem uma pistola lhes garante o poder de satisfazerem seus desejos, os demais são obrigados a se submeterem às ordens para não morrerem de fome, é um dos momentos onde a humilhação masculina e feminina chega ao ápice.

Seguindo o inventário das cenas nas quais esse contorno expressionista é evidente, tem-se: o episódio humaníssimo em que o grupo defeca no quintal e a mulher do médico chora enquanto os observa (*Idem*, p.243); a cena em que se descrevem as ridículas composições e a imundice dos trajes dos cegos (*Idem*, p.259); a cena em que a mulher do médico busca água na latrina para matar a sede do rapazinho estrábico (*Idem*, p.263); a cena em que finalmente conseguem tomar água pura e límpida nos melhores copos da casa do médico (*Idem*, p.264); a descrição da velha do primeiro andar comendo coelhos e galinhas cruas (*Idem*, p.236-7); a cena em que encontram a velha do primeiro andar com as chaves da casa da rapariga nas mãos (*Idem*, p.285). Além dessas, há também o encontro da

⁵¹ GOMBRICH, E. H. – *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral, 16ª Ed. Rio de Janeiro: LTC (Livros técnicos e Científicos Editora S.A.), 1999.

mulher do médico e do cão das lágrimas, (*Idem*, p.226); o retorno da mulher do médico na cave do supermercado, episódio que marca o primeiro momento da narrativa em que ela perde as forças e precisa ser guiada por alguém. A busca de comida foi interrompida pelo cansaço, pela dor, seus olhos já não suportavam presenciar tanta crueldade. Este desespero a leva a gritar: “leva-me daqui, leva-me daqui por favor” (*Idem*, p.298). Com esta cena, praticamente fecha-se o círculo da cegueira, pois em seguida o médico a conduz para uma igreja, onde as imagens têm os olhos cobertos por uma venda branca. (*Idem*, p.301). E finalmente a cena do grito das pessoas: “vejo” (*Idem*, p.310), assinalando o fim da epidemia de cegueira branca.

Dentre as cenas mencionadas nos deteremos na análise detalhada de duas que nos parecem ser mais relevantes, pois retratam diretamente a questão da cegueira. A primeira delas é a cena em que todos sentem vontade de evacuar e a mulher do médico os observa:

Espalhados no quintal, **gemendo** de esforço, **sofrendo** de um resto de **inútil** vergonha, fizeram o que tinha de ser feito, também a mulher do médico, mas essa **chorava olhando-os**, chorava por todos eles, que nem parece que isso podem já, o primeiro cego e a mulher, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, este garoto, via-os acorados sobre as ervas, entre os caules nodosos das couves, com as galinhas à espreita, o cão das lágrimas também descera, era mais um. Limpavam-se como puderam, pouco mal, a uns cacos de tijolos, aonde o braço conseguiu alcançar. (*Idem*, p.243, grifos meus)

Sintaticamente, nota-se que os verbos gemer e sofrer foram empregados na forma simples do gerúndio expressando uma ação em curso, ou seja, dando impressão de que os fatos estão acontecendo no momento em que são descritos. Típicos da pós-modernidade, onde um conflito que está tão longe, parece-nos, em nossa tela televisiva, tão perto, tão simultâneo. Por meio do adjetivo “inútil” temos a revelação do mundo interior dos personagens, resta um certo temor de algo que

agora é inútil, já que todos ali não podiam se ver. O verbo chorar está sendo utilizado no pretérito imperfeito do indicativo, indicando uma ação passada no momento em que se fala. Portanto, verifica-se que a função das palavras, neste trecho, não é representar mimeticamente a cena, mas sim expressar todo o sentimento de angústia da mulher do médico diante de uma situação tão inusitada quanto aquela. Retomando Lourenço (2001), temos aqui presente a existência como expressão e não a expressão da existência. Ainda com relação à linguagem, verifica-se o predomínio de formas simples, ou seja, do discurso oral: o narrador se aproxima da forma popular para dar maior dramaticidade. Além de a cena ser impactante, verifica-se pelos substantivos e adjetivos presentes que há uma tonalidade forte no cenário, a cor auxilia na expressão do sofrimento.

A segunda cena é aquela em que a mulher do médico e o marido estão na igreja e eles vêem as imagens com os olhos vendados:

[...]Naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou que desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não poderia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele **homem pregado na cruz** com uma **venda branca** a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o **coração trespassado por sete espadas** e os olhos também tapados por uma **venda branca**, e não eram só este homem e esta mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados, as esculturas com um **pano branco** atado ao redor da cabeça, as pinturas com uma grossa pincelada de **tinta branca** (*Idem*, pp.301-302)

Os procedimentos expressionistas aparecem por meio da repetição acentuada de alguns vocábulos, que dão maior dramaticidade à cena; na descrição das imagens, o narrador substitui o nome dos santos por adjetivos e substantivos, o que provoca uma maior intensidade de sensações no leitor quando se depara com as expressões “homem pregado na cruz”, “mulher com o coração trespassado por sete espadas”; também notamos que os verbos aparecem dando encadeamento lógico à descrição, é como se estivéssemos vivenciando a situação, ou seja, temos

movimento. Há um sentimento angustiante em ver as estátuas com as vendas nos olhos. Os olhos, as vendas brancas, a grossa pincelada nos olhos das estátuas, todos estes elementos combinados expressam angústia e sofrimento, afinal até os santos estavam cegos. O resultado da combinação dos elementos é uma imagem que choca o leitor, cegueira e loucura, luz e trevas opõem-se; é a ambivalência do grotesco: afastam-se e aproximam-se. Notamos que o narrador, por meio das repetições “venda branca, tinta branca, pano branco”, chama a atenção do leitor para a marca da cegueira instaurada na narrativa, ou seja, para a cor branca.

O objetivo do expressionismo era a busca das sensações também por meio da simplificação, traduziam por meio das linhas e cores os sentimentos mais dramáticos do ser humano, não havia mais a preocupação em fixar os efeitos efêmeros da luz solar sobre os seres. Os artistas deste período procuravam, através da cor e da deformação proposital da realidade, fazer com que os seres reais nos revelassem o seu mundo interior. Em Saramago, vemos a exposição desse mundo deformado, da sociedade fragmentada, dos sonhos que caíram por terra. Nota-se, pelas cenas descritas anteriormente, a expressão pura do sofrimento humano, da degradação, a realidade da metrópole ganha novos contornos, mais reais, as linhas são mais fortes porque as situações que os personagens vivem são intensas. É possível estabelecer a imagem de cada uma das cenas, as cores, os tons, os contornos, tudo salientado pela dor e aflição de viver.

Desse modo, notamos que a arte expressionista assim como o *Ensaio* expressam um certo pessimismo em relação ao mundo e principalmente em relação à humanidade. Nas pinturas, verifica-se um certo desequilíbrio da composição, da

regularidade da forma e da harmonia das cores. Na narrativa, Saramago utiliza algumas técnicas narrativas que salientam esse desequilíbrio, o ambiente aparece em total desarmonia, pois os espaços públicos e privados se fundem em um imenso depósito de lixo, o uso do discurso científico em contraposição com a linguagem chula, o modo verossímil com que o narrador descreve cada cena. Todos esses mecanismos são responsáveis pelo contorno expressionista da obra.

