UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

ANGELA IGNATTI SILVA

TEMPO, ESPAÇO E AUTOCONSCIÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

São Paulo
2008

ANGELA IGNATTI SILVA

TEMPO, ESPAÇO E AUTOCONSCIÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Literatura Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Lilian Lopondo

São Paulo
2008

ANGELA IGNATTI SILVA

TEMPO, ESPAÇO E AUTOCONSCIÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE EM *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Literatura Portuguesa, sob a orientação da Profa. Dra. Lilian Lopondo.

Aprovada em _____.

BANCA EXAMINADORA

_____

Dra. LÍLIAN LOPONDO
Universidade de São Paulo

_____

Dra. MARLISE VAZ BRIDI
Universidade de São Paulo

_____

Dra. FLÁVIA MARIA CORRADIN
Universidade de São Paulo

_____

Dra. AURORA GEDRA RUIZ ALVAREZ
Universidade Presbiteriana Mackenzie

_____

Dra. ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS
Universidade Presbiteriana Mackenzie

A *Lilian Lopondo*, com todo o meu respeito e admiração, dedico este trabalho.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Lílian Lopondo, a quem devo enorme gratidão por ter me acompanhado durante quase sete anos, atuando como grande orientadora e mestra, por ter me ensinado muitíssimo no campo da literatura e da produção textual. Além de tudo, sou grata pela sua amizade e pela confiança em mim depositada ao longo de nossa parceria.

À CAPES e à Universidade de São Paulo pelo patrocínio que viabilizou a etapa final do desenvolvimento desta pesquisa acadêmica.

À Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi, da Universidade de São Paulo, e à Profa. Dra. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, por serem sempre professoras queridas, e, além disso, pelos valiosos conselhos e sugestões durante a produção deste trabalho.

À Maria Helena Fioravante Peixoto, pela leitura atenta desta tese e pelas boas conversas sobre a literatura e sobre a vida.

À Marli Etelli Coelho e Dra. Patrícia Gouveia Ferraz, pela contribuição em minha jornada, ainda em curso, rumo à autoconsciência.

Ao meu pai, Ronald Ignatti *(in memoriam),* minha mãe, Giselda Sivalli Ignatti, minha irmã Marina Sivalli Ignatti, ao Prof. Dr. Newton Canteras, da Universidade de São Paulo, e especialmente ao meu irmão Carlos Sivalli Ignatti, pelo apoio na finalização dos arquivos desta tese.

A Sergei André Gomes da Silva, constante incentivador de meu aprimoramento educacional.

Aos colegas professores, e também amigos, Alexandre Fiori e Maria Sylvia Antonioli, bons interlocutores nas discussões literárias e filosóficas acerca do texto acadêmico.

À querida amiga Rita Morais, pelas tantas leituras deste trabalho.

Aos amigos Armando Olivetti e Fernando Arouca, pela amizade sincera ao longo desta jornada.

Ninguém, suponho, admite verdadeiramente a existência real de outra pessoa. Pode conceder que essa pessoa seja viva, que sinta e pense como ele, mas haverá sempre um elemento anónimo da diferença, uma desvantagem materializada. Há figuras de tempos idos, imagens, espíritos em livros, que são para nós realidades maiores que aquelas indiferenças encarnadas que falam connosco por cima dos balcões, ou nos olham por acaso nos eléctricos, ou nos roçam, transeuntes, no acaso morto das ruas. Os outros não são para nós mais que paisagens, e, quase sempre, paisagem invisível de rua conhecida.

Fernando Pessoa

Livro do desassossego

Resumo

No capítulo denominado “Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaios de poética histórica)”, de sua obra *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance),* Mikhail Bakhtin utiliza-se do termo cronotopo para referir-se à indissolubilidade de espaço e de tempo na literatura, uma vez que considera este como a quarta dimensão daquele. O presente trabalho tem como objetivo o exame dos cronotopos no romance *Ensaio sobre a Cegueira*, de José Saramago, desenvolvido mediante o estudo do manicômio, das ruas, das casas, entre outros. Os cronotopos nesta obra subvertem a relação tradicional entre tempo e espaço, constituindo um mundo invertido em sua totalidade. Por meio dos cronotopos poderemos adentrar o campo da autoconsciência das personagens, o qual revela a ampliação do âmbito de visão delas sobre si mesmas e sobre os outros. Tal ampliação implica o dialogismo e a equiparação das vozes dos protagonistas que empreenderão uma jornada rumo à comunhão e à solidariedade. A autoconsciência desemboca na questão da construção da identidade que descortina a imagem do homem contemporâneo, cindido, em conflito com seu tempo e seu espaço.

Palavras-chave: tempo; espaço; cronotopo; autoconsciência; identidade.

Abstract

In the chapter named “Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaios de poética histórica)”, which integrates his *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*, Mikhail Bakhtin makes use of the term “Chronotope” to refer to the indissolubility of time and space in literature, once he considers the latter as the fourth dimension of the first. The present work aims to investigate the chronotope in Saramago’s *Blindness,* by means of the study of some of its chronotopes, such as the asylum, the streets and the houses, among others. In this novel, the chronotopes show the subversion between time and space relation, constituting a world inverted in its wholeness. By means of the chronotopes it will be possible to see the inside of the characters’ selfconsciousness process, which emerge in the narrative and broaden the characters’ visual field about themselves and about the other characters. Such broadening implies the dialogism and characters’ voice equalization (in the sense that each of the characters will be independent, owning their independent voices, which will consequently permit them start a journey towards communion and solidarity. In the novel, the theme of selfconsciousness, however, leads to that of the characters’s identity building, which is present in the novel’s plot, and which shows the contemporary individual’s divided self, in conflict with his time and space.

Key-words: time; space; chronotope; selfconsciousness; identity.

Sumário

Apresentação .....p. 10

1. Os cronotopos e a autoconsciência das personagens.....p. 22

1.1. O manicômio .....p. 25
1.2. As ruas .....p. 45
1.3. O consultório, o supermercado e a igreja .....p. 53
1.4. As casas .....p. 58

2. A subversão do tempo e do espaço.....p. 72

2.1. O mundo às avessas.....p. 97
2.2. O tempo da purificação .....p. 120
2.3. A renovação carnavalesca .....p. 132

3. Degradação e identidade.....p. 142

3.1. A construção da identidade .....p. 143
3.2. A degradação e a contemporaneidade .....p. 159
3.3. A razão e o mito .....p. 172
3.4. A consciência existencial e os oxímoros da cegueira.....p. 182

Considerações finais.....p. 198

Bibliografia .....p. 210

Apresentação

A cegueira na literatura

Tendono alla chiarità le cose oscure[1]

Eugenio Montale
Ossi di Seppia

São várias as obras literárias que focalizam o tema da cegueira, e, ao longo do tempo, a literatura tem criado personagens trágicas, enigmáticas, curiosas, que nascem ou se tornam cegas. Muitas vezes esses cegos aparecem como figuras centrais, desempenhando papel fundamental na urdidura da trama e no desenvolvimento do conflito principal da obra. Em *A cegueira e o saber* (SANT'ANNA, 2006), por exemplo, Affonso Romano de Sant'Anna compila algumas crônicas de sua autoria, entre as quais cinco, que discutem textos centrados no tema da cegueira e em que comenta contos de H.G. Wells e Hans Christian Andersen, entre outros.

O conto do escritor britânico H. G. Wells, discutido por Sant'Anna, é denominado *Em terra de cegos* (CALVINO, 2004, p. 493-517) e configura-se como história fantástica. O texto narra a vida de um homem aventureiro que, acidentalmente, vai parar em uma cidade escondida no meio da cordilheira dos Andes. Tal cidade é um reduto perdido da civilização; sua natureza é verdejante, farta, e o clima é ameno. O viajante espanta-se com aquele lugar escondido no meio de montanhas geladas, mas fica mais surpreso ainda quando descobre que seus habitantes são todos cegos.

Os nativos vivem tranqüilamente sem a faculdade da visão, plantam, colhem, têm suas casas e tudo o mais. Além disso, não entendem quando o visitante fala sobre "visão", "ver", "enxergar", pois não têm contato com ninguém que veja nem se lembram de antepassados que fizessem isso. Sendo assim, o protagonista imagina que poderá dar-se bem naquele lugar, pois tem em mente o velho ditado que diz "em terra de cego, quem tem um olho é rei". Conta a lenda que aquele povo chegou ali antes de um grande terremoto, que havia bloqueado a passagem entre o lugar e o resto do mundo. A princípio todos enxergavam, mas uma epidemia misteriosa de cegueira assolou toda a comunidade, e as gerações seguintes já nasceram cegas.

[1] "Tendem à claridade as coisas obscuras". Trecho da obra poética *Ossi di Seppia*, do escritor italiano Eugenio Montale. (MONTALE, 2001, p. 45)

No decorrer da fábula, o protagonista vive diversos conflitos com os cegos devido ao choque biológico e cultural entre eles. Aquela comunidade tinha seus méritos, possuía sua sabedoria, sua filosofia e sua religião, porém o ancião dos nativos achava que a habilidade do forasteiro, a visão, que o distinguia dos demais, era uma anomalia, uma doença que precisava ser curada. Também o visitante, embora tente, ao longo do tempo, compreender o mundo e a vida daquelas pessoas, conscientiza-se cada vez mais de que não poderia conviver, fosse como fosse, com pessoas cuja "situação mental" (Ibidem, p. 510) era tão diferente da sua.

Vendo que não será "rei" entre aqueles cegos, devido ao abismo sensorial e psicológico que os separa, o protagonista tenta, sem sucesso, fugir dali. Então, retorna à vila e decide, depois de alguma reflexão e frustração, dar a si e aos cegos mais uma oportunidade de coexistência. Apaixonado, começa a namorar uma bela nativa. Os cegos, no entanto, se preocupam com o fato de que ele possa corromper a sua raça com aquela "doença"; por isso, dizem-lhe que precisa ser operado para extirpar aqueles corpos estranhos: seus olhos.

Depois de muito refletir sobre sua permanência no lugar, o forasteiro decide abrir mão de sua visão para, finalmente, integrar-se àquele povo, pensar e viver o resto da vida como eles. Ademais, já havia treinado bastante seus outros sentidos no convívio com os cegos e acredita poder viver sem a visão. Ao final, na véspera da operação, vai a um sítio afastado da vila para despedir-se das pradarias, do céu, das montanhas e do pôr-do-sol, que não iria mais poder contemplar. Entretanto, subitamente é tomado pelo desejo de fugir; decide escalar as montanhas geladas e tentar, de algum modo, voltar ao seu mundo. Ao término do dia, perdido no meio das montanhas, cansado e ferido pela dificuldade da subida, fica deitado até o sol se pôr e relembra a vida e o mundo fora dos limites do povoado. Nesse momento, sente uma imensa alegria por não ser como os cegos e reconhece que tudo aquilo, mesmo o seu amor pela nativa, não lhe dizia respeito. Lembra, com pesar, que um dia pensara em ser rei daquele lugar. Então, em estado de graça, fica deitado sozinho noite adentro, apreciando as estrelas e o brilho da noite, agradecido pela visão e por estar longe dos cegos.

É interessante observar que o conto H. G. Wells cria um jogo de idéias entre a visão e a cegueira. Nesse jogo, quem tem a capacidade efetiva de enxergar talvez seja, na verdade, cego, enquanto quem é, de fato, cego talvez enxergue melhor a realidade. Depois as posições se invertem, e a visão concreta associa-se à lucidez das idéias, enquanto a cegueira dos olhos une-se à escuridão da ignorância. O forasteiro chega como aquele que *vê* a oportunidade de aproveitar-se da cegueira dos nativos para obter privilégios, *status*, vantagem. Embora tenha olhos, esse homem não vê que está diante de pessoas diferentes dele, com cultura e valores distintos dos seus, não sendo possível nem correto tentar se aproveitar deles. Já os nativos,

embora cegos, vêem que o viajante é alguém diferente, que não podem conviver em harmonia com ele.

No final, porém, as posições se invertem, pois o forasteiro percebe que não pode abrir mão de sua capacidade física e mental de enxergar apenas para ser igual aos membros daquela comunidade. Perder os olhos significa mais do que tornar-se cego, significa também mudar sua forma de perceber, de ser e de estar no mundo. A lucidez do forasteiro, no sentido de clareza das idéias e de razão, se sobrepõe à cegueira, aqui em sentido metafórico, dos nativos, que, na sua forma de perceber as coisas, vêem as habilidades e a diferença do outro como uma doença a ser curada.

Igualdade e diferença, cegueira e lucidez, grupo e indivíduo são os pólos conflitantes no conto de Wells, os quais suscitam múltiplas discussões e interpretações. Contudo, é notório, ao longo da história da literatura, que a cegueira apareça ainda como metáfora para a incapacidade da alma de entender as vicissitudes humanas. O cego pode representar aquele que não quer ver a realidade, aquele que foi punido por ver o que não deveria, aquele que, por não ter a visão, consegue ver melhor o mundo e a alma das pessoas, ou, ainda, aquele que prevê o futuro.

Procurando tocar essas nuances da cegueira, Sant'anna vai comentando outros textos antológicos sobre a cegueira. inclusive *A roupa nova do imperador*, de Hans Christian Andersen (ANDERSEN, 2001). Neste conto não há nenhum personagem acometido da doença, pois a cegueira, neste contexto, assume uma forma simbólica. A fábula é a seguinte: dois espertalhões chegam a certo reino, oferecem seus serviços como costureiros e tecelões ao rei, dizendo ser capazes de tecer a malha mais bonita do mundo, com cores e detalhes deslumbrantes. Muito vaidoso, o monarca fica interessadíssimo, sobretudo ao saber que apenas pessoas especiais podem ver a beleza do tal tecido. Os vigaristas acrescentam ainda que pessoas destituídas de inteligência simplesmente não conseguiriam ver a roupa.

O rei, então, encomenda uma vestimenta completa para desfilar em praça pública. Daí em diante, não é difícil adivinhar o que sucede. Os seus assessores e sua família afirmam que a roupa está ficando maravilhosa, quando, na verdade, nada está sendo tecido; elogiam a vestimenta, pois temem ser considerados sem inteligência. O próprio rei, embora não veja nada, leva a cabo o plano de desfilar em praça pública com a roupa inexistente. Ao final da história, enquanto desfila nu, todos o reverenciam e elogiam sua roupa. Todo o povo parece mesmo acreditar que o regente está vestido. É um menino, em toda a sua ingenuidade e pureza, que grita, para todos ouvirem, que o homem está sem roupa nenhuma. Então as

pessoas parecem acordar de seu transe, causando ao rei grande constrangimento. (ANDERSEN, 2001).

Neste conto, a cegueira encontra-se no fato de as pessoas não quererem enxergar o óbvio, aceitando como verdade algo que não é possível. Trata-se de uma roupa invisível, mas essa situação pode metaforizar, por exemplo, medidas ou ações absurdas e inconseqüentes de certos governantes que são aceitas dentro de um pacto social de cegueira coletiva, independentemente de fazerem ou não sentido. Podemos, então, colocar a seguinte questão: do ponto de vista dos habitantes daquele reino fictício, o imperador estava vestido ou estava nu?

Sob tal perspectiva, os contos de Wells e de Andersen apresentam um ponto de intersecção. Para os cegos da cordilheira dos Andes, a visão do forasteiro é uma doença; a partir do conhecimento de mundo deles, ela, de fato, o é. Suas práticas, sua moral, sua cultura foram construídas sobre o alicerce da cegueira, portanto, a visão ali não faz sentido. Ademais, eles temem que o forasteiro quebre o equilíbrio que construíram para viverem sem essa faculdade. Coube ao estranho perceber que suas bases culturais eram outras, sua referência era uma sociedade que vê. Sendo assim, ainda que ficasse cego, não conseguiria compartilhar os mesmos valores dos nativos.

Para os súditos que assistem ao desfile do imperador, a vestimenta é, de fato, deslumbrante. A sua condição social os coloca em posição de subalternidade em face da autoridade absoluta, daí que, para eles, o regente deve mesmo estar coberto com algo que eles provavelmente ignoram. Cabe ao menino de alma desprovida de preconceitos, revelar aos demais que a realidade é obvia e que todos estão cegos, não por não verem, mas por aceitarem ver o que não pode ser visto. Ambos os contos mostram que a cegueira de um grupo, seja ela mental, espiritual ou ideológica, provém dos valores que uma sociedade constrói para si.

