

André Bueno

UFRJ – CNPq

Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado

José Saramago publica sua *trilogia involuntária*¹ no final do século XX. Lembremos as datas: *Ensaio sobre a cegueira* (1995), *Todos os nomes* (1997), *A Caverna* (2000). Ao leitor interessado, não escapa a mudança de rumo do autor. Na *Trilogia*, não se trata mais de fazer uma revisão crítica da História portuguesa, ou de localizar as narrativas em contextos regionais e nacionais, precisos e bem definidos, situando a leitura no tempo e no espaço. Não escapa, além disso, o salto de qualidade dessa *Trilogia*, que dá um passo adiante na carreira criativa do autor, contrariando o senso comum, que associa a velhice ao descanso, ao declínio e à decadência, marcando uma seqüência de perdas e limites. Não é o caso de Saramago, que não se repete, muda de rumo, melhora e avança já entrado na velhice.

A forma desses relatos merece análise, que os relacione com a época em que vivemos, a virada de um para outro século, em meio a uma crise de proporções mundiais. Que recebe vários nomes e rótulos, a depender da posição e do gosto de quem escreve, mas que nas páginas seguintes será tratada como *crise global do capitalismo avançado*. Com isso, pretende-se relacionar, de maneira refletida e mediada, sem inflexão redutora ou determinista, a forma literária dos relatos da *Trilogia* de Saramago e a *forma da crise global do capitalismo avançado*. Pelo ângulo da tradição crítica, trata-se de pensar a experiência da condição humana no final do breve e extremo século XX, em termos de uma espécie de cegueira central do capitalismo, que se traduz numa contradição que parece insolúvel: um máximo de meios materiais, técnicos e culturais ao lado de um máximo de miséria e exclusão social.

Essa cegueira central, que resulta num *uso irracional da razão*, é assunto recorrente em Saramago. De maneira direta, em várias entrevistas. De maneira mediada e refletida, na forma de seus relatos. Nesse contexto de exclusão e

TERCEIRA MARGEM

miséria em escala global, o autor da *Trilogia* situa-se entre aqueles que criticam a incapacidade do sistema capitalista para, considerando-se que as circunstâncias formam o homem, formar de maneira humana as circunstâncias, para lembrar aqui Marx. Mais que civilizar, o avanço irrefreado e irracional do capitalismo promove muita barbárie, violência cega e desrespeito aos direitos humanos mais fundamentais. Se essas são as críticas do cidadão José Saramago ao mundo em que vive, vai um bom caminho entre essas posições públicas e a elaboração formal de seus relatos, distância que não se deve em momento nenhum desconsiderar.

Desde logo, é interessante notar que os relatos da *Trilogia* são de um ceticismo acentuado, embora matizado por vários momentos em que os personagens se humanizam em meio à desumanidade que os envolve e pressiona. Nos três relatos, o narrador explora a via negativa, deixando em aberto os finais: no Ensaio, os que cegaram voltam a ver a cidade, mas continuam cegos; em *Todos os nomes*, o Sr. José vive um bela história de amor impossível, buscando uma mulher desconhecida que, sabemos depois, já se suicidara, e encontrando delas apenas os traços que uma vida comum e anônima deixa, por certo em contraste com a abstração burocrática dos nomes, dos vivos e dos mortos, apenas catalogados e colecionados; em *A caverna*, os personagens, pressionados pela expansão urbana e comercial do capitalismo, não querem viver no Centro de Compras, não podem voltar a viver no campo, e partem rumo a um futuro que é uma incógnita. Muda o mundo do trabalho, mudam as tecnologias, aumenta o estranhamento que envolve o trabalho humano e as representações sociais.

Com isso, os relatos da *Trilogia* permanecem no meio da crise, sem indicar qualquer saída, sugerindo um ceticismo aplicado à própria condição humana como uma mistura de medo, ruindade e indiferença. O que não a recomenda, na curta e na longa duração histórica. Posição do narrador que, em certa medida, contrasta com a do cidadão José Saramago, sempre empenhado nas causas que apontem para uma paz fundada na justiça social, mesmo sabendo que tornou-se muito difícil imaginar uma outra maneira de viver em sociedade: predominam amplamente a sociedade do espetáculo, a vida na caverna pós-moderna, as variações em torno da cegueira, a barbárie apontando os frágeis limites da civilização do dinheiro e da mercadoria, agravados pela intolerância religiosa, étnica e cultural. Mas, notada uma certa diferença entre o narrador e o cidadão, pode-se argumentar que esse desencanto é um resultado da crise, de uma longa série de derrotas, fazendo da tradição revolucionária, aos olhos do próprio Saramago, um campo cheio de escombros e ruínas, com tudo a ser refeito e reiventado, sem esquecer nada, sobretudo os erros. No rescaldo, predomina a posição irônica, cética e desencantada, que parte da crise do presente, mesmo quando sugere uma crítica geral à condição humana.