Além do movimento expressionista, a narrativa saramaguiana também dialoga com outros movimentos e pinturas como é o caso do quadro *A Parábola dos cegos* (1568) de Peter Bruegel (1525-1569)⁵².

Bruegel preocupava-se com a idéia e sua representação visual, esquivava-se da pesquisa estética e do governo abstrato das formas. Ele retrata em seus quadros homens, mulheres de carne e osso, seus temores, suas fantasias, a morte que os ronda e a felicidade com que sonham e as guerras que os destroem; de certa maneira, pode-se afirmar que é o povo que lhe fornece seu vocabulário, é um pintor de experiências concretas, vividas pela gente a que pertence, sendo assim, pode-se dizer que ele representa a própria consciência coletiva do povo. Contrariando as tendências da época, introduz a paisagem como elemento importante na pintura, esta deixa de ser um pano de fundo para ser a cena principal, um cenário destacado dos personagens. Enquanto as paisagens renascentistas são construídas por uma lógica humana e idealizadas em termos de um modelo clássico de equilíbrio e harmonia, as paisagens de Bruegel serão descrições o quanto possível precisas da natureza que realmente existia, sem artifícios, rude e às vezes trágica. Nada é

⁵² Para analisar a tela de Peter Bruegel vale-me da coleção *Os Grandes Mestres da Pintura* São Paulo: Editora Abril Cultural, 1980.

alterado, tudo é transmitido com um rigor e uma veracidade até então desconhecidos na pintura. O uso do tal procedimento não indica falta de imaginação e sim uma busca pelo mundo real, entendendo-se que este tem mais de uma dimensão, afinal o que os homens pensam, sentem e imaginam, por mais absurdo que se possa considerar é tão real quanto uma pedra ou uma guerra. Crença e fantasias determinam fortemente a conduta dos indivíduos. Tal qual um pintor da maneira, Bruegel exprime essa dualidade da realidade por meio de sua pintura.

A fábula, o provérbio, a alegoria – em resumo, o imaginário do horizonte cultural do povo flamengo – são captados e descritos pelo artista com o mesmo zelo com que transmitiu os fatos do cotidiano ou a fisionomia de natureza. Bruegel viveu uma fase de mudança significativa para as imagens. No auge do Renascimento, período marcado pela adoração da perspectiva com suas leis de proporcionalidade, da apologia à razão, da perspectiva sendo marcada como índice, ele realiza uma obra com características medievais, com alegorias, provérbios, parábolas e cegos – o quadro *A Parábola dos Cegos*, em que um grupo de cegos conduzidos por outro cego segue em direção a um abismo, evidencia isto.

O ponto de partida desta pintura é o riso cruel da época ante a cegueira e a doença, a sátira grotesca. Notamos que o pintor flamengo não discute essa atitude, ele a incorpora e, dessa perspectiva, conta a simples parábola de que quando os cegos são conduzidos por cegos, todos cem no abismo. Vale a pena lembrar que, no *Ensaio*, os cegos puderam contar com a mão da mulher do médico a guiar-lhes dentro do manicômio. Tecnicamente, pode-se verificar que a descrição do

movimento da queda é único, descomposto em várias etapas – como fotogramas de uma fita de cinema.



Bruegel, P. *A Parábola dos Cegos* (1568)

Quando os contagiados estão nas camaratas, decidem que para sobreviverem no manicômio é necessário haver uma organização: “O médico disse, Todos ouvimos as ordens, aconteça o que acontecer, uma coisa sabemos, ninguém vos virá ajudar, por isso seria conveniente que nos começássemos a organizar” (Saramago, 1995, p.52). Os cegos decidem, então, que o médico deveria ser o responsável por aquele grupo: “O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas tem autoridade” (*Idem*, p.52).

Sendo assim, estabelece-se um primeiro diálogo entre o quadro de Bruegel e a narrativa, verificamos que em ambos os textos temos a representação de cegos que estão (serão) guiados por outro cego e o resultado seria a queda no precipício.

Na pintura, pode-se notar, além da tragédia que atinge os cegos, uma crítica à maneira extremamente fria e desumana com que a sociedade medieval tratava

seus doentes, pois, naquela época, as pessoas infectadas por qualquer doença transmissível (como a lepra) eram conduzidas para os arredores das cidades para que ali ficassem isoladas e não contaminassem ninguém, ou seja, a solução dada ao problema era isolar ou separar o que estava ruim do que estava bom. No caso dos cegos de Bruegel, verificamos este processo de isolamento. A mesma crítica foi realizada por Saramago à sociedade contemporânea que se encontra alienada no mundo moderno e não é solidária para com o próximo; existe uma cegueira, que pela profusão dos acontecimentos ruins na sociedade, torna tudo branco, sem cor nem matizes.

No romance, o Governo resolve colocar os cegos em um manicômio sem oferecer-lhes a menor condição de sobrevivência, os poucos recursos tais como comida e produtos de limpeza num lugar em que ninguém consegue usá-los. Neste ponto, texto e pintura estabelecem um novo diálogo no que concerne à questão da crítica à desumanização do ser humano e à sociedade que diante de tal situação prefere isolar os seus doentes a tratá-los dignamente.

Tal crítica à sociedade é realizada em períodos distintos, na pintura, Bruegel atem-se à sociedade medieval e, Saramago, à sociedade moderna (século XX), ou seja, ainda que temporalmente distantes os dois textos dialogam realizando o mesmo tipo de crítica ao ser humano. Há uma denúncia da situação trágica dos cegos e do próprio sistema que se mostra incapaz de atender as necessidades das pessoas carentes.

No primeiro plano da tela, Bruegel retrata os cegos expondo a ausência de direção, o que lembra o primeiro cego do *Ensaio*, perdido dentro de seu automóvel, parado num semáforo. Desta maneira, pode-se afirmar que tanto no quadro quanto no romance os cegos não sabem que rumo tomar, sentem-se perdidos, portanto ambos seguramente cairão no precipício.