Podemos mencionar outros exemplos de cegueira recorrentes na literatura ocidental, entre eles o das pessoas que vêem, mas terminam cegas como punição. É fácil lembrar o caso do famoso sábio Tirésias, da literatura greco-romana. Segundo o poeta latino Ovídio, em sua obra *Metamorfoses* (OVÍDIO, 1983), Tirésias ficou cego por conta de uma disputa entre Júpiter e Juno. Júpiter, em meio a uma bebedeira, trava com sua esposa Juno a discussão sobre qual dos sexos sentiria mais prazer. Juno afirma que são os homens, e Júpiter, as mulheres. Para resolver a contenda, chamaram Tirésias, pois sabem de sua experiência no assunto: tempos atrás ele tinha sido enfeitiçado por duas cobras que copulavam e foram interrompidas por um golpe acidental de seu cajado. Durante sete anos Tirésias viveu em corpo de mulher, e mais tarde, reencontrando os mesmos répteis, conseguiu reverter a

metamorfose. Tendo vivido a vida na forma de homem e mulher, Tirésias afirma ao divino casal que a mulher sente um prazer superior. Como contradiz a opinião de Juno, a deusa condena-o à escuridão da cegueira. Júpiter, porém, compensa-lhe a perda da visão com a sabedoria e o dom de predizer o futuro. O procedimento do supremo deus não desfaz o castigo imposto pela esposa, uma vez que não é lícito a um deus desfazer a obra de outro, mas ao menos o abranda (Ibidem, p.57).

Nesse mito, a escuridão da cegueira surge como forma de obter o dom da adivinhação, substituindo a visão do real concreto pela visão do futuro e pela clareza de interpretação dos fatos do presente e do porvir. A punição foi compensada com uma bênção que deu fama e notoriedade a essa personagem, como se pode ver em diferentes peças de Sófocles. Em uma delas, Tirésias antevê o terrível destino de Édipo, o herói que assassina o pai, toma seu lugar como rei, e depois comete incesto com a própria mãe. A punição que o rei de Tebas impõe a si mesmo pela sua vilania é a cegueira. Édipo arranca os seus olhos para não ver mais a si mesmo e aos outros e, dessa forma, externa sua vergonha, seu arrependimento, seu desespero.

Para essas duas personagens da literatura clássica - Tirésias e Édipo - a cegueira é punição. Mas, para Tirésias, o castigo injusto abre uma janela para a clarividência, capacitando-o a interpretar os fatos melhor do que os que enxergam. Para Édipo, a cegueira é a autopunição pelas ações horríveis que cometeu, mesmo sabendo (como Tirésias vaticinara) que o destino já havia traçado seu percurso. A tragédia que se abate sobre Édipo é, por seu turno, punição pelos erros cometidos no passado por seus pais. Cabe a Édipo, pois, expiar os pecados dos ancestrais e cair em trevas para finalizar o ciclo de atrocidades.

A partir dos textos que vimos comentando e de outros que a literatura nos oferece, desde a Antigüidade, podemos depreender que o tema da cegueira esteve freqüentemente relacionado à crítica social, ética, moral ou de costumes. Em 1749, o francês Denis Diderot, que, junto com D'Alembert, Rousseau, Dumarsais, Mallet, fez parte do movimento dos enciclopedistas do Iluminismo francês, escreveu uma obra denominada *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam*. (DIDEROT, 2006). Nesse ensaio, Diderot toma as percepções e sensações que os cegos possuem dos objetos e dos acontecimentos como ponto de partida para elaborar algumas teorias. Ao comparar as pessoas que têm o sentido da visão e as que não o têm, o estudioso francês conclui que estas últimas não teriam, necessariamente, a mesma moral das primeiras. As atitudes do cego em relação à sexualidade, à criminalidade e a outros temas seriam diferentes das dos não cegos. Ordem e simetria, por exemplo, seriam conceitos que os cegos elaborariam de maneira muito diferente.

Assim, Diderot passa a discorrer sobre a ordem natural das coisas, a ordem intelectual e o caráter metafísico que se sobreporia a ambas. O autor diverte-se em descrever o espaço absoluto contraposto ao espaço limitado, ao tempo, à causalidade, para, ao final, concluir que a ordem estável, o tempo e o espaço talvez não sejam mais do que um ponto de vista e, nesse caso, uma forma de ver (ou não ver) o mundo. Tais considerações filosóficas levam Diderot a abordar o tema complexo da relação entre os diversos sentidos de que o ser humano se serve. O mais interessante (e irônico), contudo, é que o pensador foi preso quando da publicação de *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam.* As autoridades de Vincennes, na França, entenderam que o ensaio constituía-se em sátira às pessoas que, mesmo vendo, não enxergavam. Os governantes pensam ser a obra uma crítica social à incapacidade, por parte da elite, de perceber os fatos com clareza, racionalidade ou inteligência. (DIDEROT, 2006, p. 9-10).

Ao lermos o ensaio de Diderot, percebemos tratar-se de um texto bem no estilo dos enciclopedistas do século XVIII. Há uma preocupação em descrever os depoimentos dos cegos sobre suas sensações e observar como procedem as pessoas que enxergam e as que não enxergam. Não há, no texto, uma crítica social definida ou sequer esboçada. Por isso, o escritor foi solto alguns dias depois, uma vez que não foi possível provar o caráter satírico ou escarnecedor de sua *Carta aos cegos*. Esse episódio, porém, demonstra que o tema da cegueira possui, por si só, uma aura simbólica. O próprio título do texto de Diderot traz implícita a idéia de que há nele uma crítica de costumes, tamanha é a relação instituída ao longo do tempo entre a cegueira dos olhos e a cegueira da alma. Porém, o conteúdo da *Carta* acaba por derrubar essa avaliação preliminar.

Retomemos a já comentada obra de Affonso Romano de Sant'Anna. Dos outros três ensaios que discutem a cegueira e a literatura, um deles parte de um antigo conto da Mongólia, outro faz reflexões sobre o texto do escritor português José Saramago e há ainda um acerca da lenda bretã de Lady Godiva. Nesta, a ação, que se passa em 1057 na Inglaterra, é protagonizada pelo Conde Leofric, que cobra pesados impostos de seu povo, impondo-lhe uma vida de restrições e sofrimento, e pela bondosa Condessa Godiva, que não concordava com o proceder do marido e implorava-lhe que fosse mais benevolente com seus súditos. Um dia, como a dama importunasse demais o Conde com seus pedidos em favor dos pobres, ele propõe-lhe um acordo com o fito de humilhá-la. Caso Lady Godiva desfilasse nua em praça pública, ele aboliria os impostos excessivos.

Para espanto do marido, a Condessa aceita o sacrifício. Como o homem não poderia voltar atrás em sua palavra, manda avisar os súditos que, no dia do desfile da esposa, ninguém

poderia sair à rua; deveriam todos trancar-se em casa, sem poder observar o que sucedia lá fora. Contudo, enquanto Godiva desfila nua, montada sobre um cavalo, um dos aldeões, Peeping Tom, observa a sua nudez através de um buraco na janela. Ao descobrirem o delito, Tom é punido com a perda da visão. (SANT'ANNA, 2006, p. 20). Neste caso, o cidadão curioso cega porque vê o que não deveria ver; afinal de contas, a autoridade nem sempre permite que se veja o que não quer que seja visto.

Há, certamente, alguns pontos comuns entre essa lenda e a fábula de Christian Andersen, pois nas duas existe um pacto no sentido de impedir que as coisas sejam vistas como de fato são. Porém, há desfechos diferentes nos dois contos, porque, em Andersen, o povo, por intermédio do menino livre, acaba por ver o que o poder instituído não quer que seja visto; é por seu intermédio, portanto, que a visão coletiva é recobrada. Já na lenda bretã, o cidadão rebelde tem a cegueira como castigo exemplar; é cegado por ter visto o que o governo não quer que seja visto. Logo, todos são punidos pelo desejo de ver a realidade que os cerca.

Em ambos os casos, aquilo que se quer esconder é a nudez, a qual está diretamente relacionada à exposição da verdade, da realidade . Ver a nudez das pessoas é enxergar-lhes a alma, como se, ao despirem as roupas, fosse possível revelar-lhes os segredos. Ao desnudar alguém, tira-se-lhe a máscara e sobra apenas a fragilidade humana diante dos olhos alheios. Dessa forma, em diversos exemplos na literatura a cegueira gravita em torno do tema do acobertamento e da revelação das verdades humanas.

Ainda nessa obra, Affonso Romano de Sant'Anna também comenta a obra de José Saramago *Ensaio sobre a cegueira*, que ele afirma ser uma "parábola de fundo ético, sobre os nossos tempos, com uns laivos de esperança (...)" (Ibidem, p. 13). Para ele, *Ensaio sobre a cegueira* é mais uma das obras inseridas na tradição literária sobre o intrigante tópico da cegueira, o qual, mais uma vez, aparece como o desvelamento das vicissitudes humanas. Tais vicissitudes, no entanto, surgem sempre emaranhadas em um jogo entre a cegueira e o "(não) saber", afirma o mesmo Sant'Anna. Ainda segundo o autor, o território da perda da visão é tão fascinante que Freud interessou-se por diversas lendas que se acercavam do tema (inclusive a de Lady Godiva), um interesse que resultou no estudo intitulado *O conceito psicanalítico das perturbações psicogênicas da visão*. Segundo Sant´Anna, o fundador da psicanálise constata, com base em pesquisas de outros estudiosos sobre a histeria, que, em circunstâncias de trauma e estresse, "uma pessoa pode fabricar, psicologicamente, sua própria cegueira" (SANT'ANNA, 2006, p. 21).

O cronista comenta ainda que a cegueira pode ser "causada" por um hipnotizador, que leva um indivíduo a crer que está cego. Nesse sentido, o autor faz uma correlação com os

chamados líderes carismáticos, como Hitler e Stalin, que podem provocar "a cegueira histérica numa comunidade e levar todo um país a horrores sem precedentes." (SANT'ANNA, 2006, p. 22). Assim, a cegueira, a sabedoria, a histeria e a loucura são tópicos que, juntos, em determinados contextos, dizem muito sobre a natureza humana, sobre as suas aventuras e desventuras.

No espaço privilegiado da literatura, a ficção pode, como vimos até agora, abrir possibilidades inúmeras para que se inter-relacionem os elementos da escuridão, da claridade, do velamento e do desvelamento. *Ensaio sobre a cegueira*, objeto de estudo e análise desta tese, trata, conforme diz Affonso Romano de Sant´Anna, de "nossos tempos", mas trata também do nosso espaço e, para além disso, suscita a discussão da constituição da identidade do homem contemporâneo. Na obra, uma epidemia de cegueira tem início enquanto um homem, dentro de seu carro, aguarda o sinal verde de um semáforo em um cruzamento movimentado de uma cidade grande. Pelo próprio título do romance, o leitor poderá intuir que a fábula trata, de algum modo, de questões associadas à cegueira da alma humana, tal como o tema vem sendo abordado ao longo da história da literatura. Ao contrário do que acontece com a obra de Denis Diderot, o leitor não está enganado.

Publicado em 1995, este romance de Saramago vem sendo estudado por diversos críticos empenhados no desvelamento do universo do romancista português ganhador do prêmio Nobel e sobre o qual se publicaram valorosos artigos e teses. No caso deste estudo, pretendemos debruçar-nos sobre um aspecto que consideramos fundamental para a análise e compreensão do texto em meio à tradição literária do Ocidente: as relações entre tempo e espaço, questão a nosso ver fulcral para o exame do processo de autoconsciência e da construção da identidade das personagens.

Para tanto, faremos uso do material teórico oferecido por Mikhail Bakhtin em *Questões de Literatura e Estética,* particularmente no capítulo "Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaios de poética histórica)", em que está focalizado o imbricamento entre tempo e espaço na construção do texto literário. Nesse capítulo aparece o conceito de "cronotopo". Concebido como a "expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço)" (BAKHTIN, 2002, p. 211), o termo foi empregado originariamente por Albert Einstein na elaboração da teoria da relatividade e utilizado posteriormente pelo teórico russo, que o aplicou à literatura e às artes. Para esta pesquisa, interessa ainda mencionar a estreita relação, estabelecida por Bakhtin, entre os gêneros literários e o cronotopo, a ponto de afirmar que "as variedades de gênero são determinadas pelo cronotopo". (Ibidem, p. 212).

Com esse respaldo teórico oferecido por Bakhtin, examinaremos, em *Ensaio sobre a cegueira*, alguns espaços, como o manicômio, as ruas, o supermercado e as casas, que consideramos fundamentais, na medida em que é neles que se torna mais densa e complexa a interação entre as personagens. Torna-se possível por meio da análise da correlação espaço-temporal desses elementos no enredo verificar como se desenrola o processo de autoconsciência das personagens, o qual, por sua vez, desemboca na questão da construção da identidade das personagens enquanto indivíduos e enquanto grupo.

A formação do enredo, o qual entendemos estar calcado nas bases de gêneros antigos, como a sátira menipéia, o diálogo socrático, e os solilóquios, sob influência da herança que os ritos carnavalescos da Antigüidade e da Idade Média legaram à literatura ocidental, será estudada à luz das teorias desenvolvidas por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, especialmente no capítulo intitulado "Particularidades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski" (BAKHTIN, 1997, p. 101-181). Nele, o autor analisou em profundidade as características da literatura carnavalizada, entre as quais o seu caráter dialógico, e a influência exercida por essa literatura nos gêneros romanescos. A multiplicidade de visões de mundo que tais características podem incorporar e amalgamar dentro do texto literário é o que interessa para nosso estudo, pois, dessa forma, será possível analisarmos o processo de formação da autoconsciência das personagens, processo este baseado no dialogismo, que envolve o confronto entre diferentes visões de mundo. A dinâmica de tomada de consciência é objeto da já citada tese que o teórico russo desenvolveu sobre a obra de Dostoiévski - *Problemas da Poética de Dostoiévski* -, a qual utilizaremos para criar uma relação entre tempo, espaço e o auto-reconhecimento dos protagonistas do romance saramaguiano em diálogo com seu meio, examinando, a partir daí e como resultado dessa interação, o processo gradual de autoconsciência e a decorrente construção da identidade do indivíduo e do grupo.

Atualmente, a questão da identidade vem sendo largamente discutida em diferentes esferas do conhecimento, pois temos assistido à desestabilização de condutas e parâmetros sociais que vinham norteando o indivíduo e a coletividade durante muito tempo. Stuart Hall, em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (2003), estuda a identidade sob a perspectiva histórica, política, econômica e social. Nesta obra, a auto-identificação de um indivíduo ou de um povo na contemporaneidade é considerada parte do problema da desestabilização das identidades individuais e coletivas. Tal desestabilidade se explica, segundo o autor, pela dificuldade de se constituir uma auto-imagem diante das rápidas mudanças das sociedades contemporâneas e pelo alto grau de complexidade que envolve a vida das pessoas nas grandes

cidades do Ocidente. Trata-se de sociedades que pregam a globalização, mas que, sob determinados aspectos, fecham-se em nacionalismos, mostram-se muito dependentes das tecnologias que mobilizam um volume enorme de informações pelo mundo, sem serem capazes de sanar problemas básicos para a sobrevivência digna de seus integrantes.

Este corpo social repleto de contradições econômicas, éticas, morais é que gera, na maioria das vezes, o desequilíbrio entre a identidade individual e a coletiva - e esse desequilíbrio é visto pelo autor como um conflito entre o indivíduo e sua sociedade. Em essência, o argumento é o seguinte: estão hoje em declínio as velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo; surgem novas identidades que fragmentam o indivíduo da modernidade. A assim chamada "crise de identidade" é vista como um processo mais amplo de mudança, que desloca as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abala os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2003, p. 7)

Ensaio sobre a cegueira remete a esse contexto crítico da sociedade contemporânea e, dessa forma, estudar a construção das relações cronotópicas nessa obra implica confrontar questões de ordem social da contemporaneidade ali presentes, uma vez o romance focaliza problemas ligados à perda dos valores humanitários e à degradação humana. Assim, nossa intenção é analisar a estrutura dessa obra de Saramago no que tange à tessitura espaço-temporal e à formação da autoconsciência das personagens, visando observar mais de perto a relação que se estabelece entre elas e a constituição da identidade.

Sendo assim, será fundamental apresentar um estudo sobre a construção da identidade no mundo contemporâneo e sobre o caráter dialógico das relações humanas, cotejando-os com as situações presentes no romance de José Saramago. Ao final deste estudo, pretendemos demonstrar que tempo, espaço e autoconsciência estabelecem na obra a complexa busca pelo equilíbrio entre a identidade individual e a coletiva. A relação entre as visões de mundo das personagens e a relação dialógica entre o eu e o outro serão certamente pontos importantes a compor tais identidades.

O percurso que procuramos construir de modo a atingir nossos objetivos passa pelo desenvolvimento de três capítulos. No capítulo 1, que englobará o tempo da transformação, o tempo da aventura, o da provação e o do encontro, conforme a teoria bakhtiniana do cronotopos (BAKHTIN, 2002). A análise do espaço do manicômio abrirá o estudo dos cronotopos, também contaremos nesta etapa com o suporte dos conceitos de não-lugar e de lugar antropológico, os quais integram a teoria de Marc Augé (AUGÉ, 2003), a qual contribuirá para o entendimento da construção dos cronotopos. Em seguida, examinaremos o

espaço das ruas, do supermercado, da igreja, e do consultório, também do ângulo do tempo da aventura, da provação, do encontro. Por ultimo, focalizaremos o espaço das casas, acrescentando aos já mencionados o tempo da purificação.