TERCEIRA MARGEM

O que se pode indicar, como contraste importante, é que os relatos da *Trilogia* involuntária de Saramago vão na contracorrente do pensamento que tende a preponderar nos debates acadêmicos que tratam de cultura e literatura. Ao invés de alguma *morte do autor*, defende uma decidida presença do narrador no material narrado, no movimento da narrativa, nos conflitos que envolvem os personagens. Longe de uma técnica construtiva que dê forma apenas a fragmentos, soltos e isolados, à deriva, fazendo pastiches mais ou menos inócuos da tradição, clássica ou moderna, a forma dos relatos da *Trilogia* tem intenção crítica e aponta para as questões de fundo da condição humana, na curta e na longa duração. E busca sua força na difícil experiência de personagens postos em situações críticas.

Nem se espere, é certo, que a *Trilogia* participe da literatura apenas como jogo de significantes, ou, menos ainda, que os relatos mergulhem, à vontade e sem crítica, nos simulacros de massa da sociedade do espetáculo, sem nenhum desconforto ou mal-estar diante do mundo da mercadoria e das imagens da mercadoria, já que a forma dos relatos da *Trilogia* de Saramago trata de um profundo mal-estar diante da cegueira, do irracionalismo que nos é contemporâneo. Mas, cabe clarear, não como manifestação ressentida e regressiva, vazada em linguagem rombuda, próxima do esteriótipo e do desabafo emocional. Argumento que a *Trilogia* dá forma estética à crise contemporânea do capitalismo avançado através de um estilo muito elaborado, fluente, pouco pontuado, livre dos entraves e convenções gráficas, como forma que aspira à música, ao romance como lugar de confluência das muitas vozes e discursos sociais, com uma estrutura barroca, circular, simétrica.

Digamos assim: *variações em torno da cegueira contemporânea, com um narrador irônico e distanciado, às vezes compassivo, mais para o cético e o desencantado, num estilo que aspira à música, aos movimentos musicais*. Que não é descabida a aproximação do estilo de Saramago com a forma da música, o Autor mesmo se encarrega de enfatizar. Como referência no curto prazo, veja-se esse exemplo, rico em sugestões:

"Regresso a um tema recorrente. Todas as características da minha técnica narrativa atual (eu preferiria dizer: do meu estilo), provém de um princípio básico segundo o qual todo o dito se destina a ser ouvido. Quero com isso significar que é como 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 "minimas" de certa música contemporânea." ²

TERCEIRA MARGEM

Como posição geral, Saramago busca um estilo que tem uma intenção mais abrangente: não apenas estilizar o discurso oral como elaborados movimentos musicais, mas num certo sentido *homerizar* o romance, fazendo dele um lugar para onde possam convergir os mais diversos discursos e conhecimentos, fazendo a ponte entre a mais antiga tradição do *canto narrativo*, poético, e um *novo romance*, como uma espécie de *vertigem suprema*, musical e poética, fluente e dialógica, com uma estrutura muito maleável e aberta.³ Por extensão, o passo adiante no estilo narrativo de Saramago tem uma relação com a crise contemporânea que não é da ordem das superfícies e aparências, dos esteriótipos e lugares comuns, mas da distância medida e refletida, que considera a estranheza da vida cotidiana e a elabora com muito cuidado, pelo ângulo da opacidade, não do que se apresenta já naturalizado. Por certo, não como lugares comuns que a época cria para si mesma, mais ou menos confortáveis, mas como mal-estar acentuado, que tem a ver com máscaras cegas, espelhos vazios, trocas abstratas como a cor invisível do cotidiano, televisões o tempo todo ligadas sem que nada se veja, e tudo se repita, como um pesadelo refrigerado, uma mesma coisa- atroz, excessiva, desnecessária, inútil.

Não por acaso, seguidas vezes os críticos analisam os relatos de Saramago como *parábolas da condição humana*, com intenção *alegórica*. É assim, mas cabe indicar que tudo está posto na esfera laica e imanente, sem apontar para qualquer ascese, transcendência ou metafísica, que se encarregasse de oferecer soluções imaginárias para uma crise bem concreta. Na *Trilogia*, Saramago acentua seu estilo, sua técnica narrativa bastante original, que não vieram do nada. Pode-se rastrear esse estilo em certos traços de seu período formativo, na virada que foi a publicação de *Levantado do chão*, ainda posto na esfera do neo-realismo em Portugal, e que ganha corpo no *Memorial do Convento*, no *Ano da morte de Ricardo Reis*, na *História do cerco de Lisboa* e no *Evangelho segundo Jesus Cristo*, para lembrar os livros mais marcantes, em que se combinam elementos da História das mentalidades, da pequena história do cotidiano, com uma imaginação que cria variações fantásticas em torno do realismo. O passo adiante da *Trilogia* tem a ver, como Saramago repete em suas entrevistas, com o desejo de ir além das figuras, do exterior das situações, para encarar a própria pedra, e seu interior, indo mais fundo no relato crítico da condição humana. Com um certo espírito herdado de Voltaire, de alguém que desacreditou da humanidade e continuou a viver. Em contraste com o herdeiro de Garrett, que não se esquece como a miséria de muitos é necessária para a riqueza de poucos.