Embora no início da quarentena os cegos tenham decidido que o médico seria o responsável pela organização dos internados que ficaram na primeira camarata, verifica-se que, na verdade, a sua mulher é quem assume o comando, afinal era a única que enxergava: “Na verdade, qualquer pessoa compreenderá que não é fácil contar cegos nem repartir rações sem olhos que os possam ver, a elas e a eles” (*Idem*, p.93). A mulher do médico torna-se líder dos cegos, mas inicialmente prefere não declarar que sua visão não foi afetada pelo mal branco, pois “Não queria nem pensar nas conseqüências que resultariam da revelação de que não estava cega, o mínimo que lhe poderia acontecer seria ver-se transformada em serva de todos, o máximo talvez fosse converterem-na em escravas de alguns” (*Idem*, *Ibidem*). No entanto, acaba declarando a verdade quando ocorre o incêndio no manicômio e, mais do que nunca, eles precisam se organizar para a vida no mundo lá fora:

Está morto, disse a mulher do médico, e nós é melhor irmo-nos daqui enquanto ainda temos alguma força. Levantaram-se a custo, cambaleando, com vertigens, agarrando-se uns nos outros, depois dispuseram-se em fila, à frente a dos olhos que vêem, logo os que tendo olhos não vêem, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, o rapazinho estrábico, a mulher do primeiro cego, o marido dela, o médico vai no fim. O caminho que tomaram leva ao centro da cidade, mas não é essa a intenção da mulher do médico, o que ela quer é encontrar rapidamente um sítio onde possa deixar abrigados os que vêem atrás de si e ir sozinha à procura de comida. (*Idem*, p.214)

A descrição desta cena demonstra a relação paradoxal com a tela de Bruegel, porque ao contrário do texto pictórico, na narrativa, a mulher do médico aparece à frente dos cegos conduzindo-os a um lugar seguro, ela se torna os olhos deles. Na pintura, os cegos com certeza cairão no precipício, já que não podem contar com a ajuda de ninguém, pois são guiados por outro cego; no romance, a mulher do médico busca um lugar seguro para deixá-los.

Ao construir a narrativa sobre a cegueira, Saramago objetiva mostrar-nos a perda da imagem do real que nos leva à representação de situações simbólicas da história da humanidade, do conhecimento que ela tem da realidade e da superação das situações de crise. O percurso das personagens e das suas cegueiras remete-nos à cegueira instalada pelo conhecimento, desta maneira, pode-se afirmar que, por meio de procedimentos distintos, a tela de Bruegel e a narrativa saramaguiana tecem o mesmo tipo de crítica à sociedade e ao ser humano, às condições que este impõe aos seus doentes, à cegueira instalada pela falta de conhecimento; donde brotam a miséria e a comiseração, trazendo à tona a falência do ser humano no seu estado mais grotesco.

Um outro diálogo com o texto pictórico aparece entre o trecho em que as três mulheres (a do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego) banham-se na sacada do apartamento e a tela *As três graças* (1936) do pintor flamengo Peter Paul Rubens (1577-1640)⁵³.

⁵³ As referências ao pintor foram retiradas do livro *Os grandes mestres da pintura*. São Paulo Abril Cultural, 1980

Assim como os demais pintores dos Países Baixos, Rubens também dedicou-se a representar da maneira mas fiel possível tudo o que o olho pode ver, para ele a missão do pintor era pintar o mundo à sua volta, pintar o que gostava para nos fazer sentir que se deleitava na beleza viva e multímota das coisas. Foi Van Eyck Veen quem fez nascer em Rubens uma grande admiração pela Itália e pela cultura latina clássica. Isso marcou toda a sua obra e o fez integrar a escola italiana e servir aos reinos latinos católicos, mesmo sendo germano protestante. No final da vida, faz reflexões sobre a morte e num estilo de quietude intimista querendo agarrar a natureza que, sabe, vai perder, as composições deixam de ser assimétricas, com menos movimento e mais sentimento, a calma da paisagem substituindo a variedade das cores do antigo barroco. A desordem que Rubens sabia distribuir esteticamente diminui. Já não mistura o sacro com o profano, mas, ainda é envolvente, apenas substituindo a intensidade cromática pelos detalhes humanos.

Na narrativa de Saramago, aparece uma referência explícita a tela de Rubens:

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 choram, que se abraçam à da oração completa, três graças nuas sob a chuva que cai. São momentos que não podem durar eternamente, há mais de uma hora que estas mulheres aqui estão...(Saramago, 1995, p.267)

O momento mágico em que o narrador pinta a cena das três mulheres nuas banhando-se na sacada de um apartamento de uma grande cidade dialoga diretamente com o quadro *As três graças* do pintor flamengo, não somente porque há uma referência explícita no texto saramaguiano, mas pela beleza das formas pintadas no texto verbal:



Rubens, *As três graças* (1639)

As Garças (em latim *Gratiae*) ou Cárites, segundo Pierre Grimal, são divindades da Beleza, elas são responsáveis por espalhar a alegria na natureza e nos corações dos homens e dos deuses. São representadas por três irmãs: Eufrosina, Tália e Aglaia. A elas atribui-se toda a influência nos trabalhos artísticos espirituais. Elas moram no Olimpo, na companhia da Musas e fazem parte do séquito de Apolo, têm Zeus como pai. Acompanham Atena, deusa dos louvores femininos e da atividade intelectual, e também fazem companhia a Afrodite, Eros e Dionísio.

Por meio da tela de Rubens notamos, além da beleza da representação da graciosidade feminina, três mulheres que aparecem abraçadas próximas a uma fonte de onde pendem algumas flores, sendo que duas delas olham numa direção, a do meio olha na direção contrária a uma delas. A forma de seus corpos obedece aos contornos clássicos, o contraste de cores e luzes é uma característica típica do barroco. Ao fundo, aparece uma paisagem clara, céu azul, que serve como cenário

para as três graças que se banham harmonicamente à fonte. Elas ensaboam-se carinhosamente e pela expressão dos olhares e da boca nota-se um certo contentamento, carinho e afetuosidade. A leveza das formas contrasta com as cores fortes e vívidas da tela. Segundo Teixeira (2004), Saramago recria a luminosa cena retratada por Rubens em sua narrativa, pois o escritor pinta suas três mulheres ensaboando umas às outras alegremente na sacada sob a chuva que cai na grande metrópole.

Como as graças de Rubens, as mulheres de Saramago também estão envolvidas em uma atmosfera mágica e harmônica, na sacada do apartamento “ensaboam o cabelo e as costas umas às outras, e riem como só riam as meninas que brincavam à cebra-cega no jardim, no tempo em que ainda não eram cegas” (*Idem*, p.268), pela comparação à infância, notamos a graciosa afetuosidade que permeia a cena.

No romance, além de *As três Graças* de Rubens, também aparece uma referência explícita a uma outra tela, *Susana no banho*, de Tintoretto (1518-1594):

Ouvia-as entrar, sabia de onde vinham, o que tinham estado a fazer, como haviam estado nuas, e se sabia tanto 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 assomaria à porta da cozinha e de lá ouvira o que elas diziam na varanda, os risos, o ruído da chuva [...]depois voltara para o seu sofá, a pensar que ainda existia vida no mundo. (*Idem*, p.268)

A tela de Tintoretto, embora inspirada em um tema bíblico, conserva na realização, um clima renascentista de fábula encantada:



Tintoretto, Jacopo Robusti. *Susana no Banho* (1555)

Neste quadro, a sebe de rosas cria um espaço interno, cuja doce intimidade é ressaltada pelos vidros de cosméticos. A luz acaricia levemente a pele de Susana, para transformar-se em brilho no ancião que aponta em uma das extremidades, numa referência alegórica ao grotesco ambivalente: “Ao morrer, o velho mundo dá a luz ao novo” (Bakhtin, M, 1987, p.371)⁵⁴. Há um jogo acentuado entre claro-escuro, o que intensifica também, a expressão de sentimento, uma série de movimentos sinuosos, muito bem entrosados que dão harmonia à composição. A leveza da mulher que se banha ao sol assemelha-se à das três mulheres que estão na varanda a banhar-se. As duas telas marcam um dos únicos momentos em que há equilíbrio na narrativa, as três mulheres se banham alegremente envolvidas num ambiente harmônico, “riem como só riam as meninas que brincavam à cabra-cega, no jardim”. (*Idem, Ibidem*).