No capítulo 2, investigaremos de que forma os cronotopos estudados no primeiro capítulo participam na criação de um universo subvertido, que retoma a estrutura de gêneros como os diálogos socráticos e a sátira menipéia, os quais apresentam elementos da chamada literatura carnavalizada. O objetivo desta investigação vincula-se ao fato de a subversão, característica da literatura carnavalizada, estar diretamente relacionada ao jogo dialógico entre as personagens e a um tempo cíclico de degradação e purificação que as conduz à autoconsciência. Faremos uso, ainda no capítulo 2, das teorias de Georges Gusdorf sobre o tempo mítico e o tempo histórico, presentes no livro *Mito e Metafísica* (GUSDORF, 1980). Nessa obra, o autor trata da construção da consciência humana associada às épocas e às transformações vividas pela humanidade. De acordo com ele, a humanidade, desde seu início, adquiriu diferentes formas de interpretação do seu ambiente, e a consciência mítica, a consciência intelectual e a consciência existencial são partes de uma inter-relação de mundividências que constituem a identidade do homem contemporâneo.

No capítulo 3, daremos início aos estudos das inter-relações sociais e de identidade com base nas reflexões feitas por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem* (BAKHTIN, 2006) e nas de Antonio Ciampa (CIAMPA, 1987), os quais apontam para a construção da comunicação baseada no diálogo com o outro. Além disso, também faremos uso do aparato de outros teóricos que estudam a questão da constituição da identidade do indivíduo e do grupo social na modernidade e na pós-modernidade (se é possível denominar assim a contemporaneidade). Jurgen Habermas, Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Sérgio Rouanet, entre outros, discutem como a sociedade contemporânea vem se organizando de modo a criar conflitos e exclusões de grupos, gerando a violência, a fome e a má utilização dos recursos do planeta. A globalização, as novas tecnologias, o consumismo, a queda de ideologias que marcaram o início do século XX são temas que refletem na forma como atualmente as sociedades se estruturam e geram problemas ligados ao auto-reconhecimento do indivíduo e das comunidades.

Entendemos que a simbologia da cegueira e o mundo subvertido criados pelo romancista referem-se à degradação de valores como a solidariedade e a comunhão entre as pessoas. Por isso, pretendemos estabelecer a relação entre o desequilíbrio da identidade e a perda desses valores humanos. Também examinaremos como a busca pelo equilíbrio perdido passa pelo processo de autoconsciência vivido pelas personagens do romance. A relação entre

a cegueira, a misteriosa perda e recuperação da visão, e o resgate de valores constitutivos do equilíbrio da identidade, é o que buscaremos enfatizar no terceiro capítulo.

Nas considerações finais desta tese, pretendemos relacionar a estrutura de *Ensaio sobre a cegueira* com a construção de um tecido espaço-temporal favorável ao desencadeamento da autoconsciência das personagens e ao conseqüente debate acerca da feição dialógica do homem. Tempo e espaço são o fio condutor deste trabalho, cujo objetivo é esmiuçar o romance saramaguiano trazendo à tona a complexa questão, bastante discutida atualmente, da identidade do homem contemporâneo. Tal como afirma Affonso Romano de Sant'Anna, *Ensaio sobre a Cegueira* suscita a discussão sobre a ousadia de ver, e falar sobre o que se vê "é ousadia dupla"(SANT'ANNA, 2006, p.22).

Com José Saramago, a cegueira mais uma vez insere-se no âmbito da literatura de modo a sondar o comportamento humano. Por meio da fantasia, da ficção desmedida, uma estranha epidemia intriga o leitor, que percorre as páginas do romance sequioso por respostas sobre a cegueira branca, como ela se espalha e quando acabará. Como afirma Arthur Nestrovski na apresentação da edição de 2003 de *Ensaio sobre a cegueira,* publicada pela Companhia das Letras, a obra trata de "uma visão das trevas, uma viagem ao inferno e a história de uma resistência possível à violência de tempos escuros" (*Apud* SARAMAGO, 2003). Nas palavras do crítico, observamos expressões-chave para o estudo da obra: "viagem ao inferno", "tempos escuros". Para além desse espaço e desse tempo, mencionados por Nestrovski, encontra-se a justificativa deste trabalho: estudar a complexa relação entre tempo, espaço, autoconsciência e identidade no texto.

Avançar nos estudos sobre a obra de José Saramago não é tarefa simples; porém é relevante, na medida em que traz à baila a discussão da produção literária deste romancista que se apresenta como um arguto observador da realidade contemporânea. A elaboração, por parte do autor português, de um mundo subvertido em sua totalidade cria um tempo diferente daquele da lógica cotidiana, capaz de estabelecer, em associação com os espaços inusitados, um ciclo de visão – cegueira – visão, o qual impulsionará as personagens da fábula rumo à autoconsciência e ao redirecionamento da construção da identidade. Esta é a tese a ser desenvolvida aqui.

1. Os cronotopos e a autoconsciência das personagens

O Mundo não se fez para pensarmos nele
(Pensar é estar doente dos olhos)

Alberto Caeiro
O guardador de rebanhos

Os lugares percorridos pelas personagens em *Ensaio sobre a cegueira* representam um elo fundamental entre a epidemia de cegueira e o processo de tomada de consciência em que estarão envolvidas. Os seus valores, conceitos e paradigmas pessoais estarão em constante questionamento no decorrer da obra por causa das provações pelas quais terão de passar.

Estarão submetidas a uma trajetória na qual serão retiradas de suas rotinas, de seu cotidiano de habitantes de uma cidade grande, serão privadas de suas casas, de suas profissões, de seus grupos sociais, terão de superar dificuldades para sobreviverem à cegueira, à fome, à violência física e moral, à falta de higiene, entre outras coisas e, finalmente, retornarão às suas casas. Nesse processo, fica evidente a mudança gradual nas suas ações e palavras, fruto da autoconsciência decorrente da situação que vivenciam. Tal autoconsciência é revelada por situações-limite, capazes de suscitar nas próprias personagens um entendimento mais abrangente sobre si mesmas e sobre as outras.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski,* apresenta a questão da autoconsciência das personagens. Tal tomada de consciência ocorreria, segundo ele, a partir de uma elaboração de enredo capaz de criar uma personagem inacabada, em constante processo de formação. Essa personagem teria diante de seu campo de visão "o autor e o narrador com a totalidade de seus pontos de vista e descrições" (BAKHTIN, 1997, p. 48). A obra, portanto, não apresentaria para o leitor alguém de imagem integral, mas uma personagem que revela, por meio e ao longo da narrativa, a maneira como vai se percebendo frente às situações que a cercam. Assim,

> Nós não vemos o que a personagem é, mas de que modo ela toma consciência de si mesma, a nossa visão artística já não se acha diante da realidade da personagem, mas diante da função pura de tomada de consciência dessa realidade pela própria personagem. (Ibidem)

Podemos observar que o processo de conquista da autoconsciência, em *Ensaio sobre a cegueira*, ocorrerá gradativamente, à medida que forem sendo percorridas as etapas de

superação das dificuldades causadas pela cegueira. Nesse percurso, o tempo e o espaço são dois dos elementos que representarão a forma pela qual essas personagens terão suas identidades transformadas. A dinâmica da relação entre a tomada de consciência e a identidade será exposta no capítulo 3 deste estudo.

Por agora pretendemos tratar da questão espaço-temporal e da autoconsciência das personagens, ou seja, analisar a maneira pela qual aqueles homens e mulheres privados da visão enxergarão a si mesmos no tempo e nos espaços propostos pela trama. O narrador, em terceira pessoa, não apresenta o nome ou a localização do lugar que será assolado pela epidemia de cegueira; entretanto, os indícios textuais, tais como as descrições das ruas agitadas com muitos automóveis, a pressa das pessoas, os caixas eletrônicos para saque de dinheiro, os hipermercados, mostram-nos um país capitalista ocidental do final do século XX ou início do século XXI. As personagens também não têm nome: são os indicadores da relação dialógica entre elas e o seu meio que determinarão a forma como o leitor as distinguirá: a mulher do médico, o médico, o primeiro cego, a mulher do primeiro cego, o velho da venda preta, a rapariga dos óculos escuros e o rapazinho estrábico.

Ao tratar a relação espaço-temporal em *Questões de Literatura e Estética,* Mikhail Bakhtin apresenta o conceito de *cronotopo*. Os cronotopos são os elementos temporais e espaciais que constroem os acontecimentos de uma obra, que trazem concretude a ela. De acordo com ele, todos os elementos abstratos do romance, como as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises de causa e efeito "gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária." (Idem, 2002, p. 356)

Os cronotopos são o tempo e os lugares que influenciam as ações das personagens e impulsionam o enredo. Bakhtin diz que foi das ciências matemáticas que tomou emprestado o termo *cronotopo*, que significa "tempo-espaço". Em literatura, o termo estaria sendo usado quase que de maneira metafórica, mas não completamente, pois, de acordo com os fundamentos da teoria da relatividade, de Albert Einstein, o tempo não pode ser dissociado do espaço porque o espaço pode ser fixo, mas é dentro dele que o tempo transcorre, movimenta-se.

> No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Ibidem, p. 211)

No exame dos principais cronotopos em *Ensaio sobre a cegueira*, trabalhando com as análises de Bakhtin contidas na obra *Questões de Literatura e Estética*, focalizaremos principalmente sete personagens, as quais constituirão o grupo que será protegido e guiado pela mulher do médico. Esse grupo viverá uma trajetória de terror, que tem início logo após saírem do consultório do médico e terá fim, transcorridos alguns meses, no apartamento desse mesmo médico.

Do percurso que empreenderão, selecionamos para análise os cronotopos do manicômio, das ruas, do supermercado, da igreja, das casas, fundamentais para o desenrolar da trama, pois é neles que as personagens principais viverão as situações extremas que representam o tempo da transformação e da autoconsciência. Em suas análises, Bakhtin trata, por exemplo, do cronotopo do encontro e do cronotopo da estrada como formas de relação entre tempo e espaço no romance. Mais adiante, ainda neste capítulo, teremos oportunidade de apresentar em detalhes como funcionam essas relações e como elas se dão neste romance de Saramago. Ao chamarmos de "cronotopo" alguns espaços de *Ensaio sobre a cegueira*, como o cronotopo do manicômio, buscamos tornar implícitas as relações com o tempo nesses lugares. Também utilizaremos os conceitos de *cronotopo do encontro* e *da estrada*, pois eles representam uma tipologia de análise estabelecida por Bakhtin sobre determinadas formas de inter-relação no romance, as quais podem se aplicar a esta obra de José Saramago.

Alguns cronotopos merecerão mais destaque do que outros, uma vez que representam em maior grau os momentos da tomada de consciência das personagens. Contudo, os lugares que estudaremos não poderão ser compreendidos separadamente, pois estão todos inter-relacionados. Segundo Bakhtin, "os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, entrelaçar-se, permutar, confrontar-se, opor-se ou encontrar-se nas inter-relações mais complexas" (Ibidem, p. 357). Em cronotopos como o manicômio, as ruas, o supermercado, as casas, algumas ações e situações vão se repetir e se complementar, estabelecendo um fio condutor na observação do tempo que abrange a autoconsciência das personagens.

1.1. O manicômio

A constituição do espaço

Grande parte do romance *Ensaio sobre a cegueira* se passa em um manicômio. Na história, o lugar foi escolhido pelas autoridades para abrigar, em esquema de quarentena, a primeira leva de pessoas acometidas pela cegueira contagiosa. A idéia seria separar essas pessoas do convívio social, na tentativa de frear o avanço da epidemia. A escolha de um manicômio abandonado pode ser metafórica, uma vez que esse tipo de instituição serve para acolher indivíduos tidos como incapazes de viver em sociedade por causa de desvios de comportamento atribuídos a doenças mentais.

Rapidamente a relação entre loucura e cegueira será estabelecida na obra, uma vez que a vida dentro do manicômio será regida, a princípio, pela insensatez, pela violência e pela falta de civilidade. Quando as autoridades buscam o lugar ideal para a permanência dos doentes, vêem no manicômio desativado as características ideais para esse fim. A escolha deste local revela-se importante na obra para representar o comportamento humano contemporâneo. A maior metáfora do romance é, sem dúvida, a epidemia de cegueira, e a inter-relação da falta do sentido da visão com a loucura será parte constituinte de tal representação .

> Agora falta decidir onde iremos meter, senhor ministro, disse o presidente da comissão de logística e segurança, nomeada rapidamente para o efeito, que deveria encarregar-se do transporte, isolamento e suprimento dos pacientes, De que possibilidades imediatas dispomos, quis saber o ministro, *Temos um manicômio vazio, devoluto, à espera de que se lhe dê destino*, umas instalações militares que deixaram de ser utilizadas em conseqüência da recente reestruturação do exército, uma feira industrial em fase adiantada de acabamento, e há ainda, não conseguiram explicar-me por que, um hipermercado em processo de falência. (SARAMAGO, 2003, p. 46. Grifo nosso)

Dentre quatro opções de prédios nos quais se poderiam instalar os doentes, o manicômio é o preferido, pois é o único que não pertence a ninguém. Nenhuma outra instituição está a reclamar sua posse ou seu uso, diferentemente dos outros locais. A instalação militar é muito grande e traria ao exército dificuldades de vigilância; a feira da indústria tinha custado milhões e o setor industrial não aceita passivamente que lhe tomem esse benefício; já o hipermercado pertence à iniciativa privada e haveria entraves jurídicos para seu uso. Assim, como estava inutilizado e ninguém o reivindicava, o manicômio foi o

escolhido. Embora pareça ser a opção pelo hospício apenas uma questão de ordem logística, a partir do momento dessa escolha, a narrativa desenvolve vínculos cada vez mais significativos entre a cegueira e a loucura.

Marc Augé, em sua obra *Não-lugares*, discute a complexa questão antropológica da relação do ser humano com os lugares ou os espaços que ele ocupa. Augé apresenta dois conceitos, o do *lugar antropológico* e o do *não-lugar*. Para os antropólogos, o *lugar antropológico* seria, *grosso modo*, aquele em que o ser humano vivencia sua identidade cultural e em que se relaciona com o grupo social. Além disso, é necessário que o grupo se identifique e se veja inserido ativamente na história daquele lugar de forma concreta ou abstrata. (AUGÉ, 2003, p. 52-53). Para o estudioso francês, os lugares antropológicos

> (...) têm pelo menos três características comuns. Eles se pretendem (pretendem-nos) identitários, relacionais e históricos. O projeto da casa, as regras da residência, os guardiões da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte das terras correspondem, para cada um, a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. (Ibidem, p. 52)

O *não-lugar*, por sua vez, surge como o espaço que, embora seja utilizado pelo homem, não se qualifica como um *lugar-antropológico*. Além disso, revela características relacionadas com os problemas sócio-econômicos da pós-modernidade ou, como prefere o autor, da supermodernidade. O *não-lugar* é o espaço no qual o homem não consegue realizar ou compartilhar sua identidade cultural, pois falta, para isso, o convívio necessário com outras pessoas, razão por que não é possível estabelecer com ele um vínculo de relação ou de vivência histórica. "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar." (Ibidem, p.73)

No nível concreto os *não-lugares* seriam, por exemplo, os aeroportos, as rodoviárias, as auto-estradas, os *shopping centers*, os hipermercados, os viadutos, as grandes avenidas ou os grandes estacionamentos. Poderiam ser também as cadeias de hotéis, os centros de lazer e entretenimento como parques aquáticos e temáticos. Todos esses são locais por onde as pessoas passam, mas com os quais não conseguem estabelecer um vínculo social e histórico. A história, neste sentido, não é necessariamente a ciência histórica, mas a história da identidade individual e coletiva do homem. Os *não-lugares* são marcados pelo isolamento, pela frieza e pela impessoalidade, ou, então, pela artificialidade, pela simulação da cordialidade.

É, em alguns casos, difícil definir se um local é um *lugar antropológico* ou um *não-lugar*; na verdade, esses conceitos podem interligar-se. Assim sendo, em certas situações poderíamos dizer que o *lugar antropológico* e o *não-lugar* não existem como formas puras. Sob determinados aspectos, um espaço pode ter os requisitos necessários para ser um *lugar antropológico*, sob outros, não. A esse respeito, o autor afirma que "O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação." (Ibidem, p. 74)

As redes de computadores e as comunicações virtuais muitas vezes podem ser consideradas como *não-lugares*, no sentido de que só põem o indivíduo em contato com uma imagem de si mesmo (Ibidem, p. 75). O lugar antropológico pressupõe o "lugar praticado", como diz Augé. Ele comenta, ainda, a dualidade estabelecida por Michael de Certeau entre "lugar" e "espaço". Para Certeau, o espaço é o "lugar praticado", é o lugar onde o indivíduo pratica e realiza sua identidade. Comparando-se o *lugar* com o *espaço* (ou lugar praticado),

> (...) o espaço seria para o lugar o que se torna a palavra quando é falada, isto é, quando é apreendida na ambigüidade de uma efetivação, transformando num ato dependente de múltiplas convenções, colocada como um ato de um presente (ou de um tempo) e modificado pelas transformações devidas a vizinhanças sucessivas (*apud* AUGÉ, 2003, p. 75)

Outro conceito que reforça a tese de Augé é definido por Merleau-Ponty como "espaço existencial", o qual representaria o "lugar de uma experiência de relação com o mundo de um ser essencialmente situado 'em relação com meio'" (Ibidem). Para Marc Augé, essas duas referências seriam englobadas pelo conceito de *lugar antropológico,* em contraposição ao *não-lugar*.