Ao mudar o ângulo das narrativas, a *Trilogia* leva a pensar um *deslocamento*, uma mudança de lugar que tem relevo para se entender a forma da crise

TERCEIRA MARGEM

contemporânea: ao invés do espaço nacional e regional português, situado em momentos históricos definidos, os relatos da *Trilogia* estão postos num *lugar que não é diretamente nacional ou regional*. O que não significa, diga-se logo, que Saramago deixe de ser um escritor português vivendo nas ilhas vulcânicas de Lanzarote, escrevendo em sua língua materna, como autor que refere Camões, Vieira, Eça, Garrett, Pessoa, etc. Mas parece indicar que, diante da compressão e aceleração do tempo e do espaço que caracterizam a etapa avançada do capitalismo, há um certo mal-estar que não obedece às fronteiras nacionais ou aos restritos espaços regionais. Espaços, note-se, que ficam enfraquecidos com o avanço global do capitalismo, mas que não desaparecem, sempre a nos lembrar que as informações virtuais e os capitais voláteis viajam em velocidade espantosa, mas a maioria dos que trabalham, em todos os cantos do mundo, não viajam, vivendo bem fixados, num país e numa região, sofrendo os efeitos da crise.

Não são nítidas as referências que definem o espaço e o tempo onde se dão as narrativas. Há rarefação das referências históricas e os personagens, muitas vezes, são *anônimos e impessoais*, até que uma brusca alteração do cotidiano os ponha em movimento. Cotidiano, acrescente-se, cuja forma é sempre a de uma *estranheza* profunda, da qual a narrativa toma distância. Por fim, os personagens são os mais comuns e cotidianos, sem grandeza épica ou heróica, e a narrativa tem um andamento que acompanha a mesma vida comum e cotidiana, dando relevo e dimensão ao material que seria impensável, digamos, numa narrativa realista clássica, em que os de baixo, os comuns, não têm lugar, conforme nos ensina Eric Auerbach em sua *Mimesis*. Adiante-se que essa rarefação das referências históricas e das situações mais explícitas e marcadas, longe de enfraquecer a força da narrativa, resulta numa crítica mais acentuada, menos pontual, deixando bastante espaço para a imaginação do leitor diante do mal-estar que resulta da crise contemporânea. É o caso de um aparente paradoxo, parecido com aquele apontado por Antonio Candido nas *Quatro esperas*, em que analisa Cavafis, Kafka, Buzatti e Gracq: a forma literária toma distância, não se relaciona diretamente a um mundo preciso e identificado, a uma dada realidade, mas resulta numa percepção aguda da mesma realidade da qual tomara distância.⁴

A linha de análise deste ensaio, assim, apoia-se bastante nos seguintes pontos: 1. Os relatos resultam de um *deslocamento*, espacial e temporal, situando-se num lugar que não é, diretamente, nacional ou regional, embora com uma forma que vai além da conhecida oposição entre estreiteza localista e cosmopolitismo vazio. Trata-se, argumento, muito mais de uma nova forma de combinar *fidélidades e registros locais com uma mobilidade mundial acentuada*⁵; 2. Os relatos trabalham com uma *rarefação das referências históricas e sociais*, que poderiam

TERCEIRA MARGEM

facilitar uma percepção mais realista dos contextos, o que não significa que não haja uma grande número de sinais a indicar as cidades de nossa época como espaço das narrativas; 3. Os relatos partem de uma brusca *alteração da vida comum e cotidiana*, com seus hábitos, rotinas e repetições, naturalizados, enfatizando a estranheza dessa mesma vida cotidiana; 4. Os personagens são comuns e a narrativa se constrói pelo ângulo da mesma vida, comum e cotidiana, sem que entrem em cena personagens "nobres", "aristocráticos" ou "superiores", num movimento que parte sempre das ações particulares, das experiências pontuais dos personagens, como que absorvidos pelas mudanças, fazendo com que esses particulares sensíveis denunciem a violência do todo, opaca e ausente, nunca abordada diretamente. É como se os *particulares sensíveis*, difíceis e contraditórios, fizessem figura de contraste com a impessoalidade abstrata, mecânica e apenas instrumental, do mundo regido pelas trocas e pelas quantidades. Ou seja, a narrativa como variações em torno da cegueira, da opacidade sem nome, da violência que pode se abater sobre as vidas dos personagens, mudando seu destino.

