

**Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso.
Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago***

Monica Figueiredo**

O sonho já tinha acabado quando eu vim
e cinzas de sonho desabam sobre mim.
Mil sonhos já foram sonhados
quando nós
perguntamos ao passado:
Estamos sós?
Estamos sós?
Mil sonhos serão urdidos na cidade,
na escuridão, no vazio, a amizade.
A velha amizade
esboça um país mais real,
um país mais que divino,
masculino, feminino e plural.

Cactano Veloso, "Falou amizade"

* O presente trabalho contou com o apoio da Fundação Universitária José Bonifácio, através do Prêmio Antônio Luís Vianna/2004; e do CNPq, através de bolsa de Pós-Doutorado no Exterior.

** Professora adjunta de Literatura Portuguesa (UFRJ).

os criada pela **E** tempos de heroicidade duvidosa e de sobrevivência mantida através de pequenos gestos, recupero passos da mulher do médico, personagem criada pelas linhas de José Saramago em seu *Ensaio sobre a cegueira*, na tentativa de mapear o difícil percurso em direção à aquisição do espaço, inscrito de forma trágica pelo feminino que, exemplarmente, acaba por espelhar uma demanda universalmente humana. Usando como cenário uma cidade anônima inserida numa temporalidade não datada mas repleta de marcas contemporâneas, a narrativa faz a “crônica do fim dos tempos”, a partir de uma estranha epidemia de “cegueira branca” (*EC*, p. 161).

Diante da iminência vivida pelo homem contemporâneo, Georges Balandier acredita que “os velhos monstros do retorno”, o medo, a catástrofe e o apocalipse instalam na modernidade tardia uma certa “cultura do assombro” (1997, p. 212), cuja imagem parece competentemente realizada nesse romance. Mais do que uma catástrofe de responsabilidade divina, a cegueira é uma consequência da falha humana, uma dolorosa manifestação de tragicidade histórica que, poupando os necessários olhos da mulher do médico, indiscriminadamente atinge todos os homens. Se no passado a alma foi “o fundamento da natureza sagrada de cada pessoa” (Paz, 1994, p. 152), a contemporaneidade parece ignorá-la em detrimento da pulverização da identidade que tira do homem a possibilidade de distinção e que dificulta a formação de grupos que visem ao bem-estar coletivo, abalando com isso o elo vulgarmente chamado por humanidade. Assim, se na narrativa a cegueira não escolhe as suas vítimas, a sobrevivência dos corpos e principalmente das almas só se torna efetiva para aqueles que redescobrem o poder da ação coletiva, ao fazerem dela a única forma para enfrentar um devir histórico que anuncia a destruição. Teresa Cristina Cerdeira apontava já uma leitura neste sentido:

Essa terrível cegueira branca está, entretanto, longe dos mitos milenaristas, das inquietações transcendentais ou, sobretudo, de qualquer assimilação escatológica de versão apocalíptica, porque a travessia dos personagens se faz justamente ao inverso do processo que conduziria o pecador à tomada de consciência de que o pecado gerou a punição. Se esta imagem por vezes atordoa as vítimas – lembremos o ladrão do automóvel ou a rapariga dos óculos escuros –, o processo de enfrentamento da tragédia está justamente em afastar ao mesmo tempo a marca

de punição divina e a esperança de salvação centrada no espaço que esteja fora do humano (2000, p. 254).