Em *Ensaio sobre a cegueira* poderíamos dizer que a escolha feita pelas autoridades da cidade afetada pela epidemia aponta, em um primeiro momento, para um *não-lugar*. No manicômio, à primeira vista, os internos não conseguirão estabelecer o vínculo identitário, relacional e histórico com o espaço (e, conseqüentemente, com o grupo), viverão uma constante desidentificação e um constante conflito em relação a si mesmos e aos outros. No entanto, o conflito vivido por elas leva-as a um processo de ampliação da visão que têm de si mesmas; desta perspectiva, o manicômio já não poderia ser visto apenas como um *não-lugar*.

Os primeiros a serem levados para o sanatório são o médico e sua mulher. Embora o doutor insista em que a esposa não o acompanhe, uma vez que não está cega, ela resolve ficar ao seu lado e se dispõe a cuidar dele e de outros que precisem do auxílio de seus olhos sadios.

O médico não se conforma com o fato de que outros cegos possam ser trazidos para o manicômio. A mulher, personagem que, como veremos mais adiante, além de conseguir enxergar, também parece apresentar uma lucidez maior em relação à situação caótica na qual estão inseridos, alerta o marido: "(...) fico para te ajudar e aos outros que aí venham, mas não lhes diga que vejo, Quais outros, Com certeza não crês que vamos ser os únicos. *Isto é uma loucura, Deve de ser, estamos num manicômio."* (SARAMAGO, 2003, p. 48. Grifo nosso)

O fato de estarem em um manicômio acentua a relação da loucura com as dificuldades vividas pelos internos. A fala acima, logo no início da chegada dos cegos, é o primeiro índice de uma série que mostrará a associação das idéias de loucura e cegueira. Na esteira do que diz Marc Augé a respeito da intimidade das relações entre o nome do espaço e o que ele representa ("Certos lugares só existem pelas palavras que os evocam: não-lugares, nesse sentido, ou antes, lugares imaginários (...); ela [palavra] cria a imagem, produz o mito e, ao mesmo tempo, o faz funcionar" (AUGÉ, 2003, p. 88)), a denominação *manicômio* tem um peso para as autoridades que escolheram esse destino para os cegos. Ou seja, por analogia, será difícil para o governo desvincular os cegos daquele que é o atributo específico do local que os acolhe: instituição destinada ao abrigo de loucos. Depois de passarem durante meses pela experiência da fome, do convívio com a violência, com a sujeira, com a morte, os internos escaparão do manicômio por causa do incêndio que o destruirá. E, ao descrever o fim do período de confinamento, o narrador, em vez de chamar as pessoas de cegos, chama-as de loucos.

> Então para simplificar, aconteceu tudo ao mesmo tempo, a mulher do médico anunciou em altas vozes que estavam livres, o telhado da ala esquerda veio-se abaixo com medonho estrondo, esparrinhando labaredas por todos os lados, os cegos precipitaram-se para a cerca gritando, alguns não conseguiram, ficaram lá dentro, esmagados contra as paredes, outros foram pisados até se transformarem numa massa informe e sanguinolenta, o fogo que de repente alastrou fará de tudo isto cinzas. O portão está aberto de par em par, *os loucos saem*. (SARAMAGO, 2003, p. 210. Grifo nosso)

Comparando a fala da mulher do médico, no início da internação, com este trecho, extraído do episódio final da reclusão, notamos que a relação entre a cegueira e a loucura se estabeleceu completamente. Para Marc Augé, uma das características dos *não-lugares* é a maneira pela qual as pessoas são privadas de um contato dialógico com as instituições mantenedoras, e estas, por sua vez, apresentam apenas mensagens que remetem ao direcionamento que se espera do indivíduo: "Assim, são instaladas as condições de circulação em espaços onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciantes que não pessoas 'morais' ou instituições." (AUGÉ, 2003, p. 89)

Um exemplo do que o estudioso francês menciona são as máquinas que entregam o passe de entrada e saída para os estacionamentos de *shopping centers* e hipermercados. O motorista recebe as instruções de um aparelho que lhe fornece o cartão; na saída, a máquina lhe apresenta uma mensagem sonora agradecendo pela visita e convidando para uma próxima. A gravação representa a instituição por trás do aparelho, mas não é possível argumentar com esse dispositivo. Mediante uma voz mecânica, porém cordial, impõe-se o modo de proceder para sair e entrar nesses locais.

Da mesma forma, em *Ensaio sobre a cegueira*, os internos não têm como se comunicar com a instituição que estaria cuidando deles. Nem mesmo com os guardas que vigiam o manicômio eles podem falar sob pena de serem executados sumariamente. Essa falta de diálogo e argumentação com o meio externo é um dos fatores que resultará no inferno dentro do qual terão de viver. A falta de higiene, de informação, a fome, a violência, a falta de cuidados médicos são exemplos de dificuldades vivenciadas pelos internos sem nunca poderem comunicar-se com o meio externo e com a instituição pública que deveria cuidar deles. O caráter da relação, ou da falta dela, por meio de mensagens é um grande configurador do *não-lugar*, o que impede que os indivíduos possam, usando o termo de Merleau-Ponty (Ibidem, p. 75), estar em um "espaço existencial", onde está implícita a relação dialógica com o meio.

No fragmento abaixo, por exemplo, vemos como as regras de como se organizar dentro das camaratas do prédio são passadas aos cegos por alto-falantes em uma gravação:

> Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, *O Governo lamenta* ter sido forçado a exercer energicamente o que considera ser seu direito e seu dever (...) O Governo está perfeitamente consciente das suas responsabilidades e espera que aqueles a quem esta mensagem se dirige assumam também, como cumpridores cidadãos que devem de 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. Dito isto, pedimos a atenção de todos para as instruções que se seguem, primeiro as luzes manter-se-ão sempre acesas, *será inútil qualquer tentativa de manusear os interruptores, não funcionam*, segundo, abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata, terceiro, (...)" (SARAMAGO, 2003, p. 49-50. Grifo nosso)

Além disso, a utilização do discurso polido, mediante o emprego de palavras como "lamenta", que introduz a instituição dos procedimentos internos, também nos possibilita reconhecer o manicômio como um *não-lugar*, que se vale de interações com textos para

impor, de forma vaga ou genérica, a presença de um enunciador, de um responsável. Augé afirma que, nos *não-lugares*, é comum ver enunciados como o seguinte: "(...) 'o Estado está trabalhando para melhorar suas condições de vida'"; para o autor, esse Estado mantenedor aparece apenas "(...) por trás das injunções dos conselhos, dos comentários, das 'mensagens' transmitidas pelos inúmeros suportes (painéis, telas, cartazes) que são parte da paisagem contemporânea." (AUGÉ, 2003, p. 89).

Assim, em *Ensaio sobre a cegueira*, mesmo quando o fornecimento de comida era praticamente nulo e a situação interna completamente desordenada, a mensagem sonora continuava a ser emitida, numa alusão à presença de um Estado por trás da situação de abandono e descaso a que eram submetidos os cegos:

> (...) terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internados lavarão manualmente as suas roupas, quinto, *recomenda-se a eleição de responsáveis de cama rata*, trata-se de uma recomendação, não de uma ordem, os internados *organizar-se-ão como melhor entenderem*, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuamos a enunciar, sexto, três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda (...) (SARAMAGO, 2003, p. 50. Grifo nosso)

A lista de regras proferida pelo alto-falante é grande e, embora todas essas regras visem ao estabelecimento e manutenção da ordem no hospício, tal ordenação não se efetivará, pelo menos não da forma como foi imposta. O caos é a tônica dominante quando o manicômio está repleto de cegos. Isto se dá, em parte, pelo não cumprimento, no que tange ao Governo, de algumas das normas contidas na mensagem institucional. A comida não era suficiente para todos, o abastecimento não era regular, não havia água limpa no prédio, não era possível solicitar reposição de suprimentos pelo telefone, havia a superlotação da casa. Os cegos, por sua vez, inicialmente não conseguiam estabelecer uma organização interna condizente com a situação, não conseguiam entrar em acordo sobre a escolha dos responsáveis pelas camaratas e não eram capazes de coabitar como em um *lugar antropológico*. O espaço que eles ocupam não é relacional, nem identitário, nem histórico; ao contrário, é hostil, desidentificado e provisório, criando-se assim a desvinculação das pessoas com o lugar e com o grupo, o que impede a possibilidade do bem-estar, da segurança e da ordenação coletiva.

Contudo, no decorrer da trama, começa a ocorrer algum nível de organização entre os cegos, tanto com o propósito de se ajudarem mutuamente quanto com a necessidade de um grupo lutar contra outro. Veremos mais adiante, ainda neste capítulo, que há um caráter

ambivalente no cronotopo do manicômio, pois, ao mesmo tempo que não se consegue estabelecer uma convivência organizada e satisfatória dentro desse lugar, há uma certa mobilização tanto no plano individual quanto no coletivo, pela busca da sobrevivência e da dignidade.

A constituição do espaço do manicômio se dará pelas normas e restrições impostas aos internos pelo Estado, pela privação da liberdade e do sentido da visão. Paulatinamente, ainda no manicômio, revelar-se-ão nas personagens aspectos antes desconhecidos delas próprias, caracterizando o chamado o tempo da transformação e conduzindo o grupo no processo ambivalente de degradação e autoconsciência.

O tempo da aventura e do encontro

Os cronotopos, segundo Bakhtin, têm um significado fundamental para os gêneros na literatura. É a partir das unidades espaço-temporais que se podem configurar tipologias de romances. Em seus estudos, o pesquisador russo apresenta obras, desde a Antigüidade clássica até o século XX, analisando-lhes os cronotopos. A literatura grega da Antigüidade, por exemplo, apresenta métodos específicos de assimilação artística do tempo e do espaço. O chamado "romance de aventura e provação" (*A Novela Etíope*, de Heliodoro, *Leucippes e Clitofontes*, de Aquiles Tatius, entre outros) é um dos tipos que trabalha com uma relação espaço-temporal específica, a qual se perpetua até hoje em romances que seguem a mesma essência. O tempo das aventuras vivido pelo protagonista ou herói é um tempo à parte do curso normal da vida; enquanto tenta livrar-se de maldições divinas, de perseguições comandadas pelo acaso ou pelo destino, a personagem não se transforma internamente. Todos os acontecimentos ocorrem por conta de um "de repente". O protagonista sofre a ação externa e reage a isso, sem ser responsável pelos infortúnios ou situações boas que recaem sobre ele.

Nesse tempo da aventura, o homem é passivo e imutável: "Nesse tempo nada se modifica: o mundo permanece tal qual era, biograficamente a vida dos heróis não se modifica, seus sentimentos permanecem inalterados, até mesmo as pessoas não envelhecem nesse período." (BAKHTIN, 2002, p. 217)

Já nos textos gregos denominados por Bakhtin como "romances de aventuras e de costumes" (*O Asno de Ouro*, de Apuleio, *Satiricon*, de Petrônio), há uma relação cronotópica diferente, pois as aventuras vividas pelo herói se incorporam à sua biografia, o tempo da aventura insere-se no tempo normal da vida da personagem, alterando-a. Neste tipo de

romance é comum ocorrer a metamorfose do herói, ou seja, a transformação do homem em outro ser, o que implica a reflexão sobre a identidade do indivíduo. A metamorfose levará o herói a viver uma série de situações nas quais terá de lidar com aspectos diferentes de si mesmo, causando uma interferência na sua auto-imagem. Uma vez revertida a metamorfose, as aventuras vividas na condição anterior alterarão a forma de pensar da personagem ou revelarão aspectos seus nunca antes vistos:

> A transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem. Essa união subsiste de modo bastante nítido no conto popular. (...) Os motivos de transformação e de identidade do indivíduo comunicam-se a todo o mundo humano, à natureza e às coisas criadas por ele. (...) Na Antigüidade, a idéia da metamorfose percorreu um caminho de evolução bastante complexo e ramificado. Uma das ramificações desse caminho é a filosofia grega, onde a idéia de transformação, paralelamente à idéia de identidade, tem grande papel.(Ibidem, p. 235)

As constatações de Bakhtin valem para este romance de Saramago. O manicômio, por exemplo, é espaço onde se iniciará a transformação das personagens. No entanto, a transformação, neste caso, difere das metamorfoses dos textos gregos e romanos da Antigüidade, em que, por exemplo, um homem é transformado em asno por meio de feitiçaria[2], ou como em um dos inúmeros contos de *As metamorfoses,* de Ovídio (1983), nos quais os deuses mitológicos jogam com a aparência dos seres humanos. A semelhança que se guarda entre o tempo vivido em *Ensaio sobre a cegueira* e o tempo dos "romances de aventura e de costumes" é a maneira como a transformação do indivíduo levará à percepção de si mesmo. A cegueira, no caso da obra de Saramago, é a metamorfose a partir da qual as pessoas terão de lidar com aspectos diferentes de si mesmas e dos que as cercam, o que revelará ao leitor o processo de autoconsciência delas.

Uma das grandes características dos romances de aventura, tanto na modalidade de "costumes" quanto na de "provação", é que neles o tempo da narrativa (ou das aventuras propriamente ditas) encontra-se no ponto de ruptura da vida das personagens. Os protagonistas tinham uma existência normal, corriqueira, que se modifica drasticamente no momento em que as aventuras começam. No entanto, suas vidas se modificam porque alguma coisa desencadeia essas aventuras nas suas trajetórias coletivas ou individuais. Segundo Bakhtin, quando se inicia, no romance, o tempo de aventuras, ocorre justamente a fuga da normalidade ao controle das pessoas, dando "lugar à intrusão de forças não humanas: destino,

---

[2] Referência à obra *O Asno de Ouro*, de Apuleio, apud BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

deuses, vilões. É exatamente a essas forças e não aos heróis que pertence toda a iniciativa do tempo de aventuras." (Ibidem, p. 221)

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a cegueira branca é o elemento que se instaura aparentemente por uma força maior e que estabelecerá o momento de ruptura na vida das personagens. Quando se iniciam as aventuras excepcionais, ou seja, a epidemia de cegueira, os protagonistas têm de tentar sobreviver aos terríveis acontecimentos desencadeados pela doença; no entanto, é a forma de agir de determinadas personagens que torna pior ou melhor a vida no manicômio e em outros espaços. Como é possível ler ao final do livro, não dependeu, aparentemente, da ação das personagens a eliminação da cegueira; a mesma "força" que trouxe a epidemia a levou.

No enredo, coube a alguns personagens centrais, como o médico, a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros, a mulher do primeiro cego e o velho da venda preta, lutar contra o processo de degradação. Contudo, nas análises que faremos no decorrer deste trabalho, observaremos que tanto o elemento que dá início ao tempo da aventura quanto o que determina seu final parecem estar relacionados muito mais com a capacidade das personagens de escrever sua própria história e determinar seu destino do que com a intervenção de uma força maior que traz a cegueira para depois levá-la embora.

Os estudos de Mikhail Bakhtin colocam em destaque a análise do "cronotopo do encontro". Este cronotopo costuma ter um significado importante, muitas vezes metafórico ou simbólico, relacionado ao momento em que se dão os fatos que desencadeiam o tempo de aventuras. Esse "encontro" representa a união de fatores ideais para que se formem os acontecimentos excepcionais na trajetória das personagens (Ibidem, p. 224-225). No texto de José Saramago, as personagens encontram-se no consultório do médico oftalmologista. A partir dessa reunião, corriqueira em um primeiro momento, é que as pessoas se relacionarão de forma a lutarem juntas pela própria vida e contra o estado de degradação que se instala em volta delas.