Três espaços simbolizam o poder que rege a vida cotidiana na *Trilogia: no Ensaio*, o campo de Confinamento, onde são postos os cegos urbanos, para serem submetidos à degradação e a uma espécie de retorno à barbárie, à horda primitiva, à violência sem controle; em *Todos os nomes*, a Conservatória Geral do Registro Civil, como exemplo marcante da organização burocrática e funcional do espaço, catalogando todos os nomes, dos vivos e dos mortos, de uma maneira que certamente faz lembrar Kafka, mas também Borges, pela analogia desse catálogo de todos os nomes com um labirinto, no qual o mais que comum Sr. José ousa penetrar; em *A caverna*, o imenso Centro de Compras, templo do consumo e espaço maior de todos os simulacros, do presente vazio e sem memória, que vai absorvendo tudo, não apenas seu entorno, mas também o campo e a vida dos que ainda trabalham com as mãos, fazendo objetos de barro em uma olaria. Neste caso, temos o momento crítico da passagem do campo para a cidade, a destruição de um modo de vida, de uma tradição, de uma forma de longa duração, incapaz de resistir à força expansiva do capitalismo. Ao mito antropogenético do barro como origem da criação, contrapõe-se o simulacro de plástico, como artifício que resulta da indústria e da tecnologia modernas.

Nas três narrativas, as referências às cidades contemporâneas vão junto com uma reflexão mais distanciada da própria condição humana, na longa duração. Daí as muitas referências clássicas como, por exemplo, à Bíblia – a imagem dos cegos guiando outros cegos –; à cidade infernal – lembrando Bosch, mas também Dante –; aos cães marcantes da história da literatura, como o Argos da Odisséia,

TERCEIRA MARGEM

na forma dos bem comuns Achado e Cão das Lágrimas; ao Labirinto, ao Fio de Ariadne, ao Caos e à Ordem; chegando ao mito platônico da Caverna, atualizado para nossa época e sua peculiar forma de cegueira. Daí que se combinem referências clássicas e modernas, num estilo que é tributário de uma tradição narrativa já madura e formada, mas elaborado num contexto histórico bem diverso daquele que deu forma ao romance no século XIX, que acompanhou sua expansão pelo mundo, adaptando-se aos países e regiões, e que passou pelos impulsos de ruptura das vanguardas históricas, tendo como referência o desejo de mudar o mundo, pela via da revolução, ou de mudar a vida, pelo caminho da revolta romântica radical contra o capitalismo.

Argumento, portanto, que o estilo da *Trilogia* é maduro, seleciona com precisão suas linhas de força na tradição clássica e moderna, na curta e na longa duração, construindo um narrativa que é típica da tradição moderna: *arte que se constrói como crítica e comentário da própria arte e do fazer estético, variando suas relações com a linguagem e com a realidade exterior*. A ser correta essa linha de análise, a *Trilogia*, com seu estilo fluente que aspira à forma da música, escapa de uma falso problema, que cria a seguinte oposição: de um lado, o "partido do atraso", fazendo uma literatura ingênua, passando a ilusão de realidade, de mimese da realidade histórica, com ausência de inquietação formal, acompanhada de redundância ideológica e de ilusão da linguagem como transparência; de outro, o "partido avançado", que seria responsável pela produção do novo, pela ruptura, pela literatura anti-mimética, com forte consciência de linguagem e sem referências externas ao texto que se lê.⁶

Com isso, a *Trilogia* dá forma estética elaborada ao mal-estar, à crise do próprio capitalismo avançado, deixando para a imaginação do leitor as relações e vias de acesso ao que estaria "dentro" ou "fora" dos textos. Forma-se uma *constelação crítica*, peculiar e que não pode ser generalizada, como modelo ou tendência, que fica nas formas críticas e contraditórias da crise. Percebidas as posições dessa *constelação crítica*, não passa despercebido que o narrador não cria nenhum espaço regressivo e consolatório, nenhuma ascese ou transcendência, superando os limites e os impasses postos pela própria crise que se lê nos relatos. Tampouco há projeção utópica, uma imaginação que lance a superação da crise para um ponto futuro. Pode-se dizer que, por esse caminho, os personagens são sempre menores que o mundo e a violência da circunstância que os envolve, embora no plano da pequena história do cotidiano possam encontrar-se, relacionar-se, ensaiar sua possível humanidade. Em resumo, a forma literária não se desmonta, no desejo, inútil, de criar utopia, alguma solução imaginária para os problemas e impasses reais.

TERCEIRA MARGEM

Variações em torno da cegueira

Sem forçar a mão, pode-se ler o *Ensaio sobre a cegueira* como alegoria crítica de nossa época, como um profundo mal-estar na passagem do século XX para o XXI, que se traduz num espírito anti-utópico, pragmático, quando não francamente cínico nas formas de aderir aos fetiches da mercadoria e do dinheiro. Ao centro, a figura da *cegueira branca*, mistura de medo, ruindade, ignorância e indiferença, que deixa aberto o espaço para que a barbárie irrompa no cotidiano, levando de roldão os sujeitos desorganizados, absorvidos pelas ilusões do presente, apenas sobrevivendo, dia após dia, numa espécie de guerra de todos contra todos, em que nenhuma imagem do futuro avulta.