Tendo em vista que no *Ensaio* há uma referência direta às telas de Rubens, Tintoretto e de uma certa forma à Peter Bruegel, segundo as categorias de Hoek, temos uma *relation transmédi*ale, pois Saramago transpõe para sua narrativa os

⁵⁴ BAKHTIN, M – *A Cultura popular na Idade Média o contexto de François Rabelais*- 1987, p. 371.

quadros, ou seja, ocorre uma transposição de um texto em outro texto auto-suficiente num sistema sógnico diferente, portanto, *A parábola dos cegos* (1568), *Susana no banho* (1555) e *As três Graças* (1639), estabelecem um diálogo com a narrativa saramaguiana. É importante verificar que as telas foram pintadas em datas próximas umas das outras, num período em que ainda havia uma grande influência da arte renascentista, mas já aparecem as características do Barroco, como é o caso do jogo entre claro-escuro que proporciona a sensação de movimento e a disposição dos elementos nas telas em diagonal.

A arte do Renascimento é orientada pela racionalidade, pelo equilíbrio, já o Barroco, é o movimento que marca o conflito do homem com os seus referenciais. Neste ponto pode-se afirmar que há uma relação entre a narrativa e os procedimentos pictóricos das telas, já que Saramago põe em cheque a visão racionalista do mundo, questionando a visão que temos da realidade.

No que diz respeito à questão da visão, pode-se estabelecer uma aproximação entre o romance e um quadro surrealista de René Magritte (1898-1967). É importante salientar que esta comparação não objetiva, em hipótese, relacionar os procedimentos surrealistas com o romance, mas sim, demonstrar como Magritte e Saramago concebem a questão da visão e da percepção do outro de maneira similar, embora usem técnicas completamente diferentes para isso.

Para o pintor Belga, a função principal da pintura é converter o olhar em instrumental do conhecimento, obrigando o artista a pensar de uma maneira diferente da habitual. Segundo Paquet (1995), Magritte era um pintor de idéias, de

pensamentos visíveis, mais do que de assuntos. O espaço na sua obra emerge, por um lado, entre o visível e suas manifestações, e o invisível e o pensamento, por outro; este espaço proporciona uma reflexão sobre as imagens e o seu significado. Segundo o crítico, Magritte apóia-se na heterogeneidade da reflexão e do reflexo, sua arte é a vingança da poesia sobre o poder da tecnologia cega, a vingança do pensamento filosófico, do questionamento, do pensamento aberto, em contraste com as certezas e dogmas, de qualquer tendência estabelecida. Preocupava-se em demonstrar que aquilo que vemos está, de fato, a esconder-nos alguma coisa, enquanto o que é visível, é por seu turno, incapaz de permanecer escondido, sendo a sua natureza tal, que forçosamente não pode ser mostrada. É nesta questão do olhar, da visão – do que é visível ou o que está invisível aos nossos olhos – que há uma aproximação possível entre Magritte e José Saramago.

Nas telas, a imagem pintada é sempre reflexo de um pensamento, nunca é uma simples reprodução de aparências, no sentido da ilusão visual, destinada a representar a realidade. Sua obra revela a intrínseca distância do que é visível e do que se pode representar.

Tendo em vista que o escritor não é alheio a forma de veiculação da sua obra, não se pode deixar de considerar que, na primeira edição do romance *Ensaio sobre a cegueira* (1995), a capa do livro é ilustrada com a tela *Reprodução Proibida* (1937) do pintor René Magritte. É importante salientar o fato de não sabermos se essa escolha foi feita pelo próprio escritor ou, se foi uma sugestão do editor, mas o fato da tela aparecer na capa do romance não nos parece despropositado:



Magritte, René. *Reprodução Proibida* (1937)

Na tela, temos a representação do olhar do observador, este quando olha o espelho não vê mais do que as suas costas, contra todos os modelos da Física, mas provavelmente, de acordo com a nossa intuição mais íntima: a de que dificilmente poderemos nos ver.

Bosi (1988) coloca-nos que a maior parte do conhecimento adquirido pelo homem se dá através do sentido da visão, no entanto, ver algo não significa enxergar, ou seja, coisas e objetos do mundo externo podem ser vistos a qualquer momento, porém é importante pensar que, muitas vezes, o estado de inconsciência diante dessas coisas não nos permite olhar para elas. Desta maneira, pode-se afirmar que olhar as coisas significa vê-las com consciência, abstraindo delas um sentido que nos conduz à reflexão. As personagens de Saramago só readquirirem visão quando realmente tomam conhecimento do mundo e das coisas que as

cercam, no entanto, ressalta-se que para Bosi olhar não significa conhecer, já que o conhecimento deve ser permeado por todos os sentidos do corpo:

[...] até mesmo uma filosofia drasticamente empirista sabe que a coincidência de olhar e conhecer não pode ser absoluta, porque o ser humano dispõe de outros sentidos além da visão: o ouvido, o tato, o paladar e o olfato também recebem informações que o sistema nervoso central analisa e interpreta. O olhar não está isolado, ele está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade. Em suma, há um ver-por-ver, sem o ato intencional de olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo (Bosi, 1998, p.66)

Dessa maneira, verifica-se que o romance de Saramago é uma história em que a cegueira está posta em função de um processo de despertar das personagens: submetidas que estão à cegueira branca, vão revelando a sua grotesca monstruosidade interior.

No caso da relação entre a pintura de Magritte e o romance de Saramago verifica-se, segundo as categorias de Hoek, um *discours multimédial*, pois há uma justaposição de textos auto-suficientes compostos num sistema sógnico diferente, a pintura presente na capa do livro é um texto autônomo que dialoga com a narrativa.

No final do romance, surge um quadro que parece ser uma síntese de vários outros da pintura europeia, há um diálogo em que o velho da venda preta menciona a última coisa que viu antes de cegar. Ele afirma que antes de cegar via um quadro:

Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava idéia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso, tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, quanto a esse, só pode ser um espanhol, antes dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira. Tinha uma casa à esquerda, sim, Então é inglês, Poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança, Crianças ao colo de mulheres é do mais que se vê em pintura, de facto, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores, E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por esta indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga,

Também havia uma mulher nua, de cabelos louros dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, estamos no como no caso das comidas e das mães com crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, é natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, tal qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. (Saramago, 1995, pp.130-1)

Como observamos, são recorrentes na narrativa saramaguiana as referências (implícitas e explícitas) pictóricas. Neste caso, verificamos a descrição minuciosa de um quadro que, na verdade, concentram vários outros. Notamos que se trava uma conversa entre o velho da venda preta e o narrador, que vai tecendo comentários e tentando reconhecer pela descrição cada um deles. Verificamos a referência a telas de pintores espanhóis, italianos, holandeses, ingleses, dentre outros, ou seja, de certa maneira faz-se presente uma diversidade pictórica não só de imagens, mas de estilos, gêneros, lugares e movimentos artísticos.