Vários são os momentos da obra que poderemos chamar de "cronotopo do encontro", eles estão relacionados à união simbólica de fatores capazes de instaurar situações por meio das quais se dá continuidade ao processo de autoconsciência. Por enquanto, interessa-nos observar que o cronotopo do encontro pode ter um caráter ambivalente, representando diferentes valores e estabelecendo diferentes relações na narrativa. No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, a segunda vez que o grupo se reunirá, será no manicômio. Esse reencontro coloca na mesma situação de degradação todas as personagens centrais; a partir do segundo encontro é que começam as situações degradantes que afetarão a todos. No entanto, a convergência e a

divergência dos pontos de vista e das ações dessas pessoas desencadearão no grupo um processo de auto-elucidação. Do circunstancial paradoxo entre degradação e auto-elucidação decorreria o caráter ambivalente do cronotopo do encontro no romance em questão.[3]

A degradação dos indivíduos

Quando a capacidade populacional do manicômio é preenchida e superada, os banheiros ficam cheios de excrementos e todos os corredores agora servem de latrina. Por falta de meios e de organização, as pessoas não tomam banho, não lavam a roupa e isso vai gerando uma atmosfera de podridão. Ao grave problema da cegueira soma-se a sujeira extrema, o que faz o médico por diversas vezes repetir que a situação irá enlouquecê-los:

> O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeitos. Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. *Vamos endoidecer de horror*, pensou. Depois quis limpar-se, mas não havia papel. (SARAMAGO, 2003, p. 96-97. Grifo nosso)

A comida, que sempre vinha sendo fornecida em quantidade insuficiente para os cerca de 250 internos, torna-se o fator que desencadeia a violência e, paradoxalmente, algum grau de organização entre os cegos: três representantes de cada camarata vão retirar as caixas e depois efetuam a distribuição interna em cada uma delas. O esquema não funciona perfeitamente, mas essa ordem perdura até que um grupo se organiza mais que os outros e, valendo-se da posse de um revólver, passa a recolher todas as caixas e a cobrar pela comida. A cobrança primeiramente se faz por meio de objetos de valor e dinheiro, os quais rapidamente acabam. O grupo dos chamados cegos malvados, uma vez terminados os pertences de valor, passa a cobrar a entrega da comida mediante favores sexuais das mulheres de todas as camaratas. Essa prática significava o estupro violento e sistemático das mulheres, as quais eram ameaçadas de serem baleadas pelo cego que portava o revólver.

Até este ponto, os cegos passaram por muitas dificuldades graves, porém o episódio dos cegos malvados parece algo inconcebível diante de um quadro já tão caótico, uma vez que

[3] Mais adiante, neste capítulo, quando analisarmos o tempo e o espaço das ruas, do supermercado e das casas, retomaremos ao cronotopo do encontro e sua ambivalência.

os próprios cegos estariam infligindo mais sofrimento e humilhação ao grupo. Algumas personagens, que até então pareciam letárgicas diante das situações impostas a elas, sem apresentar atitudes na tentativa de alterar o estado de coisas ali presente, tentam concretizar idéias relacionadas à luta contra a degradação. Essas idéias e ações são o início da exteriorização de uma forma de pensar mais ampla dessas personagens em relação àquela que tinham ao longo de suas vidas, até a chegada da cegueira.

Antes do episódio em que as mulheres são violentadas, o tempo no manicômio passa lentamente, e, a cada período, acontecem incidentes que pioram a vida dos internos. Os dias confundem-se com as noites: para os cegos não há diferença entre um e outro; apenas a mulher do médico pode valer-se da claridade do dia. O espaço e o tempo no manicômio, com sua atmosfera pútrida de corpos imundos, maltrapilhos e esfomeados, atingem o ápice de tensão com a violência sexual. O seguinte diálogo entre o médico e o primeiro cego mostra o limite que vai se estabelecendo entre o suportável e o insuportável:

> Estamos numa situação insustentável, É insustentável desde que aqui entramos, e apesar disso vamo-nos agüentando, O senhor doutor é optimista, Optimista não sou, mas não posso imaginar nada pior do que o que estamos a viver, pois eu estou desconfiado de que não há limites para o mau, para o mal, Talvez tenha razão, disse o médico, e depois, como se estivesse a falar consigo mesmo, Alguma coisa vai ter de suceder aqui, conclusão esta que comporta uma certa contradição, ou há afinal algo pior do que isto, ou daqui para adiante tudo vai melhorar, ainda que pela amostra não pareça. (Ibidem, p. 144-145)

À medida que o espaço vai se tornando mais sujo, que o número de cegos assassinados pelos soldados aumenta e a comida escasseia cada vez mais, a relação de hostilidade entre os cegos agrava-se. O grupo dos malvados se organiza para saquear e violentar o outro grupo. Este, por sua vez, começa também a organizar-se para livrar-se dos tiranos. Tanto no plano físico quanto no emocional, as pessoas chegam a seu limite, o que demonstra que algum fato novo terá de suceder para que seja possível a quebra desse ciclo de sofrimento; caso contrário, não será mais possível sobreviver.

Diante desse quadro, podemos observar o começo do processo de autoconsciência da esposa do oftalmologista e da rapariga dos óculos escuros. Em meio às atribulações do manicômio, a mulher do médico age, desde o início, como pessoa ponderada, prestativa e gentil em relação às pessoas. Quando o grupo dos malvados começa a agir, ela vê crescer dentro de si um sentimento de ódio que a faz pensar em revidar e vingar-se deles. Ao encontrar uma tesoura que havia trazido de casa numa bolsa de cosméticos, sentimentos

diversos começam a dominá-la, sem que ela tenha consciência exata do que se passa em seu interior:

> A mulher do médico olhava a tesoura, tentava pensar por que razão a estaria olhando assim, assim como, assim, mas não encontrava nenhuma razão, realmente que razão poderia achar-se numa simples tesoura comprida, deitada nas mãos abertas, com as suas duas folhas niqueladas e as duas pontas agudas e brilhantes, (...) (Ibidem, p. 142)

A rapariga dos óculos escuros, antes de cegar, era prostituta; e fica cega enquanto presta serviços sexuais a um cliente num hotel de luxo. É uma jovem bonita, morava com os pais, para os quais mentia sobre sua conduta. No manicômio, o arrependimento a corrói, pois acredita ter perdido a visão como forma de castigo "por causa do seu mau porte, de sua imoralidade" (Ibidem, p. 36). Acrescenta-se a isso o fato de ter ferido, com o fino salto do sapato, num rompante de agressividade, um outro cego que a assediara sexualmente. O ferimento que se abre na coxa do ladrão de automóveis provoca-lhe a morte, e a rapariga sente-se profundamente responsável por isso.

Seu comportamento, antes liberado e agressivo, converte-se, dentro do hospício, em introspecção e arrependimento, como se cumprisse ali uma pena de reclusão pelos seus atos. Assim, em forma de resignação, a rapariga dos óculos escuros assume papel de mãe do rapazinho estrábico, que chega desacompanhado dos pais ao manicômio. Ela consola o menino, conta-lhe histórias e cede parte de sua ração para que ele possa comer um pouco mais. É no momento crítico em que os malvados estão a exigir pagamento para liberar a comida seqüestrada que a rapariga revela explicitamente essa sua nova postura: "faz de conta que sou tua mãe, dizia, pago por mim e por ti." (Ibidem, p. 46)

O motivo que a leva a consultar o oftalmologista antes da epidemia é uma conjuntivite; o médico recomenda-lhe o uso de um colírio. Durante a estada no manicômio, mesmo cega, a rapariga continua a pingar o remédio nos olhos. Quando as mulheres estavam prestes a ser violentadas, o narrador faz uma última menção ao fato: "Sobre a mesa de cabeceira da rapariga dos óculos escuros, via-se o frasquinho de colírio. *Os olhos já estavam curados, mas ela não o sabia*".(Ibidem, p. 158. Grifo nosso)

Tal afirmação parece apontar não só para a conjuntivite, mas também para a cegueira da qual ela padece. Na verdade, as situações que a rapariga vivencia no manicômio e que a levam a refletir criticamente sobre sua vida evidenciam que ela já consegue "enxergar" melhor, de maneira mais humana, a si mesma e aos outros. Também o fato de seus olhos já estarem curados, mesmo sem ela o saber, pode ser uma referência do narrador ao processo de

ampliação da consciência dela, fruto da relação dialógica dessa personagem com o ambiente que surge a partir da epidemia.

Como o primeiro cego previu, as coisas pioram no manicômio, tanto no aspecto da sujeira quanto da crueldade dos internos. O contexto permite considerar que o início do processo de autoconsciência dessas duas mulheres coincide com o momento em que a degradação física e moral no manicômio atinge seu grau máximo.

> Alguns cegos estavam a remexer-se nos catres, como todas as manhãs aliviavam-se dos gases, mas a atmosfera não se tornou por isso mais nauseabunda, *o nível de saturação já deveria ter sido atingido*. Não era só o cheiro fétido que vinha das latrinas em lufadas, em exalações que davam vontade de vomitar, era também o odor acumulado de duzentos e cinqüenta pessoas, cujos corpos, macerados no seu próprio suor, não podiam nem saberiam lavar-se, que vestiam roupas cada vez mais imundas, que dormiam em camas onde não era raro haver dejeções." (Ibidem, p. 136. Grifo nosso)

Quando as mulheres são violentadas, criam-se no manicômio as condições para que algumas das personagens desenvolvam ainda mais o processo de autoconsciência, o que desencadeará uma ruptura no cronotopo do manicômio. Nos seus estudos, Bakhtin explica que a tomada de consciência não é o fato de a personagem apresentar subitamente aspectos que não possuía antes na construção do enredo; trata-se da descoberta de um aspecto integral do homem, que se revela nas relações dialógicas com o meio. (BAKHTIN, 1997, p. 57). Ainda de acordo com esse autor, os romances de aventura e de costumes, por meio de situações elaboradas no enredo, criam procedimentos que decorrem da concepção dialógica da verdade, sendo que esta remete à base dos "diálogos socráticos" da Antigüidade.

O dialogismo e sua relação com a autoconsciência das personagens é um tema que será tratado no capítulo 2 deste trabalho, onde observaremos a estrutura narrativa do romance em questão em relação a gêneros como os "diálogos socráticos" e a "sátira menipéia". Ao confrontar a personagem com diferentes posições, o enredo: "Coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de experimentar a idéia e o homem de idéia, ou seja, o 'homem no homem'." (Ibidem, p. 105)

Nos monólogos interiores, segundo Bakhtin, as personagens apresentam os primeiros traços de autoconsciência, na medida em que verbalizam a noção que começam a ter de sua integralidade (Ibidem, p. 64). A mulher do médico, antes de estar consciente de que queria vingar-se, vai até a camarata dos cegos maus para saber quantos lá se escondem e, depois de ter tido dificuldades para cumprir essa tarefa, pergunta-se por que teria ido espioná-los:

> Com este são vinte, ao menos levava dali uma informação certa, não tinha sido inútil a excursão nocturna, Mas terá sido apenas para isto que vim cá, perguntou a si mesma, e não quis procurar a resposta. (...) Pela primeira vez desde que saíra da camarata teve um arrepio de frio, parecia que as lajes do chão lhe estavam a gelar os pés, como se os queimassem, Oxalá não seja isso febre, pensou. Não seria, seria só uma fadiga infinita, uma vontade de enrolar-se sobre si mesma , *os olhos, ah, sobretudo os olhos, virados para dentro, mais, mais, mais, até poderem alcançar e observar o interior do próprio cérebro, ali onde a diferença entre o ver e o não ver é invisível à simples vista*. (SARAMAGO, 2003, p. 157-158. Grifo nosso)

Em pensamentos como esse, a mulher do médico revela seu senso de justiça. Entretanto, não sabe ainda que esse senso a está levando a preparar-se para o violento ato de vingança que perpetrará contra seus agressores. À medida que ela se indaga por que está sondando os malvados, tenta fugir da resposta; isso porque vai ficando claro para ela e, conseqüentemente, para o leitor, que ela está prestes a cometer o assassinato do líder dos malvados. Esse processo de busca por respostas que justifiquem suas atitudes vai evidenciando a autoconsciência da personagem.

A esposa do primeiro cego também apresentará esse processo de autoconsciência. Quando estão decidindo, na primeira camarata, quais as mulheres que se entregarão em troca de comida, a mulher do médico e a rapariga dos óculos escuros lideram o grupo das que se dispõem em favor da sobrevivência do grupo. O primeiro cego avisa que não permitirá que sua esposa se submeta a essa violação:

> O primeiro cego começara por declarar que mulher sua não se sujeitaria à vergonha de entregar o corpo a desconhecidos em troca do que fosse, que nem ela o quereria, nem ele o permitiria, que a dignidade não tem preço (...) Cada qual procede segundo a moral que tem, eu penso assim e não tenciono mudar de idéias, retorquiu agressivo o primeiro cego. (Ibidem, p. 167)

No entanto, enfrentando o marido, a mulher do primeiro cego, antes submissa, dá o primeiro passo em direção à libertação do domínio das idéias dele sobre as dela. Decide que vai se unir às outras, pois entende que esse é um ato de coragem, e covardia seria alimentar-se à custa do sofrimento das outras voluntárias. É por meio do seu discurso que a autoconsciência se revela, e o leitor é colocado diante da ampliação da imagem da personagem; não diante da mudança de seu caráter, mas diante do aprofundamento de seu campo de visão sobre si mesma:

> (...) foi ela a mulher do primeiro cego, que disse sem que a voz lhe tremesse, Sou tanto como as outras, faço o que elas fizerem, Só fazes o que eu mandar,

> interrompeu o marido. Deixa-te de autoridades, aqui não te servem de nada, estás tão cego como eu, É uma indecência, Está na tua mão não seres indecente, a partir de agora não comas, foi esta a cruel resposta, *inesperada em pessoa que até hoje se mostrara dócil e respeitadora de seu marido*. (Ibidem, p 168. Grifo nosso)

A cegueira, na situação deste casal, é o elemento que iguala marido e mulher. Até a chegada ao manicômio, ambos seriam "cegos" com relação à própria condição, incapazes de entender a necessidade de cultivar a solidariedade. No entanto, a esposa, com a situação enfrentada pelo grupo, apresenta o início da autoconsciência: vendo-se na mesma condição das outras mulheres, percebe que a perspectiva que passou a ter das coisas não pode mais ser a perspectiva do marido. É dessa forma que se amplia o seu campo de visão sobre a própria condição.

O manicômio constitui o espaço onde a soma de fatores degradantes propicia a auto-revelação das personagens. É nesse sentido que ele não poderia ser considerado apenas um *não-lugar*. Apesar de estarem em um ambiente hostil, algumas personagens vivem situações que as fazem refletir sobre sua maneira de ser e agir. Nesse espaço, portanto, ocorreria o que podemos chamar de tempo da transformação. Assim, o manicômio, sob esse aspecto, seria um lugar antropológico, capaz de propiciar a auto-identificação.

No caso de *Ensaio sobre a cegueira*, a saturação do ambiente, por meio da sujeira, da fome, da violência e da hostilidade entre os cegos, é o meio de provocar as personagens e forçá-las a perceber aspectos antes ocultos de suas consciências. O ambiente elaborado por Saramago, em seu romance, vai ao encontro da ênfase colocada por Bakhtin na criação de uma atmosfera capaz de pressionar as pessoas no sentido do processo de auto-elucidação. Sobre esse tipo de recurso na narrativa, Bakhtin afirma o seguinte:

> A autoconsciência enquanto dominante da construção da imagem do herói requer a criação de um clima artístico que permita à sua palavra revelar-se e auto-elucidar-se. Nenhum elemento de semelhante clima pode ser neutro: tudo deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele (...). (BAKHTIN, 1997, p 64)

No manicômio constroem-se o espaço e o tempo capazes de contribuir para a degradação dos indivíduos; esse hospício representa um mundo à parte da vida normal que precedeu a cegueira. No momento em que o primeiro cego apresenta argumentos para sua esposa não juntar-se às outras, o narrador coloca o manicômio como unidade espaço-temporal diferente da realidade cotidiana vivida anteriormente à epidemia: "(...) tudo quanto ele havia dito antes não passava de umas quantas opiniões, *pertencentes a outro mundo*, não a este,

(...)" (SARAMAGO, 2003, p. 168. Grifo nosso). A esposa ainda acrescenta: "Deixa-te de autoridades, *aqui* não te servem de nada". (Idem. Grifo nosso).

Esse "outro mundo" mencionado pelo narrador é caracterizado como um espaço em que não podem ser aplicados os parâmetros da moralidade. É nesse mundo que ocorre o tempo da transformação, como nos romances "de aventura e de costume". Assim como na metamorfose vivida pelas personagens desses textos clássicos, as ações transcorrem inserindo a mudança física e a mudança psicológica nas personagens sujeitas ao tempo da transformação.

A cegueira é apresentada como uma doença física, mas também pode estar relacionada com a ausência dos princípios de humanidade. O tempo da transformação, neste caso, é duplo, pois implica a mudança física, no caso a cegueira, a qual aponta para uma mudança mais profunda, a da percepção das questões humanitárias. Por exemplo, o episódio posterior ao assassinato do líder dos cegos maus pela mulher do médico, quando ela discute com o novo líder, é um dos vários momentos em que a cegueira tem explicitamente dois sentidos, o da falta da visão e o do comportamento irracional ou desumano: "Tu não és cegas, a mim não me enganas, *Talvez eu seja mais cega de todos*, já matei e tornarei a matar se for preciso, (...)." (Ibidem, p. 168. Grifo nosso)

Além disso, para a interpretação da cegueira[4] na obra em questão, o cronotopo do manicômio é fundamental. Esse tipo de espaço, que se apresenta permeado pelo tempo da transformação, cria "um tempo de acontecimentos excepcionais e fora do comum", em que ocorre o processo de autoconsciência das personagens. (BAKHTIN, 2002, p.238).