Recusando as classificações previsíveis em favor da experimentação, esse romance se quer antes um “ensaio”. Mas, para além de tudo aquilo que nele há de “prova”, de “experiência”, de “tentativa”, ou de “exame”, haveria ainda uma outra possibilidade de significação que apontaria para o “treinamento” de uma encenação teatral. Por isso, o universo construído pela ficção não dispensou os recursos da cenografia, da iluminação e da sonoplastia, ao mesmo tempo que construiu personagens que, como atores, se esforçaram pelo aperfeiçoamento e pelo desenvolvimento de seus *papéis*, *representando* metonimicamente a anônima condição humana, circunscritos no espaço da cidade que é um “*theatrum mundi*”, enfim, um “lugar das representações” (Sennett, 1998, p. 59). Assim, o que o *ensaio* de Saramago busca com a alegoria de uma cidade erguida sob uma circunstância limite é a aprendizagem, a melhoria da atuação humana e, tal qual um ensaio teatral, também aqui se estaria “objetivando a unidade, o aprimoramento e a perfeita execução da montagem” de uma forma de vida melhor.

Concordamos, pois, com Eduardo Lourenço quando situa José Saramago “na linha dos nossos grandes moralistas do século XVII” (1994, p. 186), por tudo que há de didático, de claramente ideológico e de intencionalmente formador em sua obra. Todavia, ainda que seu comprometimento seja político e de tendência marxista, ele está longe de ser panfletário, porque se firma na crença de que uma história inscrita por homens comuns é merecedora de recriação estética pelas linhas da ficção, que não quer apenas *ficar como documento*, mas antes como um competente exemplo de literatura. Na verdade, o romance do século XX abandona a tradição do “herói-heróico, o que vem de Homero ou de Virgílio, e atravessa os romances da Távola Redonda”, para em seu lugar assentar os “pobres-diabos”, os “anti-heróis”, “os deixados por conta da história” (Tadiê, 1992, p. 69). Não raro eles irão protagonizar enredos que elegem a cidade como um espaço que, afetado de sentidos, não é mais um “horizonte de ação”, antes é um agente participante dela. De certo modo, a “morte do herói” significou também “a morte da cidade heróica” (p. 146).

O *Ensaio sobre a cegueira* não é nem um “romance-ensaio”, nem é um “ensaio de romance”, trata-se afinal de “um romance que ‘ensaia’ a condição de cegueira” ou, talvez mais corretamente, “que reflecte sobre a imagem *visível* (e por isso passível de ser descrita) da cegueira”

(Seixo, 1999, p. 109), para que dela se extraia a necessária lição. Octavio Paz defende que o processo revolucionário da modernidade afastou de sua causa o “elemento afetivo”, acarretando “uma miséria moral e espiritual” (1994, p. 154) que, na modernidade tardia, gerou a insensibilidade afetiva, base do pensamento neoliberal e principal responsável pela “barbárie tecnológica” vivida na contemporaneidade (p. 150). Quanto mais a técnica avança, mais ela afasta o homem do seu estado natural, fazendo com que nos tornemos seres indefesos diante de uma natureza que, mesmo agonizante, é vingativa. É óbvio que a metáfora que se esconde por detrás do “mar branco” que inunda os olhos perplexos dos personagens não é e nem pode ser explicada pelos deuses da fé, ou pelos doutores da ciência. Será preciso que surja uma outra forma de saber que esclareça o inexplicável. É no homem – e insisto, no homem comum – que o romance de José Saramago acredita, daí utilizar como epígrafe o também ficcional *Livro dos conselhos*, que, desestabilizando a respeitabilidade do pensamento filosófico tradicional, aqui aparece transformado em produto de ficção e ensina: “se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. É, enfim, de pequenos e humanos gestos que parte o ensinamento moral dessa narrativa que, em meio a um tempo caótico, pretende mostrar que é preciso reaprender a olhar e ver o urbano como campo de tensões e conflitos, como lugar dos enfrentamentos e confrontações, sem duvidar, no entanto, que é de homens bons que nasce o bem, assertiva, aliás, repetida por toda obra do autor:

Se nem sempre os heróis são assunções claras e muito menos lineares do Bem – como no *Amadis* ou nos *westerns* –, fora deles fica o Mal, um Mal objectivado na e pela História, figura de combate social há muito começado e não “atributo” romântico de uma individualidade autónoma (o Iago de Shakespeare ou o Frolo de Victor Hugo). Esse Mal objectivado, onde de uma forma sensível a humanidade vive as experiências desumanas ou anti-humanas por excelência, da injustiça, da opressão, do arbítrio, da prepotência, geradoras do horror e da crueldade, pode ser, por exemplo a Inquisição, o Poder, a Sociedade ou mais latamente a História, como romance da Humanidade contado do ponto de vista dos *senhores* dela. E de Deus que foi sempre o ponto de vista dos mestres da História (Lourenço, 1994, p. 186).