No trecho acima, verifica-se que o quadro descrito pelo velho da venda preta é resultado da sobreposição de várias telas em uma única. Ele relata que estava a passear em um museu quando cegou. Este quadro descrito por ele pode ser a imagem visual guardada das várias telas que observou no museu. Desta maneira, percebe-se que apesar de cego, ele busca em sua memória a imagem da pintura que descreve minuciosamente ao narrador. Há vários elementos significativos na tela descrita, tais como: sol, corvos, cão, carroça, cavalos, mulheres com crianças no colo, ceia, homens comendo, mulher nua, dentre outros. No final da citação, fala-se em crianças e soldados morrendo, e um cavalo com medo, ou seja, uma alusão direta à morte. A imagem visual que está gravada na memória do personagem parece não ter uma linearidade, os elementos parecem estar dispostos de maneira aleatória, também não há equilíbrio, já se verifica uma mistura de cores, de temas e movimentos artísticos.

Este quadro insere-se na primeira categoria de Hoek, a da *relation transmédiALE*, e esta se dá em duas instâncias, pois, num primeiro momento, ocorre uma transposição das várias pinturas vistas pelo velho da venda preta no museu, na tela descrita por ele, no segundo momento, esta transposição, estende-se ao texto literário, já que a tela está dentro da narrativa. É importante verificar que os textos são autônomos, ou seja, têm significado independente um do outro.

Segundo Ferreira (2004, p.33), o gosto pela composição de cenas narrativas em consonância com imagens e conseqüentemente com pinturas, tocam o leitor pelo arranjo harmônico dos elementos, pelas cores, pela intensidade da descrição das cenas, pela força dramática que elas carregam. Pode-se afirmar que Saramago tem um olhar semelhante ao dos pintores, pois narra as suas cenas com tamanha intensidade que o leitor consegue guardá-las na mente como se estivesse diante de uma pintura. Este é o mesmo processo vivido pelo velho da venda preta que durante seu passeio, guardou na memória a imagem do quadro que observava antes de ficar cego. Ao que parece, a figura do velho da venda preta remete-nos ao passado, à experiência, mantida por meio da memória, ao passo que na era industrial é o esquecimento, em consonância com a falta de visão que revela o vazio, um paradoxo da tensão presentes no cotidiano do homem urbano pós-moderno. Para nós, o movimento pictórico revela, no texto saramaguiano, o grotesco por trás das máscaras, evidenciando, nesta alusão da cegueira branca, a alegoria de que a memória é mais do que suficiente, quando não se têm olhos para enxergar.

CONCLUSÃO

A análise realizada orientou-se pelo processo de construção do grotesco, passando pela alegoria, parábola, sátira e a carnavalização dos cegos na narrativa *Ensaio sobre a Cegueira* (1995) de José Saramago. Por meio dessa temática, procuramos desenvolver uma análise crítica dos procedimentos literários que solidificam a crítica que se estabelece por meio da narrativa à sociedade contemporânea.

No romance, a cegueira branca da qual são vítimas todas as pessoas de uma grande cidade é relatada alegoricamente como um meio de conhecer a si mesmo e ao outro, de sair da escuridão, e finalmente enxergar. Como verificamos, a narrativa aborda a questão da visão X cegueira, contrastando também luz e escuridão, bem e mal, belo e feio. Os personagens da narrativa, bem como os espaços são construídos de forma a demonstrar a contrariedade destas relações.

Verificamos também que esta narrativa saramaguiana estabelece um diálogo com movimentos de vanguarda. Estes, segundo Teles (1997, p.19), nasceram da dialética entre o microcosmo e o macrocosmo das teorias poéticas, é um período marcado pelas experimentações formais, desintegradoras e inventivas. De um modo geral, todos estes movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época. Alguns, como o dadaísmo e o futurismo, pregavam a destruição do passado e a negação total dos valores estéticos: o expressionismo e o cubismo viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior: o surrealismo recorre à magia, ao ocultismo, ao método psicanalítico da

escrita automática. Em suma, eram tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social.

A narrativa analisada, embora bem posterior à vanguarda, é permeada por essas novas tendências estéticas. Apresenta cenas e descrições de alguns episódios, cujo tom expressionista é evidente, o tipo de linguagem utilizada pelo escritor – o discurso oral mesclado ao formal, o uso de provérbios, ditos populares e palavrões – possibilitam uma aproximação maior ao elemento do grotesco e entre narrador e leitor, pois por meio destes recursos é possível expressar a vida interior de maneira ainda mais verossímil. Os contornos expressionistas também estão presentes na temática desenvolvida pelo escritor, já que este se vale da metáfora da cegueira para instaurar uma crítica à sociedade pós - moderna. A cegueira branca de Saramago é a expressão da busca árdua e angustiante de conhecimento e o modo como o narrador descreve essa busca remete-nos às técnicas expressionistas, pois as seqüências estão encadeadas de maneira lógica, os verbos, os adjetivos e substantivos auxiliam na dramaticidade da narrativa, na verossimilhança da experiência interna das personagens, no contraste das cores e, por fim, na deformação grotesca das cenas e tudo isso resulta na expressão da dor e do sofrimento de maneira violenta, brutal, numa íntima relação com o inconsciente, com o psiquismo. Deste modo verifica-se que o veio comum entre a narrativa e as artes, reside no tipo de diálogo existente entre o texto narrativo e o pictórico, que se adequam, na revelação do interior por meio do descortinar das máscaras; a narrativa utiliza os dois tipos de *ekphrasis*, a *relation intermédiaire* e o *discours multimédial*, ou seja, verifica-se um diálogo transposto e justaposto à

pintura, salientando que nesta relação o texto é auto-suficiente, ou seja, o texto existe independente da sua relação com os outros.

Conclui-se, portanto, que o elemento do grotesco insere-se no uso da metáfora por meio da alegoria evidente que existe na narrativa, ressaltando que o mundo sublime que vive as personagens, na verdade são máscaras utilizadas para disfarçar a verdade entre os homens: a falta de solidariedade, de comunidade e de uma maior visão. Observa-se também que, a trama do romance que o escritor português tece é principalmente a da palavra que sedimenta e perdura, é a trama da negação positiva por meio da cegueira branca.