Antes de a mulher do médico assassinar o líder dos malvados, uma das integrantes do grupo morre durante a primeira sessão de estupros. Logo em seguida, quando as mulheres violentadas retornam à camarata, a mulher do médico verbaliza, pela primeira vez, que houve uma mudança na consciência do grupo feminino. Essa fala é um dos principais indicadores de sua autoconsciência. "Está morta, repetiu, Como foi, perguntou o médico, mas a mulher não lhe respondeu (...) Morreu, *e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos*". (Ibidem, p. 179. Grifo nosso). Neste trecho transparece a consciência de que as situações-limite vividas por algumas personagens modificaram a forma de elas se enxergarem. As três analisadas até aqui, mulher do médico, mulher do primeiro cego e rapariga dos óculos escuros, apresentaram uma perspectiva diferente, mais ampla, delas próprias, a partir da auto-elucidação diante do sofrimento físico e moral.

[4] A questão do caráter metafórico da cegueira será discutida no capítulo 3 deste estudo.

A mulher do médico, a partir da morte da cega das insônias, não tem mais dúvidas sobre as atitudes que terá de tomar, sabe que irá matar o líder dos cegos malvados. Ela comete o assassinato de forma bastante violenta, cortando a garganta do homem: "A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma lutou contra as cartilagens e os tecidos membranosos, depois furiosamente continuou até ser detida pelas vértebras cervicais." (Ibidem, p. 185)

De acordo com Bakhtin, faz parte do processo de autoconsciência da personagem que ela se "auto-elucide dialogalmente", captando aspectos de si mesma nas consciências alheias. Para tanto, o enredo precisa criar o clima visando a obter dela as palavras de auto-revelação (BAKHTIN, 1997, p. 53). Essa relação dialógica pode ser vista quando, ao tentar fugir da cena do crime, a mulher do médico tem uma discussão com um cego que não havia sido contagiado, que era cego de nascença, e que havia tomado a arma do chefe morto. Nessa conversa, encontramos o jogo dialógico entre a mulher do médico e o novo líder, provocando a situação em que se arrancam da protagonista as palavras de auto-elucidação. Nesse jogo, a posição da mulher em relação à vida no manicômio é colocada diante do cego malvado; o inverso também acontece porque ele apresenta para a mulher a perspectiva dele em relação àquele mesmo universo. Dessa forma, é estabelecido o dialogismo, o qual, segundo Bakhtin, cria uma relação eqüipolente do campo de visão das personagens, colocando frente a frente a verdade de cada um. (Ibidem, p. 72)

> Não sabes quem eu sou nem donde vim. És da primeira camarata do outro lado, disse um dos que tinham ido chamar as mulheres, e o cego das contas acrescentou. A voz não me engana, basta que pronuncies uma palavra ao pé de mim e estás morta, *O outro também tinha dito isso, e aí o tens*, Mas eu não sou um cego como ele, como vocês, quando vocês cegaram eu já conhecia tudo do mundo. Da minha cegueira não sabes nada, Tu não és cega, a mim não me enganas. *Talvez eu seja a mais cega de todos, já matei e tornarei a matar se for preciso*, Antes disso morrerás de fome, a partir de hoje acabou a comida, nem que venham cá todas oferecer numa bandeja os três buracos com que nasceram. Por cada dia que estivermos sem comer por vossa culpa, morrerá um dos que aqui se encontram, basta que ponham um pé fora desta porta, Não conseguirás, *Conseguiremos, sim, a partir de agora seremos nós a recolher a comida, vocês comam do que cá têm*, Filha da puta, As filhas das putas não são homens nem são mulheres, são filhas das putas, *já ficaste a saber o que valem as filhas das putas*. Furioso o cego da contabilidade disparou um tiro na direção da porta. A bala passou entre as cabeças dos cegos, Não me apanhaste, disse a mulher do médico, e tem cuidado, se te acabam as munições, há outros aí que também querem ser chefes. Afastou-se, deu uns quatro passos ainda firmes, depois avançou ao longo da parede do corredor, quase a desmaiar, de repente os joelhos dobraram-se, e caiu redonda. Os olhos nublaram-se-lhe, Vou cegar, pensou, mas logo compreendeu que ainda não ia ser desta vez, eram só as lágrimas o que lhe cobria a visão, *as lágrimas como nunca*

> *as tinha chorado em toda a sua vida, Matei, disse em voz baixa, quis matar e matei*. (SARAMAGO, 2003, p. 188. Grifo nosso)

Nos destaques acima, notamos um grande momento da auto-elucidação da mulher do médico no manicômio. A situação leva a personagem a agir de maneira extrema, matando uma pessoa. Confessar para os outros e para si mesma que matara o homem lhe propicia uma visão mais ampla da probelmática na qual está inserida; é nessa situação confessional que ela se sente fortalecida a ponto de desafiar o novo líder e impor-lhe as novas regras. Quando se encontra sozinha, faz a si mesma, novamente, a mesma confissão de que havia sido capaz de cometer o homicídio, confissão que, ao mesmo tempo, a fortalece e a enfraquece.

Semelhante atitude, como já dissemos, insere-se no momento necessário na narrativa para que a personagem alcance a autoconsciência. Nas palavras de Bakhtin:

> (...) Aquela "verdade" a que o herói deve chegar e realmente acaba chegando, ao elucidar a si mesmo os acontecimentos, para Dostoiévski só pode ser em essência, *a verdade da própria consciência do herói*. Ela não pode ser neutra face à autoconsciência. Na boca de outro é essencial a mesma palavra; a mesma definição assumiria outro sentido, outro tom e já não seria verdade. Para Dostoiévski, só na forma de declaração confessional de si mesmo é dada a última palavra sobre o homem, realmente adequada a ele. (BAKHTIN, 1997, p. 55. Grifo do autor)

A mulher do médico teria, portanto, chegado a essa "*verdade da própria consciência do herói*", à qual Bakhtin se refere. A consciência do ato que ela cometera provoca uma reação em cadeia que a leva a perceber outras coisas sobre si mesma, inclusive sobre o tempo e o espaço que ocupa. As ocorrências no manicômio fazem com que ela se sinta abatida, as dificuldades pelas quais passou e sabe que ainda terá de passar para sobreviver e para proteger os outros a fazem sentir-se esvaída; o peso do estigma de assassina parece-lhe grande, ainda que não demonstre arrependimento pelo seu ato.

> Tinha sangue nas mãos e na roupa, *e subitamente o corpo exausto avisou-a de que estava velha, velha e assassina*, pensou, mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é necessário matar, perguntou-se a si mesma enquanto ia andando na direção átrio, *e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo*. (SARAMAGO, 2003, p. 189. Grifo nosso)

Ainda no cronotopo que estamos focalizando, mais uma personagem inicia seu processo de autoconsciência: o velho da venda preta. Ele chega ao manicômio com a última leva de cegos e também estava no consultório do médico quando aparece lá o primeiro dos cegos da epidemia.

Depois do assassinato do líder dos malvados, o exército pára de entregar a comida. Parte do velho da venda preta a iniciativa de organizar um grupo para invadir a camarata dos malvados, onde deveria haver algum alimento estocado. Em função desse comportamento, ele passa a ser visto, por si mesmo e pelo grupo, de uma maneira diferente, não mais como um homem limitado fisicamente pela idade, mas como um homem forte, corajoso e combativo. E, ao tentar proteger a identidade da assassina do líder dos malvados, ele também acaba por externar seus sentimentos. Assim como a mulher do médico se auto-revela, o velho também o faz; porém, agora, na forma de um discurso no qual acusa a si próprio e aos outros homens da camarata de terem permitido que o outro grupo lhes levasse a comida e violentasse as mulheres.

Podemos observar, neste ponto da narrativa, a situação-limite que, segundo Bakhtin, é capaz de levar a personagem a expor "aquele novo aspecto integral do homem – 'da personalidade' ou do 'homem no homem'". (BAKHTIN, 1997, p. 57). A transformação ocorrida no interior desta personagem leva o leitor a vê-la de uma maneira mais ampla. A partir do discurso proferido pelo velho da venda preta, somam-se à sua figura de ancião sábio as características de homem lutador, disposto a morrer no combate com os cegos malvados para tentar alterar parte da situação degradante vivida no manicômio.

> (...) era o velho da venda preta, que disse, Mataria com minhas próprias mãos quem a si próprio se denunciasse, Por quê, perguntaram da roda, Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste inferno em que nos puseram a viver e que nós tornamos em inferno do inferno, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena, Pois sim, mas não será a vergonha que nos virá a encher o prato, *Quem quer que sejas, estás certo no que dizes, sempre houve quem enchesse a barriga com a falta de vergonha, mas nós, que já nada temos, a não ser esta última e não merecida dignidade, ao menos que ainda sejamos capazes de lutar pelo que de direito nos pertence,* Que queres dizer com isso, *Que tendo começado a mandar as mulheres e comido à custa delas como pequenos chulos de bairro, é agora a altura de mandar os homens, se ainda os temos aqui*, Explica-te, mas primeiro diz-nos donde és, Da primeira camarata do lado direito, Fala, É muito simples, *vamos buscar a comida pelas nossas próprias mãos*, Eles têm armas, Que se saiba só têm uma pistola, e os cartuchos não vão durar-lhe sempre, Com os que têm morrerão alguns de nós, Outros já morreram por menos, Não estou disposto a perder a vida para que os mais fiquem cá a gozar, *Também estarás disposto a não comer se alguém vier a perder a vida para que tu comas, perguntou sarcástico o velho da venda preta*, o outro não respondeu. (SARAMAGO, 2003, p. 191-192. Grifo nosso)

O manicômio é o local, ou melhor, o *não-lugar* onde as pessoas têm suas identidades modificadas, sendo colocadas todas na condição de cegos imundos e esfarrapados, uns famintos e violentados, outros violadores sem escrúpulos. Por outro lado, nesse lugar

reservados aos loucos, os oxímoros começam a se evidenciar. Concomitantemente à sucessão de situações caóticas, acompanhamos no romance a paulatina transformação de certas personagens. No cronotopo do manicômio constrói-se um vínculo entre a desidentificação e a auto-elucidação.

O tempo da transformação vivido pelas personagens está diretamente ligado ao espaço que elas ocupam, portanto o mesmo *não-lugar* que as desidentifica e as degrada é, paradoxalmente, o *lugar antropológico* no qual elas vivenciam o tempo da transformação, o qual resulta na ampliação da perspectiva que têm sobre si mesmas e sobre os outros. A metamorfose que colocou pessoas normais na condição de cegos internados em um hospício também faz parte do tempo transformador, o qual coloca determinadas personagens em contato com uma visão de mundo mais ampla e mais complexa sobre as relações humanas. Quando se questiona como a mulher que matou o líder dos cegos conseguiria ter feito isso sem a visão, o velho da venda preta espera que a mulher do médico revele a todos que consegue enxergar, pois assim poderá ajudar na busca pela comida na camarata dos malvados:

> Quem dera que alguma de vocês pudesse ver o que nós não vemos, levar-nos pelo caminho certo, guiar a ponta de nossos ferros contra a garganta dos malvados, tão certeiramente como fez a outra, Seria pedir demasiado, uma vez não são vezes, além disso quem nos diz que não ficou por lá morta, pelo menos não houve notícia dela, lembrou a mulher do médico, *As mulheres ressuscitam umas nas outras, as honradas ressuscitam nas putas, as putas nas honradas, disse a rapariga dos óculos escuros.* Depois disso houve um grande silêncio, para as mulheres ficara tudo dito, os homens teriam de procurar as palavras, e de antemão sabiam que não seriam capazes de encontrá-las. (Ibidem, p. 199. Grifo nosso)

As palavras da rapariga dos óculos escuros são reveladoras por resumirem o processo de auto-elucidação da mulher do médico e de si própria. Refletindo a respeito da autoconsciência da personagem, Bakhtin comenta a importância da construção da situação-limite específica para o enredo. Tal procedimento pode ser observado em trechos como o destacado acima. A cegueira e a vida no manicômio podem ser entendidas mais uma vez como a metamorfose e o tempo da mudança dos romances de aventura e de costumes analisados por Bakhtin. Essa transformação de cidadãos comuns em cegos aprisionados em um hospício representa "a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma no outro." (BAKHTIN, 2002, p. 237). No cronotopo do manicômio, o tempo e o espaço são subvertidos para que se possam observar diferentes aspectos das relações humanas e para que se possa criar uma visão dialógica entre as personagens.

No momento em que se encerra a etapa do manicômio, inicia-se outra, a das ruas, onde o grupo de personagens principais terá de sobreviver. Da mesma forma que no hospício, as relações espaço-temporais das ruas influenciarão diretamente no processo de autoconsciência das personagens.

Assim como nas antigas narrativas "de aventuras e de costumes", a relação espaço-temporal em *Ensaio sobre a cegueira* é aquela capaz de alterar a trajetória biográfica da personagem, criando processos de metamorfose com "energia suficiente para envolver todo o destino da vida do homem em seus momentos essenciais de crise" (Ibidem). Esses "momentos essenciais de crise" continuarão a ocorrer nas ruas, no supermercado, nas casas, em todos os lugares percorridos pelo grupo sob a liderança da mulher do médico.

1.2. As ruas

O espaço das ruas é, ao contrário do manicômio, o espaço da liberdade, embora essa liberdade seja tão difícil de ser administrada pela maioria dos cegos quanto a vida no confinamento. No manicômio era possível guiar-se pelos corredores, pelas camaratas; nas ruas, o espaço é enorme e não há como localizarem suas casas ou como saberem onde há comida. A vida dos cegos se resume a andar em bandos, à procura de alimento e água. Algumas cenas descritas pelo narrador remetem ao famoso quadro do pintor flamengo do século XVI, Brueghel[5], intitulado *A Parábola dos Cegos*, como a que se segue: "e estava claro que não podiam esses cegos por muito, pai, mãe e filho, que fossem, cuidar uns dos outros, ou teria de suceder-lhes o mesmo que *aos cegos da pintura, caminhando juntos, caindo juntos e juntos morrendo*." (SARAMAGO, 2003, p. 125). Esse quadro apresenta-se

[5] Brueghel foi um pintor do século XVI que viveu em Bruxelas, Antuérpia, Amsterdã, e possuía um estilo muito peculiar, com influência de pintores como Bosch. Embora vivendo durante o Renascimento europeu e tendo feito viagens culturais à França e à Itália, a pintura de Brueghel prendeu-se a temáticas medievais e populares, indo na contramão dos pintores renascentistas. As principais obras de Brueghel retratam o homem em carne e osso, seus medos e alegrias. As tradições culturais da Idade Média de sua região, os Países Baixos, estão sempre presentes em suas pinturas. Seu quadro intitulado *A Parábola dos Cegos* representa o texto bíblico homônimo do Evangelho de Mateus. No quadro há um grupo de cegos sendo guiados por um homem também cego; o primeiro da fila, que os guia, está caindo num barranco, já levando consigo o segundo da fila. Ao fundo vê-se uma igreja, a qual representaria a fé que levaria à verdadeira visão.

como uma leitura da parábola bíblica dos cegos, contida no Novo Testamento. (BIBLIA SAGRADA. Novo testamento. Mateus 15: 1-15.)

Na tela de Brueghel, os cegos andam em fila, com as bocas abertas, um apoiando o braço sobre o ombro do outro, todos eles sendo liderados por um cego, e todos prestes a cair de um barranco. Como a parábola bíblica, o quadro representa a idéia de um cego ser guiado por outro cego, inseguros quanto ao caminho a seguir. A cena da parábola é descrita algumas vezes no enredo de *Ensaio sobre a cegueira;* no entanto, abrindo a etapa em que o grupo de personagens principais está fora do hospício, temos uma descrição diferente da idéia original do texto bíblico:

> Levantaram-se a custo, cambaleando, com vertigens, agarrando-se uns aos outros, depois se dispuseram 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 ao fim. (SARAMAGO, 2003, p. 214)

Neste trecho, a cena da parábola bíblica é reelaborada; aqui, os cegos são guiados pela mulher do médico, a pessoa que, segundo o narrador, possui os "olhos que vêem". Ou seja, os cegos estão sendo conduzidos por alguém que pode ver o caminho adiante e evitar a queda de todos. A personagem que, no cronotopo do manicômio, mais se defrontou com o processo de autoconsciência representa, na narrativa, aquela que pode ver; outros, como a rapariga dos óculos escuros, a mulher do primeiro cego e o velho da venda preta, embora tenham vivenciado esse processo, ainda fazem parte dos que possuem os olhos, mas não são capazes de enxergar, podendo-se encontrar aí uma correlação entre a cegueira física e a cegueira metafórica, ambas, neste contexto, ligadas à falta de consciência mais profunda sobre a relações dialógicas do homem com o meio.