Esse romance se constrói num tempo limite, num tempo sem lei – ou pior ainda, regido por outra lei –, que leva tudo aquilo que somos a um nível insuportável de concentração. No manicômio, a mulher do médico afirma: “O mundo está todo aqui” (*EC*, p. 102), e talvez aí resida o grande soco que desfere a narrativa. Nada do que ali assistimos está longe das páginas dos jornais, mas tudo nunca esteve tão sublinhado e tão próximo de olhos que perderam a capacidade de se horrorizar e que, por isso mesmo, devem recuperar a salutar condição do espanto. Na contemporaneidade, a participação na vida pública ficou reduzida ao “estar de acordo”, já que as cidades são hoje fóruns decadentes, onde a passividade, o cerceamento tátil, a carência de sentidos paradoxalmente sobrevivem ao lado das sensações do corpo e da liberdade dos movimentos que, por seu lado, envolvidas pela artificialidade e pelo mecânico, provocam a “anestesia de espaço” (Sennett, 1998, p. 18). Em verdade, esse romance pretende ensinar a vencer a “cegueira” – sinônimo perfeito da incapacidade perceptiva – que atinge o homem no espaço urbano. A cidade, encoberta pelo costume e pela indiferença, fica alheia à reavaliação crítica e os olhos que a *vêem* não podem *reparar* naquilo que “escapa ao pensamento que se cega e se fixa apenas nas luminosidades atrasadas em relação ao atual” (Lefebvre, 1999, p. 47), fazendo com que se perder na cidade de certa forma signifique se perder no devenir de um tempo.

Os personagens encarnam uma tragédia que, mesmo marcada pela excepcionalidade da alegoria romanesca – uma epidemia de cegueira branca –, paradoxalmente não deixa de ser passível de identificação, porque não há nada de novo na fome, no medo, na violência, no abandono, na liberdade ultrajada, na indignação do corpo, enfim, por ser a “certeza de um mal já realizado” (Nazio, 1997, p. 62), não há mesmo nada de novo na dor. Todavia, essa dor escapa ao *banal* quando se torna absoluta e por isso mesmo absurda, mas, caso a caso, ela é assustadoramente factível, de tal modo que o inevitável reconhecimento da fragilidade humana é aquilo que faz com que esta narrativa seja tão incisivamente dolorosa.

Numa cidade nivelada pela cegueira, os indivíduos, por extensão, também acabam por se igualar. Assim, entre um médico e um ladrão, o que agora os distingue não são mais as representações sociais que hierarquizavam a realidade anterior à epidemia, mas é a capacidade de resistência da sensibilidade humana em circunstâncias tão adversas. É preciso que individualmente se *reaprenda a ser* para que o coletivo sobreviva; é preciso que tanto a singularidade quanto a iden-

tidade sejam restituídas, para que “cada ser humano volte a ser uma criatura única, irrepetível e preciosa” (Paz, 1994, p. 154), e um mundo outro possa surgir da dissolução. É difícil *ver* aquilo que as palavras vão transformando em imagens muitas vezes chocantes, o que faz com que o leitor também queira, como quis a mulher do médico, “atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira” (*EC*, p. 65), porque a humanidade é exposta como uma ferida surgida do violento rompimento da *derme* das aparências, que agora mostra um interior sujeito a várias formas de contaminação.