Embora sem referências históricas diretas, fazendo com que a narrativa tome uma certa distância de contextos identificáveis e nomeáveis, o *Ensaio* pode ser lido como imaginação literária crítica da condição humana vivida nas cidades finisseculares do capitalismo avançado. E permite situá-lo numa tradição forte da literatura no século XX, a que trata, justamente, do cotidiano dos comuns, dos anônimos que são atropelados, cegamente, pela violência histórica e pelo mergulho inesperado na barbárie. Como nos indicam, por exemplo, os ratos e a peste tomando conta da cidade, em Camus, como alegoria de uma crise mais funda da própria condição humana, ou como nos processos, metamorfoses e condenações que se abatem, sem causa conhecida ou explicação lógica, sobre os pecatos cidadãos das narrativas de Kafka.

No *Ensaio*, temos que os habitantes da cidade vão cegando, em qualquer lugar, sem aviso, vítimas de uma *cegueira branca*, desconhecida da medicina, que cega até mesmo o oculista. Rompida a repetição do cotidiano, esses cegos de um cegueira branca e luminosa, associável talvez ao excesso – de luz, de sinais, de informações, de fragmentos, de estímulos, de espaço e tempo muito acelerados – são arrastados para a exclusão, o confinamento, a descida ao inferno, a abjeção mais funda, a própria barbárie, voltando, na parte final do livro, para as ruas e a vida na cidade. Cegos estavam e, voltando a ver, continuam cegos, como se lê no final do livro, a nos indicar que a crise permanece em aberto.

A cidade apenas permanece lá, sem indicação de qualquer ascese, transcendência ou superação da vida mutilada e desorganizada. Sendo Saramago ateu e materialista, não havia que esperar do *Ensaio sobre a cegueira* uma ilusão qualquer, religiosa ou metafísica, consolando e aliviando o profundo mal-estar vivido em nossa época. Cético e anti-ilusionista, ciente do espírito do tempo e da extensão da crise, muito menos se poderia esperar que o Autor nos oferecesse sinais de alguma futuro radioso, de uma outra maneira de viver em sociedade.

TERCEIRA MARGEM

Fica o espaço para imaginar a pergunta: o que poderia ser uma forma, racional e organizada, de um outro contrato social, que protegesse os cidadãos da violência cega e da barbárie? Como seria esse outro modo de viver em sociedade, diferente da cega submissão ao existente, que conduz à impotência e à catástrofe? Não se sabe, nem o *Ensaio* fornece respostas.

No plano mais geral das referências e alusões, há que lembrar a descida aos infernos, em Dante e Virgílio, mas sem um céu que nos proteja e salve; a cegueira na Bíblia, os cegos guiando outros cegos; Enéias levando seu pai cego nas costas, após a queda de Tróia; Tírsias, o vidente cego; o mundo infernal pintado por Hyeronimus Bosch; o inferno da época moderna, pintado por Picasso em Guernica; assim como o mito da caverna em Platão, dos homens cegos, vendo apenas sombras e simulacros, sem acesso à verdade. Acompanhamos a dialética da experiência negativa, do mundo que parecia ordenado e revela, com violência, sua profunda desordem, guiados por um narrador muito presente e marcado, que comenta, ironiza, antecipa, sugere, toma distância e indica a seu leitor belos momentos de humanização em plena experiência do inominável.

São personagens anônimos, dos quais nos aproximamos, como leitores interessados e postos em situação: a prostituta, o ladrão, o velho da venda preta, o menino sem a mãe, o cão das lágrimas, o médico oculista e, sobretudo, a mulher do médico. A que não cegou, não como um privilégio, não como a honra de possuir um olho que fosse em terra de cegos. Mas como aquela que guiará os cegos na descida ao inferno e na volta à cidade. Aquela que testemunhará o horror e a degradação. E descobrirá que o *inominável* existe. Não como silêncio absoluto, transcendência vazia, um limite de linguagem, um sentido que não se alcançasse jamais, mas como realidade vivida no cotidiano, como experiência da condição humana levada a seu limite no século XX: o mal absoluto.

É esse o horizonte de leitura do *Ensaio sobre a cegueira*: o século XX, no passado e no presente, como lugar de experiências totalitárias, dos campos de concentração e extermínio, dos aparatos burocráticos, violentos e impessoais, da cor invisível do cotidiano que traga inúmeros anônimos e os devolve como cifras em alguma abstrata estatística. Ao fundo, as promessas de felicidade que o capitalismo jamais poderá cumprir. E, lembrando aqui Spinoza, não pode haver cidade justa e feliz ocupada pelo medo e pela violência.