As ruas incorporam um tempo diferente do vivenciado no manicômio; neste último, havia o caos e a violência, mas havia a esperança de se poder sair de lá, de poder desfrutar a liberdade, na expectativa de que fora do confinamento as coisas seriam melhores. Nas ruas, as personagens encontram a desesperança, deparam-se com o fim da idéia de que alguma instituição do lado de fora prestaria assistência a eles, prover-lhes-ia comida, abrigo, decência. É nas ruas que o grupo se percebe abandonado à própria sorte, porém com vantagem em relação aos demais grupos, porque tem como líder a mulher do médico. No entanto, até essa figura fortalecida pelas agruras vividas no manicômio encontra-se desalentada e enfraquecida diante do cenário que vê:

> 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 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 (...).(Ibidem, p. 211)

O mundo que se descortina agora diante das persoangens é outro, nas ruas não há, tal como havia no manicômio, um grupo de opressores e outro de oprimidos, há a cegueira absoluta. Antes, o manicômio poderia ser entendido como o lugar onde, embora todos fossem cegos e presos, um grupo representava, em certa medida, a busca pela manutenção dos referenciais de dignidade humana e o outro grupo, a perda desses referenciais. Nas ruas não há essa oposição de forças.

> (…) vocês que estiveram em quarentena têm muito que aprender, não sabem como é fácil ficar sem casa, Não compreendo, Os que andam em grupo, como nós, como quase toda a gente, quando temos de procurar comida somos obrigados a ir juntos, é a única maneira de não nos perdermos uns dos outros, e como vamos todos, como ninguém ficou a guardar a casa, o mais certo, supondo que tínhamos conseguido dar com ela, é estar já ocupada por outro grupo que também não tinha podido encontrar a sua casa, somos uma espécie de nora às voltas, ao princípio houve algumas lutas, mas não tardamos a perceber que nós, os cegos, por assim dizer, *não temos praticamente nada a que possamos chamar de nosso, a não ser a roupa que levamos no corpo,* (…) (Ibidem, p. 216. Grifo nosso)

O grupo tem agora por objetivo encontrar a casa de cada um de seus integrantes, exceto a do rapazinho estrábico, que não se lembra de onde mora. Nessas andanças, novamente as personagens terão de lidar com a sujeira e com a fome, sendo que as fezes, a lama, a podridão, parecem estar mais presentes do que nunca neste novo espaço.

Mais uma vez as personagens vivem o tempo da transformação. Nas ruas procuram reencontrar os lugares em que viviam, as pessoas com quem conviviam; porém, esses lugares não são mais os mesmos e as pessoas estão todas perdidas, vagando sem rumo, ou mortas. O tempo da transformação agora se configura muito mais no sentido do reencontro com um mundo muito diferente daquele que existia antes da epidemia do que com a aceitação da cegueira que os acometeu. Novamente temos a união do tempo da transformação com o tempo do encontro.

Bakhtin considera o cronotopo do encontro como um dos principais formadores da estrutura do romance, pois muitas vezes é por seu intermédio que se consegue fazer a junção de elementos concretos e abstratos. Em muitos casos, por meio do encontro, pessoas, idéias e lugares unem-se, impulsionando a narrativa de forma clara. O contrário também faz parte

desse fenômeno; por causa dos desencontros, diversas situações são criadas de modo a sustentar o enredo. O encontro vincula-se a outro elemento de análise espaço-temporal, o cronotopo da estrada, presente na literatura desde a Antigüidade. A estrada, nos romances, pode estar representada de várias formas, inclusive metafóricas, desde que desempenhe o papel do caminho percorrido pelas personagens, no qual elas vivenciem diferentes tipos de situação, entre elas o encontro, o desencontro e o reencontro:

> Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o cronotopo da estrada ("a grande estrada"): vários tipos de encontro pelo caminho. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. (BAKHTIN, 2002, p. 223)

No caso das ruas em *Ensaio sobre a cegueira*, os cronotopos da estrada e o do encontro estão estreitamente ligados. É nas ruas que os cegos se deparam com um mundo caótico, e é por essas mesmas ruas que reencontram suas casas. O processo de autoconsciência das personagens continua, não mais pelas situações de degradação impostas no confinamento do manicômio, mas agora por causa dos desdobramentos dos encontros e desencontros ocorridos a partir das ruas.

Nas andanças do grupo em busca de comida, roupas e abrigo, um dos primeiros encontros que ocorrem é o da mulher do médico com o cão das lágrimas. Ao descobrir um depósito de mantimentos no subsolo de um supermercado, a mulher do médico consegue pegar comida para os companheiros que a esperam em um outro ponto da cidade.

Desesperada e cansada pelas dificuldades em conseguir essa comida, a mulher não consegue achar o caminho de volta, senta-se no chão e começa a chorar. Nesse momento, um cão, que, como outros, a rodeavam por causa do cheiro da comida, lambe suas lágrimas. A mulher abraça-o e chora ainda mais. O encontro com o cão representa um momento de troca de carinho, de sentimentos afetuosos, tão escassos naqueles dias, e também o momento de recobrar o ânimo, uma vez que, quando levanta os olhos, abraçada ao cachorro, vê um mapa da cidade e pode encontrar o caminho de volta para a loja onde está o resto do grupo. O cão, a partir desse episódio, segue a mulher do médico e serve como seu companheiro e protetor.

Esse encontro mostra que, embora as personagens continuem vivendo situações degradantes, a humanização pode ser recobrada. Assim como, no manicômio, a rudeza e a animalização das personagens foi capaz de levá-las a atitudes mais humanas de ajuda mútua, o cão leva à mulher e ao grupo sentimentos humanos de amizade, compaixão e companheirismo. Alem disso, o cão parece configurar, simbolicamente, um guia para a

mulher, pois encontrar o mapa representa, naquele momento, guiar-se pelo complexo labirinto daquele mundo transformado pela cegueira. O cronotopo da estrada e o do encontro, portanto, são duas formas importantes de organização do tempo e do espaço da narrativa.

> (...) só o cão que tinha bebido as lágrimas acompanhou quem as chorara, provavelmente este encontro da mulher e do mapa, tão bem preparado pelo destino, incluía também um cão. O certo é que entraram juntos também na loja, o cão das lágrimas não estranhou ver pessoas estendidas no chão, tão imóveis que pareciam mortas, estava habituado, às vezes deixavam-no dormir no meio delas, e quando era hora de se levantarem, quase sempre estavam vivas. Acordem, se estão a dormir, trago comida, disse a mulher do médico (...). O rapazinho estrábico foi o primeiro a levantar a cabeça, não pôde fazer mais do que isso, a fraqueza não deixava, os outros tardaram um pouco mais, estavam a sonhar que eram pedras, e ninguém ignora quanto é profundo o sono delas, um simples passeio ao campo o demonstra, ali estão dormindo, meio enterradas, à espera não se sabe de que despertar. Tem porém a palavra comida poderes mágicos, mormente quando o apetite aperta, até o cão das lágrimas, que não conhece linguagem, se pôs a abanar o rabo, o instintivo movimento fê-lo recordar-se que ainda não tinha feito aquilo a que estão obrigados os cães molhados, sacudirem-se com violência, respingando quanto estiver ao seu redor, neles é fácil trazer a pele como se fosse um casaco. *Água benta da mais eficaz, descida directamente do céu, os salpicos ajudaram as pedras a transformarem-se em pessoas* (...) (SARAMAGO, 2003, p. 227. Grifo nosso)

As gotas d'água espalhadas pelo animal despertam os cegos do estado de letargia em que se encontram, como se a sua chegada fosse uma chuva fertilizadora, restauradora de tempos melhores, em que os cegos pudessem se recuperar do processo de animalização e reificação vivido no manicômio. Na seqüência do episódio acima, os integrantes do grupo alimentam-se, conversam sobre as aventuras vividas pela mulher, depois conseguem encontrar roupas limpas para vestir e partem, agora mais fortalecidos e em comunhão, para a busca de suas antigas casas.

As imagens e situações narradas enquanto procuram a casa do médico, mostram que a degradação das ruas alcançou níveis antes impensáveis:

> O lixo nas ruas, que parece ter-se duplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarréicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma névoa densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. Numa praça rodeada de árvores, com uma estátua no centro, uma matilha de cães devora um homem. Devia ter morrido há pouco tempo. Os membros não estão rígidos, nota-se quando os cães o sacodem para arrancar ao osso a carne filada pelos dentes. Um corvo saltita à procura de uma aberta para chegar-se também à pitança. (Ibidem, p. 251)

No entanto, ao percorrerem as ruas, as personagens não são necessariamente submetidas a situações-limite que possibilitem dar continuidade ao processo de autoconsciência iniciado no manicômio. Na maioria das vezes, as ruas as conduzem aos lugares nos quais vivenciarão situações de auto-elucidação, como as casas, o supermercado e a igreja. O tempo da transformação continua, na medida em que os cegos buscam alternativas para sobreviverem na amplidão caótica dos espaços abertos. O cronotopo da estrada é, aqui, constituído por ruas labirínticas, habitadas por pessoas transformadas pela cegueira em seres parte humanos, parte animais. A mulher do médico faz as vezes de um fio condutor que ajudará as pessoas do grupo a recuperarem a humanização, sendo que ela própria se transformará durante essa busca simbólica pela saída do labirinto.

É nos espaços fechados que o processo de transformação interior se dará mais profundamente. Além das casas, três lugares são bastante representativos do tempo da transformação. No supermercado, na igreja e no consultório do oftalmologista, algumas personagens viverão com mais intensidade esse tempo transformador, o qual está diretamente relacionado com a autoconsciência. O cronotopo do encontro, vivido principalmente na chegada a determinados lugares da cidade, leva as personagens a deparar com situações sobre as quais têm de refletir:

> Declinava o dia quando chegaram enfim à rua onde moram o médico e a mulher. Não se distingue das outras, há imundícies por toda a parte, bandos de cegos que vagam à deriva, e pela primeira vez, mas foi por mera casualidade que não as encontramos antes, enormes ratazanas, duas, com que não ousam atrever-se os gatos (...). À vista dos sítios conhecidos, a mulher do médico não fez a melancólica reflexão do costume, a que consiste em dizer, Como o tempo passa, ainda no outro dia fomos felizes aqui, e ela o que a chocou foi a decepção, inconscientemente acreditava que, por ser sua, *encontraria a rua limpa, varrida, asseada, que os seus vizinhos estariam cegos dos olhos, mas não do entendimento* (...). (Ibidem, p. 255-256. Grifo nosso)

A mulher do médico, ainda que inconscientemente, não esperava que a rua onde morava estivesse tão degradada quanto as outras por onde tinha passado. Como dito anteriormente, nas ruas as personagens vivem o encontro com um novo mundo.

O cronotopo da estrada também representa os *não-lugares*. Enquanto tenta conceituar o *lugar antropológico*, Marc Augé explica que, na contemporaneidade, é comum observar-se o fato de, em uma comunidade, determinados locais que faziam parte da vida cotidiana das pessoas, passarem a figurar como espécies de museus desse cotidiano passado.

Um dos exemplos dados por Augé a esse respeito são as igrejas e praças que, na década de 1940 serviam de referência para a vida de um povoado europeu, com missas, festas

de santos padroeiros, encontros comunitários, refúgio em situações de catástrofe, afixação de notícias vindas de fora, enfim, lugares que eram o centro de uma comunidade. Com o passar do tempo, esse conjunto vai se deteriorando; hoje é restaurado e serve de local de concertos, exposições de fotos, transformando-se em uma espécie de ponto turístico da própria comunidade, sem ter mais uma relação histórica ativa com a cidade onde está inserido:

> Essa encenação não ocorre sem provocar sorrisos perplexos ou comentários retrospectivos de certos antigos habitantes da região: ela projeta à distância os lugares onde eles crêem ter vivido no dia-a-dia, enquanto nos convidam, hoje, para olhá-los como um pedaço de história. Espectadores de si mesmos, turistas do íntimo, eles não saberiam imputar à nostalgia ou às fantasias da memória as mudanças que *atestam objetivamente o espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local onde viviam*. (AUGÉ, 2003, p. 54. Grifo nosso).

Assim como ocorreu com os espaços antigos mencionados por Augé, que acabaram por tornar-se descaracterizados no decorrer do tempo, também as ruas de *Ensaio sobre a cegueira* sofreram uma grande transformação por causa da falta de meios e de organização dos habitantes para tentarem sobreviver dignamente. Os espaços que Augé afirma serem "o espaço no qual eles continuam a viver e que não é mais o local onde vivem" estão relacionados com esse novo ambiente com o qual o grupo de cegos se depara após a saída do hospício. A mudança, neste caso, não está relacionada à degradação gerada pelo passar dos anos, mas à decomposição decorrente da incapacidade de organização, de solidariedade. A mulher do médico ressalta que esperava encontrar sua rua em ordem porque considerava que os moradores de lá fossem diferentes dos outros, capazes de se mobilizar em favor da dignidade da comunidade, tinha alguma esperança "que os seus vizinhos estariam cegos dos olhos, mas não do entendimento". (SARAMAGO, 2003, p. 256)

Assim como no exemplo da praça e da igreja, dado pelo estudioso francês, no romance as ruas ocupadas pelos cegos são o lugar por onde as pessoas perambulam, mas não vivenciam sua história, sua relação de comunidade e de humanidade, como ocorreria nos *lugares antropológicos*. Nesse sentido, as personagens vagam por *não-lugare*s, com os quais não conseguem estabelecer relação de identificação, nem adquirem a mínima estabilidade social:

> Não sei como poderemos continuar a viver se o calor apertar, disse o médico, todo esse lixo a apodrecer por aí, os animais mortos, talvez mesmo pessoas mortas dentro das casas, o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro, Um governo, disse a mulher, Uma organização, o corpo também é um corpo organizado, está vivo enquanto se mantém organizado, e a morte não é mais que o efeito de uma desorganização, E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se para que viva, *Organizando-*

> *se, organizar-se já é, de certa maneira, começar a ter olhos,* (...) (Ibidem, p. 281. Grifo nosso)

O médico e sua esposa estão cientes de que é impossível viver por muito tempo nesse ambiente se não houver uma mobilização racional e solidária das pessoas. No trecho destacado, a cegueira é, de novo, concebida metaforicamente, significando a perda de valores humanitários, representados pelos olhos que enxergam. Tais valores, segundo Marc Augé, estariam presentes na composição do *lugar antropológico*, o qual é feito também por vias, estradas, caminhos, fronteiras, cruzamentos, praças, centros religiosos ou políticos onde os homens se encontram para, sobretudo, satisfazerem necessidades de intercâmbio econômico e social. No entanto, o autor ressalta, como condição, a importância da existência de um contrato entre as pessoas, de um controle político. Como podemos ler no trecho abaixo:

> À combinação dos espaços corresponde uma certa complexidade institucional: os grandes mercados pedem certas formas de controle político, *eles só existem em virtude de um contrato cujo respeito é garantido por diversos processos religiosos ou jurídicos* (...). Quanto aos itinerários, passam por um certo número de fronteiras e limites cujo funcionamento, sabe-se muito bem, não é autônomo e implica, por exemplo, *certas ações econômicas ou rituais*. (AUGÉ, 2003, p. 59. Grifo nosso.)

Em outras palavras, os caminhos do *lugar antropológico* são regidos pela complexa organização do grupo social, a qual pressupõe normas, valores e ritos. Tal organização mostra-se impossível de ser aplicada às ruas da cidade modificada pela cegueira. Contudo é nessas ruas que as persoangens aprendem a lidar com uma nova realidade, por isso lá transcorre o tempo da transformação, da transição espacial entre o *lugar antropológico* e o *não-lugar*.

> Proclamavam-se ali os princípios fundamentais dos grandes sistemas organizados, a propriedade privada, o livre câmbio, o mercado, a bolsa, a taxação fiscal, o juro, a apropriação, a desapropriação, a produção, a distribuição, o consumo, o abastecimento e o desabastecimento, a riqueza e a pobreza, (...) o código civil, o código penal, o código de estrada, o dicionário, a lista de telefones, as redes de prostituição, as fábricas de material de guerra, as forças armadas (...) o pensamento convexo o côncavo, o plano, vertical, o inclinado, o concentrado, o disperso, o fugido, a ablação das cordas vocais, a morte da palavra. *Aqui falava-se de organização disse a mulher do médico ao marido, Já reparei, respondeu ele e calou-se.* (SARAMAGO, 2003, p. 295-296. Grifo nosso)

Embora centrado em leis e normas, o discurso do trecho destacado não se aplica mais ao espaço transformado pela metamorfose da cegueira. As palavras ouvidas nessa praça em nada podem tornar a vida dos cegos mais humana. As regras de reestruturação da convivência social, as quais a mulher do médico diz serem necessárias são as da racionalidade e da

solidariedade. Essa verdade torna-se cada vez mais clara para as personagens, que vagam por uma cidade destituída de ordenação.

O tempo da transformação também transcorre nos espaços fechados que serão visitados pelo grupo. Os cronotopos da estrada e do encontro perpassam toda a narrativa conduzindo as personagens a diferentes momentos e locais nos quais se defrontam com situações tão intensas, capazes de as levar à percepção cada vez mais ampla de si mesmas e da condição vivida pela coletividade. Três momentos de encontro são especialmente reveladores e acontecem nos espaços do consultório do médico, do supermercado onde a mulher do médico havia ido buscar comida e da igreja onde param para descansar.