Anexo: Gênese do romance: *Ensaio sobre a Cegueira*

CADERNOS DE LANZAROTE I

DIÁRIO I – 1993

20 de Abril

*Esta manhã, quando acordei, veio-me à idéia o **Ensaio sobre a Cegueira**⁵⁵, e durante uns minutos tudo me parecia claro – excepto que do tema possa vir a sair alguma vez um romance, no sentido mais ou menos consensual da palavra e do objecto. Por exemplo: como meter no relato personagens que durem o dilatadíssimo lapso de tempo narrativo de que vou necessitar? Quantos anos serão precisos para que se encontrem substituídas, por outras, todas as pessoas vivas num momento dado? Um século, digamos que um pouco mais, creio que será bastante. Mas, neste meu Ensaio, todos os videntes terão de ser substituídos por cegos, e estes, todos, outra vez, por videntes... As pessoas, todas elas, vão começar por nascer cegas, viverão e morrerão cegas, a seguir virão outras que serão sãs da vista e assim vão permanecer até a morte. Quanto tempo requer isto? Penso que poderia utilizar, adaptando-o a esta época, o modelo “clássico” do “conto filosófico”, inserindo nele, para servir as diferentes situações, personagens temporárias, rapidamente substituíveis por outras no caso de não apresentarem consistência suficiente para uma duração maior na história que estiver a ser contada. (pp.15-16)*

29 de Junho

Deixo de olhar, penso que isto é banal, que todos os dias nos põem diante dos olhos imagens que em nada ficam a dever a esta (para não falar nas torturas e mortes fingidas que as televisões servem a domicílio), e chego a uma conclusão: que todos esses horrores, repetidos, cansativos vistos e revistos em variações máximas e mínimas, se anulam uns aos outros, como um disco de cores, rodopiando, se vai aproximando, pouco a pouco, do branco. Como evitar que fiquemos, nós, também, imersos numa outra espécie de brancura, que é a ausência do sentir, a incapacidade de reagir, a indiferença, o alheamento? (p.70)

⁵⁵ Grifo nosso

2 de Agosto

Escrevi as primeiras linhas do Ensaio sobre a Cegueira. (p.89)

13 de Agosto

*Continuo a trabalhar no **Ensaio sobre a Cegueira**. Após um princípio hesitante, sem norte nem estilo, à procura das palavras como o pior dos aprendizes, as coisas parecem querer melhorar. Como aconteceu em todos os meus romances anteriores, de cada vez que pego neste, tenho de voltar à primeira linha, releio e emendo, emendo e releio, com uma exigência intratável que se modera na continuação. É por isso que o primeiro capítulo de um livro é sempre aquele que me ocupa mais tempo. Enquanto essas poucas páginas iniciais não me satisfizerem, sou incapaz de continuar. Tomo como um bom sinal a repetição desta cisma. Ah, se as pessoas soubessem o trabalho que me deu a página de abertura do Ricardo Reis, o primeiro parágrafo do **Memorial**, quando eu tive de pensar por causa do que veio a tornar-se em segundo capítulo da **História do Cerco**, antes de perceber que teria de principiar com um diálogo entre o Raimundo Silva e o historiador... e um outro segundo capítulo, o do **Evangelho**, aquela noite que ainda tinha muito para durar, aquela candeia, aquela frincha da porta...(p.101)*

15 de Agosto

*Decidi que não haverá nomes próprios no **Ensaio**. Ninguém se chamará Antonio ou Maria, Laura ou Francisco, Joaquim ou Joaquina. Estou consciente da enorme dificuldade que será conduzir uma narração sem a habitual, e até certo ponto inevitável, muleta dos nomes, mas justamente o que não quero é ter de levar pela mão essas sombras a que chamamos personagens, inventando-lhes vidas e preparar-lhes destinos. Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não sabia nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se cego da página cem será ou não o mesmo da página cinqüenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos. (pp.101-102)*

19 de Agosto

*Em trinta anos que já levo de escritura (são exactamente trinta se os contos a partir da altura em que, sem suspeitar aonde isso me levaria comecei a escrever **Os Poemas Possíveis**) nunca me tinha sucedido trabalhar em mais de um livro ao mesmo tempo. Para mim, era como lei sacrossanta que, enquanto não chegasse ao fim de um livro, não poderia nem deveria principiar o seguinte. Ora], eis que, de um momento para o outro, talvez porque, em Lanzarote, cada novo dia me aparece como um emenso espaço em branco e o tempo como um caminho que por ele vai percorrendo lentamente, passo com toda a facilidade destes **Cadernos**, também destinados a serem livros, ao **Ensaio sobre a Cegueira**, e deste ao **Livro das Tentações**, embora, no último caso, se trate mais de registrar, por enquanto sem grande preocupação de sucessão cronológica (porém, com um irresistível frenesim), casos e situações quem postos em movimento por uma potência memorizadora que me assombra por inesperada, se precipitam para mim como se irrompessem de um quarto escuro e fechado onde, antes, não tivessem podido reconhecer-se uns aos outros como passado de uma mesma pessoa, esta, e agora se descobrem, cada um deles, condições de outro, e todos eles, de mim. E o mais assombroso é a nitidez com que, letra a letra, se estão reconstituindo na minha cabeça as palavras e os rostos as paisagens e os ambientes, os nomes e os sons desse tempo longínquo que foi o da minha infância, da minha meninice, até à puberdade. Fosse eu supersticioso e começaria a duvidar se uma tão súbita e radical mudança de uns procedimentos que pareciam irremovíveis não seria simplesmente, a naturalíssima consequência de um medo até agora mais ou menos inconsciente: o de já não ter tempo para escrever todos estes livros, um por um, sem pressas, como quem ainda tem por diante a vida toda. (pp.104-105)*

20 de Agosto

*Uma hipótese: talvez esta necessidade imperiosa de organizar uma lembrança coerente do meu passado, dessa sempre, feliz ou infeliz, única infância, quando a esperança ainda estava intacta, ou, ao menos, a possibilidade de vir a tê-la, se tenha constituído, sem que eu o pensasse, como uma resposta vital para contrapor ao mundo medonho que estou a caminho de imaginar e descrever no **Ensaio sobre a Cegueira**. (p.105)*

22 de Agosto

*Começo a compreender melhor a relação que a gente nova tem com os jogos de computador, e como é fácil fica prisioneiro do teclado e do que vai acontecer no ecrã. Nos últimos dois dias, pouco atraído pelo **Ensaio**, cheio de espinhos, que ainda vai no primeiro capítulo, dediquei-me a investigar um pouco mais uma máquina (chamo máquina ao computador...) que até agora só me tinha servido para escrever. (p.106)*

25 de Agosto

Proust, sendo o escritor que era, nunca se satisfaria com o que encontra mais à mão, isso que levou o Alexandre O'Neill a recomendar-nos que não contássemos a "vidinha"... Proust não escreveu uma autobiografia, só foi a procura do tempo perdido, não com o fito de deixar lembranças de uma vida, mas para deixar constância de um tempo retido por uma memória.