O relato da carência e da decrepitude precisa evidentemente de um olhar. Em outras palavras, para dar conta da miséria pareceria demasiado isenta uma narrativa que se construísse a partir de um narrador onisciente afastado salutarmente da cena macabra. Daí que possivelmente menos por compromisso ideológico do que por estratégia de composição, o romance tenha exigido que houvesse entre os personagens do drama um olhar ainda possível de dar conta do espaço da dor e da condição humana que atinge o limite impensável do sofrimento. Portanto, é preciso lembrar que a mulher do médico não cega e, a partir daí, está salvo o relato. Ser obrigada a dizer é uma forma perversa de violência que brutalmente viola o corpo daquela que, ao decidir acompanhar o marido, se transforma na testemunha necessária, no corpo sempre presente que, não recusando a experiência da dor vivida como destino compartilhado, poderá ensinar a antiga lição da compaixão. Perder a memória é ser vencido pela pólis perversa gerada pela modernidade que desintegra a identidade e aleija o sujeito, encarcerando-o numa solidão narcísica que o impede de experimentar a sociabilidade. Por isso, mais do que aquela que *vê*, ela é aquela que *repara*, porque, afinal, não esquece, transformando-se na memória que deve permanecer para que a possibilidade de uma vida mais humana esteja garantida. Salvar do esquecimento, eis a função deste corpo a serviço da linguagem.

Nove anos depois, José Saramago publica o *Ensaio sobre a lucidez*, atando-o, desde o título, à parábola da cegueira surgida em 1995. Separando os dois livros há, pois, quase uma década e o mundo referencialmente histórico não parece melhor. Se os limites da violência, da miséria e da falência dos afetos pareciam ter atingido seu ponto máximo dentro do manicômio e da cidade destruída pela cegueira branca, a cidade ficcional recriada agora experimenta uma agressividade instaurada, uma atmosfera hostil e um anonimato perturbador.

De novo, surgem *ensaiadas* as mesmas dúvidas que afinal incidem sobre a necessária e já inevitável pergunta: para onde caminha a humanidade? No entanto, se no livro de 1995 Saramago permitiu que seu leitor mantivesse as esperanças no amor que uniu um grupo improvável de pessoas e na solidariedade que se concretizou nos gestos e no discurso daquela que não cegou, no romance de 2004 o autor já não foi capaz de oferecer saída a leitores perplexos que, como eu, assistem ao assassinato das promessas de futuro, à inutilidade da ação coletiva, enfim, à vitória da razão cínica.

O *Ensaio sobre a lucidez* é um livro triste, miseravelmente triste que, na onda levantada pela *A caverna* (2000) e pelo *O homem duplicado* (2002), parece ter mesmo desacreditado da humanidade. Abandonando de vez o tom épico, a narrativa de Saramago quer agora apostar no elogio à descrença. Com falta de fé, com um certo cinismo que substituiu a antiga ironia, e com a pulverização dos personagens, estas três últimas narrativas formam um coro desalentado que espelha, de maneira exemplar, a crise finissecular pela qual passamos. Se eticamente a escrita de Saramago ainda quer despertar consciências, parece que não vai além, afinal não há mais personagens que sustentem e imponham uma lição que valha a pena seguir. Enfraquecidas, as criaturas de papel não conseguem ganhar autonomia, estando subjugadas ao poder de um narrador que, cada vez mais, assume o centro da narrativa, esmaecendo o contorno de suas personagens, enfraquecendo suas individualidades, retirando-lhes nomes e desdobramentos psicológicos.

Se no *Ensaio sobre a cegueira* o narrador *caminha* lado a lado com suas personagens, a ponto de pedir que a mulher do médico também o ajude a fugir do incêndio que devora o manicômio, em o *Ensaio sobre a lucidez* a voz narrativa se mantém num posto de observação que a afasta da concretude experimentada por suas criaturas. Ao assumir a conduta de “observador”, a crise de afeto parece também atingir a voz narrativa, que, longe do discurso emocionado experimentado em outros romances, agora assume para si um tom indiscriminado que não é capaz de manter interlocução com nenhuma das personagens. Não é à toa que é apenas quando se vencem as primeiras cem páginas do livro que se pode vislumbrar a existência individualizada de um presidente da câmara municipal e de um comissário de polícia, que temporariamente conseguem emergir do bloco anônimo presente até ali.