Inútil buscar, nos movimentos narrativos do *Ensaio*, sugestões utópicas, proféticas ou messiânicas. Inútil consolo, pois seria uma forma de continuar cego. O que lemos é uma brusca alteração do cotidiano, uma descida ao inferno, um retorno à horda primitiva e a volta à cidade.

TERCEIRA MARGEM

Um périplo? Sem recompensa. Uma experiência formativa? Não escolheram a cegueira, não tinham qualquer projeto ou forma de organização, foram obrigados a buscar sua humanidade em plena degradação. Na volta, a cidade apenas continua lá, ao mesmo tempo humana e desumana, sensível e embrutecida, amorosa e violenta, legível e profundamente obscura. Na contracorrente das ilusões e cinismos que povoam a época, o narrador do *Ensaio*, a mulher do médico, o escritor que acha um jeito de continuar narrando, os cegos reunidos para ouvir a leitura em voz alta, não querem, uns mais, outros menos, permanecer na cegueira branca. A mulher do médico, magnífica figura feminina, não é heroína, é apenas corajosa testemunha do horror, sugerindo, talvez no longo curso, uma qualidade ancestral do matriarcado, por oposição ao milenar egoísmo do patriarcado e das religiões monoteístas.

De volta à cidade, lá estarão as praças onde se vendem milagres os mais mirabolantes, nas muitas formas do irracionalismo e da submissão medrosa diante do medo da morte, do desconhecido e da violência social que não se consegue enfrentar ou entender. Lá estará, também, a praça onde se fala, sim, de organização. Mas toda ela dizendo respeito a máquinas, a mercadorias, a trocas e abstrações. E, lembremos, lá estará também a igreja com as estátuas vendadas. Não como forma de compaixão, para que não vejam o horror tomando conta da cidade dos homens, mas porque não merecem ver, porque estiveram sempre ausentes, porque são apenas uma ilusão. Ao descobrir que as estátuas na igreja também estão cegas, os fiéis fogem, apavorados. Desfaz-se mais uma cara ilusão, seu mais necessário consolo. Resta a cidade desencantada e a vida, que é preciso reinventar, na forma de um outro contrato social.

Todos os nomes

O personagem central de *Todos os nomes* é o mais comum e anônimo dos funcionários de uma burocracia, vivendo uma vida pequena, estreita e limitada ao espaço da Conservatória Geral do Registro Civil, a cidade imaginária que cataloga, registra e classifica os vivos e dos mortos, em pilhas de papéis e fichas. Logo no início do livro, temos a descrição do espaço burocrático da Conservatória e sua rigorosa hierarquia, uma espécie de ordem imaginária e alucinatória querendo controlar todos os nomes, dos vivos e dos mortos. É o espaço da Ordem, da Burocracia, da Hierarquia, do Mesmo a se repetir, como ilusão de controle da experiência da condição humana. O espaço da Conservatória, com sua burocracia impessoal e obediente, lembra o Castelo, de Kafka, e as pilhas de fichas, dos vivos e dos mortos, remetem ao mito do Labirinto, tanto na acepção clássica, vinda do mundo grego, quanto na moderna, derivada da literatura de Borges.

TERCEIRA MARGEM

Em suas noites solitárias, de solteiro pobre, vivendo num quarto ao lado da Conservatória, o Sr. José ousa desafiar o medo e a proibição: penetra no Labirinto das fichas com todos os nomes, cria seu Fio de Ariadne, com medo de perder-se e morrer sozinho. Vai em busca das fichas das pessoas famosas, de nomes conhecidos, como que espelhando sua própria alienação: o funcionário anônimo reconhecendo-se no vazio dos simulacros de massa da cidade moderna. Mas é a partir do encontro de uma ficha, por puro acaso, que muda a vida do Sr José e a narrativa se desenvolve. É a ficha de uma Mulher Desconhecida, que porá em movimento o funcionário cumpridor e pacato. É do encontro casual desses dois anonimatos, dessas duas solidões, que resulta a narrativa. Que pode muito bem ser lida como uma história de amor, impossível por inteiro: o Sr. José e a desconhecida professora de matemática jamais se encontram, pois ela já se suicidara.