Proust não está interessado nos factos, mas na memória deles. (p.108)

30 de Agosto

*Terminando o primeiro capítulo do **Ensaio**. Um mês para escrever páginas... Mas Pilar, leitora emérita, diz que não me saí mal da empresa. (p.112)*

14 de Setembro

Amanhã, operação à catarata. (p.128)

15 de Setembro

Operação adiada para Novembro. (p.128)

17 de Setembro

A verdade verdadeira, por muito que me custe reconhecê-lo, é não me sentir eu bem em Lisboa, como se ela não fosse a cidade que, melhor ou pior, vai como minha. Este é o problema: não a vejo, não a sinto. (p.130)

01 de Novembro

Em Lisboa, para a operação e a entregas do prêmio. Também o colóquio no Centro Nacional de Cultura e a apresentação de um livro de José Fernandes Fafe. (p.152)

04 de Novembro

Regresso a casa. A operação coreu bem, mas ainda terei de esperar muito antes de recuperar a visão, que, aliás, duvido que venha a servir-me de grande coisa, tendo em conta os problemas da mácula, que esses não têm remédio. (p.153)

17 de Dezembro

*Voltei – timidamente – ao **Ensaio**. Modifiquei umas quantas coisas, e o capítulo ficou bastante melhor: a importância que pode ter usar uma palavra em vez de outra, aqui, além, um verbo mais certo, um objetivo menor visível, parece nada e afinal é quase tudo. (p.173)*

DIÁRIO II – 1994

29 de Abril

*[...] 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. Passadas duas horas achei que devia parar: os cegos do relato resistiam a deixar-se guiar aonde a mim mais me convinha. Ora, quando tal sucede, sejam as personagens cegas ou videntes, o truque é fingir que nos esquecemos delas, dar-lhes tempo a que se creiam livres, para no dia seguinte, desprevenidas, lhes deitados outra vez a mão, e assim por diante. A liberdade final da personagem faz-se de sucessivas e provisórias prisões e libertações. (p.275)*

08 de Julho

*O **Ensaio** saiu do atoleiro em que tinha caído há já não sei quantos meses. Pode vir a cair noutro, mas deste safou-se. Há uns poucos dias que eu tinha decidido deixar de lado dois capítulos que se haviam convertido numa daquelas armadilhas onde se pode entrar com toda a facilidade, mas donde não sei se sai. O novo rumo parecia-me animador, abria perspectivas. Em todo o caso, ainda não me sentia completamente seguro. Foi então que andando por aí, hoje, ao vento, me sucedeu algo muito semelhante ao episódio de Bolonha, quando, depois de meses sem saber o que poderia fazer com a idéia do **Evangelho**, nascida em Sevilha, toda a seqüência do livro – enfim, quase toda – se me apresentou com uma claridade fulgurante. 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 definiriam com tal simplicidade que ainda hoje me pergunto como foi que não tinha visto antes o que ali me parecia óbvio. Não era nada complicado, basta ler o livro. Neste caso – o do **Ensaio** – a “revelação” não foi tão completa, mas sei que vai determinar um desenvolvimento coerente da história, antes atascada e sem esperança. Todos os motivos que me vinha dando, a mim mesmo e a outros, para justificar a inacção em que me achava – viagens, correspondência, visitas -, podiam, afinal de contas, ter sido resumidos desta maneira: o caminho por onde estava a querer ir não me levaria a lado nenhum. A*

partir de agora, o livro, se falhar, será por inabilidade minha. Antes, nem um génio seria capaz de salva-lo. (p.324)

24 de Julho

*Uma coisa seria querer fazer um romance sem personagens, outra pensar que seria possível fazê-lo sem gente. E esse foi o meu grande equívoco quando imaginei o **Ensaio sobre a Cegueira**. Tão grande ele foi que me custou meses de desesperante impotência. Levei demasiado tempo a perceber que os meus cegos podem passar sem nome, mas não podiam viver sem humanidade. Resultado: uma boa porção de páginas para o lixo. (p.332)*

26 de Julho

*[...] João Cabral de Melo Neto recebeu hoje, aqui em Madrid, das mãos da rainha, o Prémio Reina Sofia de Poesia Iberoamericana. Disse-me que perdeu a visão central, as suas primeiras palavras foram mesmo: “Estou cego”., e eu só pude abraçá-lo com força. Mais tarde pensei nos meus cegos do **Ensaio** e achei-os insignificantes diante da realidade pungente daqueles olhos perdidos. Cego, João Cabral, o maior poeta de língua portuguesa vivo, com perdão dos outros que também são grandes... (p.392)*

DIÁRIO III – 1995

08 de Janeiro

*Há tempos prometi Lakis Proguidis, para o seu **L’atelier du roman**, um ensaio sobre Ernesto Sábato, para o qual até já dispunha de título, uma vez que, como é minha incorrigível tineta, baptizo sempre a criança antes de ela ter nascido. Chamar-se-ia **O Olhar Sobrevivente**. O condicional já está aí a dizer que a promessa não chegou a ser cumprida. Talvez regressse um dia a esse projecto, mas nunca antes de me libertar da legião de cegos que me rodeiam. Aliás, é bem possível que o título me tenha vindo, por desconhecidos caminhos, daquele “olhar*

sobrevivente” que, em sentido literal, existe no **Ensaio sobre a Cegueira**. Isso e, por diferentes vias, o **Informe sobre Cegos** do mesmo Sábato (onde o número de cegos não conta comparado com os do **Ensaio...**), é o que provavelmente me terá levado ao título desse outro “ensaio” que ficou por escrever. (p.452-53)

09 de Agosto

Terminei ontem o **Ensaio sobre a Cegueira**, quase quatro anos após o surgimento da idéia, sucesso ocorrido no dia 6 de Setembro de 1991, quando, sozinho, almoçava no restaurante Varina da Madragoa, do meu amigo António Oliveira (apontei a data e a circunstância num dos meus cadernos de capa preta). Exactamente três anos e três meses passados, em 6 de dezembro de 1994, anotava no mesmo caderno que, decorrido todo esse tempo, nem cinquenta páginas tinha ainda conseguido escrever: viajara, fui operado a uma catarata, mudei-me para Lanzarote... E lutei, lutei muito, só eu sei quanto, contra as dúvidas, as perplexidades, os equívocos que a toda a hora se me iam atravessando na história e me paralisavam. Como se isso não fosse o bastante, desesperava-me o próprio horror do que ia narrando. Enfim, acabou, já não terei de sofrer mais. Seria agora a altura de fazer a pergunta de que nenhum escritor gosta: “Que ficou dessa primeira idéia?” (Não gostamos porque preferiríamos que o leitor imaginasse que o livro nos saiu da cabeça já armado e equipado). Da idéia inicial direi que ficou tudo e quase nada: é verdade que escrevi o que queria, mas não escrevi como o tinha pensado. Basta comparar a inspiração de há quatro anos com aquilo que o **Ensaio** veio a ser. Eis o que então anotei, com nenhuma preocupação de estilo: “Começam a nascer crianças cegas. Ao princípio sem alarme: lamentações, educação especial, asilos. À medida que se compreende que não vão nascer mais crianças de visão normal, o pânico instala-se. Há quem mate os filhos à nascença. Com o passar do tempo, vão morrendo os “visuais” e a proporção “favorece” os cegos. Morrendo todos os que ainda tinham vista, a população da terra é composta de cegos apenas. Um dia nasce uma criança com vista normal: reacção de estranheza, algumas vezes violenta, morrem algumas dessas crianças. O processo inverte-se até que – talvez – volte ao princípio uma vez mais. Compare-se... Quanto à palavra inspiração que aí ficou atrás, esclareço que a empreguei em sentido estritamente pneumático e fisiológico : a idéia andava a flutuar por ali, no oloroso

ambiente da Varina da Madragoa, eu inspirei-a, e foi assim que o livro nasceu... Depois, pensá-lo, fazê-lo, já foi, como tinha de ser, obra de transpiração... (p. 578-579)

10 de Dezembro

Pintar é dar a ver. Portanto, dar o que se pintou é dar duas vezes. (p. 654)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE JOSÉ SARAMAGO

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995.