Isento de companhia, o narrador não tem onde firmar o desenrolar da ação, que corre frouxa, previsível e de certa forma inocente,

por repetir de maneira caricatural as velhas artimanhas usadas pelo poder. Assim, a censura, a opressão, a vigia, a prisão, a tortura, o exílio, o abandono, o desrespeito e a manipulação não são capazes de emocionar, porque não incidem sobre sujeitos a quem possamos ser solidários. Nesse livro, Saramago não foi capaz de refazer o que sempre fez de melhor, recriar a vida através de vidas, sensibilizar leitores por espelhamento, garantir o companheirismo pela compaixão.

Recusando a linhagem épica a que sempre pertenceu, Saramago é incapaz de construir para o seu *Ensaio sobre a lucidez* uma personagem com consistente humanidade heróica. Agora, há apenas o rascunho de criaturas, o que faz com que a narrativa precise recuperar personagens do *Ensaio* anterior, na tentativa vã de preencher o vazio deixado pela ausência de sujeitos. No *Ensaio sobre a cegueira*, o desenrolar da ação se firma no percurso coletivo, já que acompanha a tragédia que desaba sobre um *todo*, punido por ter falhado humanamente. E é de dentro da coletividade que a voz narrativa acompanha a dolorosa travessia de um aprendizado que pretende (re)ensinar ao homem o valor do ser humano.

Em o *Ensaio sobre a lucidez*, o que temos não é um erro, mas sim o possível acerto cometido por um grupo de pessoas que opta por não optar. Enviesadamente, aqui o coletivo é parcial, a lucidez reside na recusa de escolha, ou melhor, na revolta instituída como não-participação. Os que votam em branco jamais ganham o primeiro plano porque não conseguem escapar de um anonimato que firma moradia numa cidade sem contorno definido, sem espaço que se possa apreender. A voz narrativa, por sua vez, centrará sua atenção no relato das ações dos poderosos, preocupada que está em ironizar de forma cética, em denunciar de forma previsível, em apontar o fim para todos os caminhos, restando à mulher do médico a morte, que nasce na narrativa como uma verdadeira emboscada.

Se a lucidez consiste em abandonar as formas de participação política, em voltar as costas para as formas não-silenciosas de resistência, enfim, se consiste em escolher um branco capaz de inibir o colorido de vozes que reclamam, de forma interveniente, pela justa atenção, prefiro ainda o relato que privilegia aqueles que, mesmo falhados, não desistiram de reencontrar as cores escondidas no branco de um mundo muitas vezes cego.

Referências bibliográficas

- BALANDIER, Georges. *A desordem – elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- LIMA, Isabel Pires de. “Dos anjos da História em dois romances de Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*”. *Vária Escrita*, v. 4, pp. 417-29, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *O canto do signo – existência e literatura*. Lisboa: Presença, 1994.
- NAZIO, Juan David. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público – as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TADIÈ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: D. Quixote, 1992.

Resumo

A experiência da cidade recuperada pelos romances de José Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*. O espaço urbano e as relações mantidas com a História do final do século XX. A (re)criação do modelo de heroicidade pela narrativa contemporânea portuguesa.

Palavras-chave: História · cidade · narrativa portuguesa contemporânea

Abstract

The experience of the city recovered by the romances by José Saramago: *Ensaio sobre a cegueira* and *Ensaio sobre a lucidez*. The urban space and the relationships kept with History of the end of twentieth century. The recreation of the heroism model by Portuguese contemporary narrative.

Keywords: History · city · Portuguese contemporary narrative