Quando o Acaso põe o Sr. José em movimento, algo de Caos, do mundo desordenado e imprevisível, se apresenta, em contraste com a Cidade Ordenada e a ilusão de sentido que deriva do desejo de controlar, catalogar, prever, repetir. Como se nota, é bem o mecanismo da repetição neurótica, do medo de viver, de ousar ir em direção ao novo, ao que não pode ser previsto e controlado. De ponta a ponta, trata-se então de penetrar no Labirinto, enfrentar o medo, levar seu Fio de Ariadne, primeiro na cidade imaginária, com as fichas dos vivos e dos mortos. Depois, sair para as ruas da Cidade – que também é Labirinto urbano, por oposição à Natureza como Labirinto, tema bastante explorado pela literatura moderna, nos séculos XIX e XX –, atrás dos sinais, opacos e dispersos, imprecisos, da Mulher Desconhecida, essa força estranha e poderosa, que faz o Sr. José infringir regulamentos, mentir, invadir prédios, correndo riscos inesperados. Por fim, o Cemitério, a verdadeira Cidade dos Mortos, onde a última ilusão se desfaz: ali também o Acaso, pelas mãos caprichosas de um pastor de ovelhas, mistura os nomes sobre as lápides, tornando impossível o último catálogo que daria sentido e ordem à condição humana. É nesses espaços que se dá a aventura do Sr. José: *a incrível geografia burocrática da Conservatória Geral, as ruas e prédios da Cidade comum e cotidiana, o Cemitério, real cidade dos mortos*. No fecho da narrativa, temos que o Sr. José, acompanhado pelo antes inalcançável Chefe da Conservatória, não é demitido, mas encontra um cúmplice. E volta a penetrar no Labirinto, para alterar a ficha que dava como morta a Mulher Desconhecida, a Professora de Matemática, seu amor impossível.

TERCEIRA MARGEM

Lá e cá, no fundo da narrativa, a própria falta de sentido da experiência e das ações humanas, por mais ordem e sentido que se procure conferir e garantir. Nada. Um breve momento, entre dois nada. Um ponto de luz, fugaz, entre duas escuridões. Nenhum ponto de transcendência, nenhum consolo metafísico, nenhuma religião com um destino superior. Em *Todos os nomes* – talvez o melhor romance de José Saramago, o que mais se apresenta como um clássico – vemos a busca sem recompensa e o amor impossível, por entre os espaços da Burocracia e do Labirinto, da Cidade dos Vivos e dos Mortos, acompanhados pela fina ironia de um narrador maduro e seguro de seus meios.

Em conversa com Walter Benjamin, Brecht observa que os livros de Kafka, como *O processo*, são inseparáveis do crescimento sem limites da cidade moderna, com suas formas impessoais, anônimas, de mútua dependência, dispersas em suas rotinas e repetições.⁷ Essa cidade é também o espaço de *Todos os nomes*: uma qualquer cidade de nosso tempo, que nem mesmo precisa ser nomeada e situada no tempo histórico ou cronológico, com a diferença de que o Sr. José não é um burocrata anônimo à espera de um Líder carismático, mas alguém que busca a vida pela via do acaso. A narrativa gira em *torno de todos os nomes*, mas os personagens são anônimos, exceto o muito comum Sr. José. Como no *Ensaio sobre a cegueira*, os personagens, alheios a si mesmos, separados e distantes entre si, são definidos quase que por sua mera posição funcional no sistema, seu exterior, doado a um todo também anônimo e impessoal. É só pela via de uma imprevista alteração da vida cotidiana que os personagens entram em contato, dando o movimento da narrativa.

Quanto ao Sr. José, é também personagem comum das cidades modernas, da mesma família de *Bartleby, the Scribner*, de Melville; do Joseph K. de Franz Kafka, também ele funcionário cumpridor exemplar de seus deveres, embora o Sr. José tenha um destino melhor; do Zé Ninguém, de Wilhem Reich, à deriva entre as mares totalitárias e os sistemas burocráticos do século XX; assim como do José do poema de Carlos Drummond de Andrade, perplexo, perguntando E agora? Família de funcionários, nada épicos ou heróicos, mas grandes personagens.

Nessa variação em torno da cegueira, o narrador de Saramago também atualiza os mitos clássicos no espaço da cidade moderna, nossa contemporânea. E o motor do movimento é, outra vez, uma mulher, ainda por cima ausente, desconhecida e morta. Mas capaz de levar o Sr. José em direção ao Acaso, ao Desconhecido, à Aventura, mesmo que em escala modesta. Ou seja, em direção à vida.

TERCEIRA MARGEM

Terceira variação em torno da cegueira: a vida na caverna pós-moderna

A *Trilogia* de Saramago fecha com uma narrativa que atualiza o mito platônico da Caverna, trazendo-o para o lugar que nos é mais contemporâneo: *a sociedade do espetáculo na sua forma mais avançada, com suas formas de simular a vida, a experiência, a memória, a curta e a longa duração da história. Como uma espécie de esquecimento contínuo, de presente vazio, que se repete.* Uma vez mais, o narrador nos guia pela vida, muito comum e modesta, de pessoas que trabalham no campo, como oleiros. Na outra ponta do fecho dessa Trilogia, está *Levantado do chão*, o romance do latifúndio, em que os camponeses ainda se organizam. Aqui, é diferente a forma da crise.