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

_____. *Cadernos de Lanzarote*. Diários I a III, São Paulo. Companhia da Letras, 1997.

_____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

OBRAS SOBRE JOSÉ SARAMAGO

ARIAS, Juan. *José Saramago. O amor possível*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

BERRINI, Beatriz. *Ler Saramago: o romance*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.

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

COSTA, Horácio. "Alegorias da desconstrução urbana: The memoirs of a survivor, de Doris Lessing, e Ensaio sobre a cegueira de José Saramago". In: *José Saramago: uma homenagem*. Berrini, Beatriz (org.) São Paulo: Educ, 1999.

_____. "O despertar da palavra". In: *Cult, Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo, 17 dez, 1998.

DÉCIO, João. "O romance em busca da pura ficção: Ensaio sobre a Cegueira de José Saramago". In: *Academia Lusíada de ciência, Letras e Artes, Centro de*

- Estudos Portugueses*. FFLCH. Garciez, Maria Helena Nery & Rodrigues, Rodrigo Leal. (org). São Paulo: Green Forest do Brasil Editora, 1997.
- FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à Pedra (A fase universal de José Saramago)*. São Paulo: faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), 2004.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz Itinerante. : Ensaio sobre o romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- HALPERIN, Jorge. “Saramago: soy um comunista hormonal”, In: *Lê monde Diplomatique.*, Capital Intelectual: Buenos Aires, 2003.
- LAUB, M. (et al) “A palavra do Nobel” (entrevista). In: *Bravo!* São Paulo: 21 jun: 1999.
- LIMA, Isabel Pires de – *Saramago pós-moderno ou talvez não*. Centre de Recherche en Littérature de Langue Portugaise. Université Paul-Valéry-Montpellier III, “Quadrant” n. 15, 1998.
- LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.
- MADRUGA, Maria da Conceição – *A paixão segundo Saramago*. Porto, Campo das Letras, 1998.
- MARINHO, Maria de Fátima – *O romance histórico em Portugal*. Porto, Campo das Letras, 1999.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula – *História e Ficção. Um diálogo*. Lisboa, Fim de Século, 1994.
- MRECH, Leny Magalhães. “FACES e contrafaces: o diferente no escrito – uma leitura psicanalítica do livro – Ensaio sobre a Cegueira, de José Saramago”. In: *Educação especial: múltiplas leituras e diferentes*

- significados*. Silva, Shirley & Vizim, Marli (org.), Campinas: Mercado de Letras.: Associação de Leituras do Brasil – ALB, 2001.
- OLIVEIRA, Rosa de Souza. “ A força do olhar nos momentos de revelação”. In: *revista do Centro de Estudos Portugueses*. FFLCH/USP, nº 2.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla – *Saramago é um sobrevivente. Saramago, uma questão de fé. As artemages de Saramago*. In: *Inútil poesia*. São Paulo, Cia. Das Letras, 2000.
- PRAXEDES, Walter Lúcio de Alencar. *Elucidação Pedagógica, história e identidade nos romances de José Saramago*. São Paulo: Faculdade de Educação, 2001. *Revista Camões*. Revista de Letras e Culturas Lusófonas, nº 3, 1998.
- REIS, Carlos – *Diálogos com José Saramago*. Lisboa, Caminho, 1998.
- SERENO, Maria Helena Sampaio. “Provérbios e ironia na narrativa de José Saramago”. In: *Actas do encontro comemorativo dos 25 anos do Centro de Lingüística da Universidade do Porto*. Duarte, Isabel; Barbosa, Joaquim; Matos, Sérgio e Hüsgen, Thomas (org). Porto: centro de Lingüística da Universidade do Porto, 2002, pp. 84-97.
- SEIXO, Maria Alzira – *Lugares da Ficção em José Saramago*. Lisboa, Impr. Nac. – Casa da Moeda, 1999.
- SILVA, Tereza Cristina. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- _____. “De cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago”. In: *José Saramago: uma homenagem*. Berrini, Beatriz (org). São Paulo: Educ. 1999.

ARTIGOS SOBRE JOSÉ SARAMAGO E SUA OBRA EM JORNAIS E REVISTAS

ALFAYA, Javier – *O compromisso moral e político na obra de José Saramago ou um leitor espanhol perante Saramago*. Lisboa, *vértice* 52 (Jan./Fev.93), pp.23-27.

BARBOSA, João Alexandre – *Até os limites da realidade*. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 6 dez. 98, Caderno Mais, p. 9.

COELHO, Eduardo Prado – *Um reino de palavras*. Lisboa, *Jornal de Letras*, 21 de out. 1998, pp. 10-11.

GIANETTI, Eduardo – *Sonhos oceânicos, senso prático anêmico*. São Paulo, *Folha de São Paulo*, 28 de jan. 99, *Ilustrada* p. 7.

PICCHIO, Luciana Stegagno – *A história e a parábola*. Lisboa, *Jornal de Letras*, 21 out. 98, p. 13.

SCHWARTZ, Adriano – *O mito do cotidiano de Saramago*, São Paulo, *Folha de São Paulo*, 18 nov. 2000, *Ilustrada*, p. 6.

OBRAS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIAS

ABDALA JR., B. *De vôos e ilhas: literatura e comunitarismos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

ADORNO, T. W. *Notas de literatura* (1). São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ALVES PINTO, Ciça – *Livro dos provérbios, ditados, ditos populares e anexins*. São Paulo, Ed. SENAC São Paulo, 2000.

ARISTÓTELES, *Arte poética*. São Paulo: Difel, 1964.

AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

- BÍBLIA SAGRADA*. Trad.: João Ferreira de Almeida. Santo André: Geográfica Editora, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARROS, Diana Pessoa & Fiorin, José Luis (org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoevski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Ed. Hucitec, São Paulo, 1987.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. e Posfácio de Leyla Perrone – Moisés. São Paulo, Cultrix, 1989.
- _____. *O Grau Zero da Escrita*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental.: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- _____. *O discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- COELHO, Eduardo Prado – *O cálculo das Sombras*. Lisboa, Ed. ASA, 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol. 1..
- CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário de Símbolos*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

- DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espetáculo*. Lisboa, Ed. Mobilis in Móbile, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Toten e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- GAGUEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, FAPESP / Perspectiva, 1994.
- HEINRICH, Lamberg – *Elementos de Retórica Literária*. 2. Ed. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1967.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro. Ed. 70, 1985.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco e Iná Camargo Costa. 2. ed. São Paulo, Ática, 2000.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & CIA*. Editora Ática S.A. São Paulo, 1985.
- KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Armado, 1958.
- _____. *O Grotresco*. Trad: J. Guinsburg. Editora Perspectiva S.A., 1986.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa, Dom Quixote, 1992.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

NUNES, Benedito. *Do monólogo ao diálogo*. In: O drama da linguagem (uma leitura de Clarice Lispector). São Paulo: Ática, 1989.

PLATÃO. *Diálogos: A República*. Rio de Janeiro: Globo, 1964.

PONTY, Merleau M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes Ltda., 1978.