A forma de *A caverna* está situada num contraste marcante: a passagem do campo para a cidade, o processo acelerado de urbanização da humanidade, que desenraiza e desmonta modos de vida mantidos ao longo de muitos séculos. É o mundo do trabalho manual, do artesanato com barro, da pequena propriedade rural, que vai sendo absorvido pela cidade. Mais que pela cidade, pela força de atração de um espaço amplo, situado num prédio imenso, espécie de cidade dentro da cidade, parte que parece ser maior que o todo: o *Centro* comercial, vastidão organizada, funcional, asséptica e isolada, que atrai e diminui os espaços a seu redor. A zona rural, a zona industrial, a zona das moradias pobres e tristes, todo um entorno melancólico.

O movimento da narrativa é simples: o oleiro Cipriano Algor, sua filha Marta, seu genro Marçal Gacho, a viúva Isaura Madruga, dita Estudiosa, e o Cão Achado, têm suas vidas definidas pelo *Centro* de compras. Cipriano, quando seus bonecos de barro são substituídos por figuras de plástico, tirando sua fonte de renda; Marçal, como Guarda do Centro, para onde quer levar Marta e Cipriano; o Cão Achado, que não poderia viver no Centro; e a viúva Isaura Madruga, por quem Cipriano se apaixona. Uma vez mais, o ponto de vista do narrador fica nos de baixo, na vida comum e cotidiana de gente simples que vê seu cotidiano alterar-se, de forma brusca e radical. No impasse, não podem e não querem viver no *Centro* de compras, em meio aos prodígios vazios e cegos, os próprios simulacros da sociedade do espetáculo. Não podem, embora queiram, continuar a vida no campo, na olaria, no trabalho artesanal. Deixam o *Centro*, a vida no campo, e partem. Sem destino conhecido. Sem alternativa à vista.

É no espaço do grande *Centro* de compras, no entanto, que se reconhecem, ao ser descoberta a própria Caverna de Platão. É quando decidem ir embora, ao se reconhecerem, cegos entre cegos. A ironia final é previsível: a verdadeira Caverna de Platão torna-se mais um simulacro, mais uma atração, sem contexto

TERCEIRA MARGEM

e sem memória, vendida com a infindável lista de prodígios e maravilhas do pesadelo refrigerado e ultra-moderno.

Alguns críticos mais afoitos leriam em *A caverna* o manifesto de algum ludita tardio, talvez de um tecnofóbico acirrado. Quem sabe lesse a condenação cega da ciência e da tecnologia, firmando posição regressiva diante do progresso. A mim me parece que é outro o lugar da narrativa: o processo de passagem do campo para a cidade, narrado com muita delicadeza e ironia, que mexe nos modos de vida, nos espaços, na memória e na vida cotidiana, pondo de lado os mais frágeis, os que não querem, ou não conseguem, adaptar-se ao existente. Que o narrador toma partido dos de baixo, dando forma aos espaços e figuras da sociedade do espetáculo, é inegável. Que é uma imaginação crítica, muito sensível e elaborada, da cegueira posta pelos simulacros de massa, também é inegável. Mas, inútil buscar em *A caverna* uma visão do campo e da natureza como lugares amenos e aprazíveis. Muito menos uma idealização populista da vida dos que trabalharam, durante séculos, no campo. Talvez seus críticos esperassem, quem sabe, uma adesão, franca e risonha, aos mitos do progresso e da modernização, fazendo da narrativa um passeio feliz por entre simulações vazias e abstratas. Não é o caso. Trata-se de um bem outro sentimento do mundo, das coisas e da vida humana, da crise e da impotência diante da crise, que ganha forma estética sem fazer concessões ao espírito da época.

NOTAS

¹ A Trilogia de Saramago – Ensaio sobre a cegueira (1995), Todos os nomes (1997) e A Caverna (2000) – é citada aqui a partir das edições brasileiras, São Paulo, Cia das Letras.

² Cadernos de Lanzarote, vol. 1, p. 223, SP, Companhia das Letras, 1997.

³ Cadernos de Lanzarote, vol 2, p. 477 a 481, SP, Cia das Letras, 1999 .

⁴ *Quatro esperas*, in Antonio . Candido, O discurso e a cidade Duas Cidades, 1992.

⁵ *Literatura e Subdesenvolvimento*, in Antonio Candido, A Educação pela noite e outros ensaios, p. 155, SP, Ática, 1986.

⁶ Remeto a Roberto Schwarz, *Adequação nacional o originalidade crítica*, p. 39-40, in Sequências brasileiras, SP, Cia das Letras, 1999.

⁷ Vide *Aesthetics and Politics*, London, NLB, org. Fredric Jameson, p. 90-91, 1977.

Este trabalho é parte de um Projeto de Pesquisa, mais amplo, apoiado pelo CNPq, e que tem o mesmo título: Formas da crise – relatos da condição humana no capitalismo avançado.