1.3. O consultório, o supermercado e a igreja

O médico, desde o início da história, mostra-se racional e ponderado. A cegueira atinge essa persoangem duplamente, uma vez pela metamorfose por que todos tiveram de passar, da vida normal para a vida na claridade limitante da cegueira branca, e outra vez, pelo abalo em sua autoconfiança. A imagem que tem de si próprio é a de quem pode curar os problemas da visão ou reabilitar para a vida pessoas cegas. O médico não pode aplicar para si nenhum de seus tratamentos, apenas a sua mulher pode servir-lhe de ajuda.

Após terem conseguido reencontrar a casa onde moravam e nela se instalarem, o médico pede à esposa que o leve até o consultório onde trabalhava. É lá, diante do escritório revirado e empoeirado, no espaço antes destinado ao tratamento e à cura, que ele traz à tona sua frustração e revela perante a esposa e a rapariga dos óculos escuros sua fragilidade e desesperança:

> Avançou sozinho com os braços estendidos, tocou a caixa das lentes, o oftalmoscópio, a secretária, depois disse, dirigindo-se à rapariga dos óculos escuros, Compreendo o que queres dizer quando falas de estares a viver um sonho. Sentou-se à secretária, pousou as mãos no tampo de vidro coberto de pó, depois disse, *com um sorriso triste e irônico* como se dirigisse a alguém que estivesse na sua frente, *Pois não, senhor doutor, tenho muita pena, mas o seu caso não tem remédio*, se quer que lhe dê um último conselho aconselha-se ao dito antigo, tinha razão os que diziam que a paciência é boa para a vista, Não nos faças sofrer, disse a mulher, Desculpa-me, desculpa-me tu também, *estamos no lugar onde dantes se faziam os milagres, agora nem sequer tenho as provas dos meus poderes mágicos, levaram-nas todas*, (...) (SARAMAGO, 2003, p. 283. Grifo nosso)

Não é por acaso que o médico expõe essa sua fragilidade. Se, para a mulher do médico, o mundo transformado pela cegueira se revelou já dentro do manicômio, para o médico o impacto maior do tempo da transformação ocorre no espaço onde antes ele representava a autoridade e a força transformadora. Tal demonstração de desalento e tristeza assusta a esposa, pois, ao ver o marido sentado à mesa de trabalho, assumindo a perda de sua força, dos seus "poderes mágicos", ela percebe que ele se despojou, em parte, de sua imagem anterior, para revelar-se publicamente fragilizado.

Para Bakhtin, o dialogismo e a autoconsciência ocorrem quando o narrador coloca para as personagens os sentimentos essenciais delas em exposição, para que, por meio de diálogos, consigam trazer para seus campos de visão a verdade uns dos outros. (BAKHTIN, 1997, p. 72). No episódio vivido no consultório, o médico se auto-elucida, revelando sua vulnerabilidade à esposa e à rapariga.

Uma vez instalados na casa do médico, o grupo continua a passar por privações, principalmente de comida. Logo que saíram do manicômio, a líder do grupo achara comida em um galpão subterrâneo de um supermercado. Na primeira vez que vai a esse local, consegue, ao atravessar um corredor no fundo do supermercado, chegar a uma porta que dava para as escadas do depósito de mercadorias. A mulher sai de lá correndo com várias sacolas, deixando a porta de entrada do depósito aberta, sem querer chamar a atenção de muitos cegos. Na segunda vez que vai ao supermercado, agora acompanhada pelo esposo, a mulher nota que não há ninguém vivendo lá dentro. Ao alcançar o corredor que dá para as escadas da cave, a mulher surpreende-se com a situação que encontra, pois vê, desprendendo-se da porta que bloqueava a escada de acesso ao subsolo, pequenos lumes de fogo provenientes do apodrecimento de cadáveres, os fogos-fátuos.

> Confundida pela náusea, não notara antes que havia ao fundo uma claridade difusa, muito leve. Agora sabia o que era aquilo. Pequenas chamas palpitavam nos interstícios das duas portas, a da escada e a do monta-cargas. Um novo vómito retorceu-lhe o estômago, tão violento que a atirou ao chão. O cão das lágrimas uivou longamente, lançou um grito que parecia não acabar mais, um lamento que ressoou no corredor como a última voz dos mortos que se encontravam na cave. (SARAMAGO, 2003, p. 297-298)

Esse episódio do supermercado é mais um que se dá no cronotopo do encontro e leva as personagens a confrontar-se com situações extremas. Ao dar-se conta de que poderia ter sido ela a culpada pela morte de vários cegos que rolaram escada abaixo em busca de comida, a mulher do médico fica estarrecida:

> Mas tu disseste que a porta estava fechada, Fecharam-na com certeza os outros cegos, transformaram a cave num enorme sepulcro e eu sou a culpada do que aconteceu, quando saí daqui a correr com os sacos suspeitaram de que se tratasse de comida e foram à procura, De uma certa maneira, tudo quanto comemos é roubado à boca dos outros, e se lhes roubamos de mais acabamos por causar-lhes a morte, no fundo somos todos mais ou menos assassinos, Fraca consolação, O que não quero é que comeces a carregar-te a ti mesma das culpas imaginárias quando já vai mal conseguindo suportar a responsabilidade de sustentar seis bocas concretas e inúteis, Sem a tua boca inútil, como viverei eu, Continuarias a viver para sustentares as outras cinco que lá estão, A pergunta é por quanto tempo. Não será muito mais, quando se acabar tudo teremos de ir por esses campos à procura de comida arrancaremos todos os frutos das árvores, mataremos todos os animais a que pudermos deitar a mão, se entretanto não devorar-nos aqui os cães e gatos. (Ibidem, p. 298-299)

No diálogo entre o marido e ela, novamente surge a exposição das fraquezas de um perante o outro. No entanto, é a mulher que agora se apresenta atingida por uma situação-limite; o marido parece retomar parte de sua autoconfiança e é quem tenta trazê-la à racionalidade diante do desespero. Nesse processo de autoconsciência, personagens como o médico vivem momentos de auto-revelação; no entanto, no decorrer da seqüência de problemas surgidos no cronotopo do encontro, passam a agir como personagens mais complexas do ponto de vista da estruturação de suas ações e pensamentos. O médico resgata a mulher do corredor do supermercado e tenta mostrar-lhe, racionalmente, que ela não pode carregar a culpa pelas mortes no depósito do supermercado, retomando, assim, ao menos em parte, a sua característica de conselheiro.

As facetas auto-reveladas de força e fraqueza da mulher do médico também vão se imbricando, fazendo com que ora seja ela a que comanda a situação e consola os outros, ora seja a que precisa ser guiada e consolada. Embora a metamorfose física da cegueira não a tenha atingido, a transformação da vida daquela comunidade a modifica.

> O médico ouviu os vômitos, os arrancos, a tosse, correu conforme pôde, tropeçou e caiu, levantou-se e caiu, enfim apertou a mulher nos braços. Que aconteceu, perguntou, trémulo, ela só dizia, Leva-me daqui, leva-me daqui por favor, pela primeira vez desde que a cegueira chegara era ele que guiava a mulher (...) (Ibidem, p. 298)

O cronotopo da estrada leva essas duas personagens a viverem dois tipos de encontros bastante complexos, um em seqüência ao outro. A tentativa frustrada de descida ao depósito de comida acaba por resultar na subida até a igreja. Quando saem às pressas de dentro do ambiente pútrido do supermercado, a mulher sente suas forças fugirem-lhe ainda mais e pede que o marido a leve até o local mais próximo onde possa deitar-se - em uma igreja do outro

lado da rua. Cambaleante, ela tem de vencer seis degraus até poder descansar no chão da igreja.

O que lhe causa espanto é o fato de que todas as imagens de santos têm os olhos vendados, os quadros também têm uma faixa pintada na frente nos olhos das figuras católicas. Tal episódio desencadeia no casal reflexões sobre a questão:

> Não me acreditarás se eu te disser o que tenho diante de mim, todas as imagens da igreja estão com os olhos vendados, Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos (...) (Ibidem, p. 301-302)

As mudanças que ocorrem nesse local revelam mais um aspecto do tempo da transformação. O espaço da igreja, consagrado como lugar de respeito, introspecção, regeneração, continua a ser tratado como tal na narrativa, o que reconhecemos inclusive pelo fato de a mulher ter escolhido justamente esse sítio para recobrar as forças. No entanto, ele também é transformado pela cegueira, na medida em que até mesmo as divindades se tornaram cegas. As esculturas e as pinturas dos santos nada mais são do que a representação iconográfica das entidades divinas, e, ao se colocarem faixas em seus olhos há a representação concreta da cegueira que teria acometido esses emissários de Deus. A mulher do médico considera que esses santos enxergam, na medida em que as pessoas que os vêem lhes atribuem a faculdade da visão. Confrontando-se com aquela situação, a mulher entende que as pessoas deixam de existir se não podem ser vistas pelas outras, ou seja, aquilo que não existe em relação ao outro, deixa de existir. Já o marido afirma que o ato de, simbolicamente, tirar a visão de Cristo e dos santos é uma forma de declarar que Deus não merece enxergar:

> As imagens não vêem, engano teu as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos, Tu continuas a ver, *Cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista, tornar-me-ei mais e mais cega cada dia porque não terei quem me veja*, Se foi o padre quem tapou os olhos das imagens, É só uma idéia minha, É a única hipótese que tem um verdadeiro sentido, é a única que pode dar alguma grandeza a esta nossa miséria, (...) esse padre deve ter sido o maior sacrílego de todos os tempos e de todas as religiões, o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para *declarar finalmente que Deus não merece ver*. (Ibidem, p. 302. Grifo nosso)

Nos espaços sujeitos ao tempo da transformação, a cegueira apresenta a inversão de algumas relações sociais. O supermercado, antes o local do comércio de diversos produtos de

consumo, agora foi transformado em cemitério, o lugar onde arde o fogo da putrefação dos corpos dos cegos que lá correram em busca dos alimentos estocados. Este supermercado, na trajetória do casal, representa a descida simbólica ao inferno[6], o qual faz parte do mundo labiríntico onde ocorre o tempo da transformação.

A mulher do médico considera a cena do corredor que levava ao depósito subterrâneo do mercado a mais chocante, mais representativa da degradação humana já vista por ela desde a chegada da epidemia. Na igreja, por sua vez, ocorre, para ela e para o marido, momentos de elucidação em relação à religião, à crença divina e ao caráter dialógico da constituição da imagem do homem.

Para Bakhtin, essas subidas e descidas das personagens no cronotopo da estrada são essenciais para os encontros impregnados de intensidade e de forte valor emocional. Os episódios do consultório, do supermercado e da igreja são exemplos desses encontros. O consultório, o corredor e as escadas do subsolo no supermercado, os degraus de subida e as imagens dos santos na igreja contribuem para a formação de um tempo excepcional que altera definitivamente a biografia das personagens e amplia-lhes a visão de mundo.

Nos estudos sobre o impacto da relação espaço-temporal sobre a consciência e a identidade da personagem, Bakhtin considera que a associação de determinados espaços com o tempo transformador da narrativa, chamados por ele de *cronotopo da soleira*, é um recurso freqüentemente usado para se revelarem os momentos decisivos de mudança na vida de cada personagem:

> Qualificaremos ainda um cronotopo carregado de intensidade, com forte valor emocional, como cronotopo *da soleira*; ele pode associar-se ao tema do encontro, porém é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. A própria palavra "soleira" já adquiriu, na vida da linguagem (juntamente com seu sentido real), um significado metafórico, uniu-se ao momento de mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência (ou da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar). Na literatura, o cronotopo da "soleira" é sempre metafórico e simbólico, às vezes sob uma forma aberta, mas, com mais freqüência, implícita. Em Dostoiévski, por exemplo, o limiar e os cronotopos da escada, da ante-sala, do corredor, que lhe são contíguos, e também os cronotopos da rua e das praças, que lhes seguem, são os principais lugares da ação nas suas obras, são os lugares onde se realizam os acontecimentos das crises, das quedas, das ressurreições, dos renascimentos, das clarividências, das decisões que determinam toda uma vida. (BAKHTIN, 2002, p. 354)

[6] A utilização de espaços ínferos, a catábase e o caráter mítico do tempo da transformação são temas que analisaremos em profundidade no capítulo 2 deste estudo.

No supermercado, a entrada da mulher no corredor que antecede a escadaria incute-lhe o peso do sofrimento, da morte e do arrependimento perante a cena das chamas provenientes dos corpos em decomposição, como numa descida ao inferno. A dificuldade em subir os seis degraus da igreja para, depois, lá dentro recompor-se do mal-estar, leva o casal a perceber, de forma clara, que a cegueira física transfere-se para o plano moral ou espiritual das pessoas. Todos esses momentos vividos no chamado cronotopo da soleira parecem ser essenciais para que o leitor possa ter uma visão sobre a transformação interna das personagens, na mesma medida em que cada uma delas se revela perante as outras. Nesse sentido é que temos, no enredo, o processo dialógico de autoconsciência apresentado por Bakhtin. (BAKHTIN, 1997, p. 72-73)

As situações vividas nas ruas e em outros espaços apresentados até agora são de grande importância para a transformação da identidade e da vida das personagens. Dentro das casas, sobretudo dentro da casa do médico, também ocorrerão situações intensas. É nesses espaços de abrigo e de descanso que elas alcançam os momentos de auto-elucidação concludentes na sua trajetória no tempo da transformação.

1.4. As casas

A primeira casa visitada pelo grupo é a da rapariga dos óculos escuros. Como não trazem consigo a chave para poderem entrar no apartamento, localizado no segundo andar de um prédio, a mulher do médico e a rapariga têm de pedir passagem para a moradora do primeiro andar, uma velha senhora que passou a viver sozinha desde que o resto de sua família foi levado para a quarentena. Mesmo cega, ela consegue sobreviver, ainda que em situação extremamente degradante: sua aparência é repugnante e malcheirosa e a casa em que mora é descrita pelo narrador como um lugar inabitável. Além de ser grosseira e rabugenta, ela pede insistentemente às duas outras mulheres que lhe dêem comida em troca da passagem que ela cedeu.

> Desceram ao primeiro andar, a mulher do médico bateu com os nós dos dedos na porta mais próxima (...). Ouviram-se passos arrastados, a porta abriu-se e apareceu uma velha magríssima, só a pele sobre os ossos, esquálida, de enormes cabelos brancos desgrenhados. Uma mistura nauseante de cheiros bafientos e de uma

> indefinível podridão fez recuar as duas mulheres (...). (SARAMAGO, 2003, p. 236)

Mais uma vez parece haver no espaço deslocamentos de descida e subida, sendo que a descida pode representar os estágios mais degradante do tempo da transformação vivido pelas personagens. Assim como a descida ao galpão do supermercado, a descida ao primeiro andar para conseguir a passagem à casa da rapariga representa mais uma situação de encontro:

> Tinham passado já o corredor, o fedor tornara-se insuportável. Na cozinha, mal iluminada pela escassa luz de fora, havia peles de coelho pelo chão, penas de galinha, ossos, e, sobre a mesa, num prato sujo de sangue ressequido, pedaços de carne irreconhecíveis, como se tivessem sido mastigados muitas vezes. (...) A velha recebeu-as queixosa, resmungona, o maldito cão que só por um milagre a não tinha devorado. Muita comida devem vocês ter para poderem sustentar uma fera assim, insinuou, como se esperasse por meio deste recriminatório reparo , suscitar nas duas emissárias o que chamamos de remorsos de consciência (...). (Ibidem, p. 237-240)

Também neste caso há uma subida restauradora, como houve no episódio da igreja em relação ao mercado. Ao chegarem ao apartamento da rapariga, encontram um abrigo seguro e acolhedor. O ambiente é limpo e podem descansar tranqüilos pela primeira vez desde a internação no hospício; podem dormir em camas melhores, sentar-se à mesa para comer a refeição improvisada, apesar da sujeira dos banheiros e dos lençois deixada provavelmente pela velha do primeiro andar: "A cozinha estava limpa e arrumada, o pó sobre os móveis não era excessivo." (Ibidem, p. 238)

Contudo, a forma rude como vive e se comporta a velha do primeiro andar revela, para a rapariga e para a mulher, mais um aspecto da transformação operada pela cegueira: o endurecimento da alma. A rapariga afirma que a vizinha não era assim no passado, que agora é outra pessoa. Mais tarde, à noite, quando a mulher do médico tem uma conversa com a rapariga sobre o destino delas, a moça afirma que prefere ficar sozinha na casa, esperando pela volta de seus pais. A mulher do médico, no entanto, tenta persuadi-la a irem juntas morar na casa do médico, alegando que não adiantaria esperar pela volta dos pais:

> E tu que vais fazer agora. Nada fico aqui à espera de que meus pais voltem, Sozinha e cega. À cegueira já me habituei, E à solidão, Terei de habituar-me, a vizinha de baixo também vive só, Queres converter-te naquilo que ela é, alimentar-se de couves e de carne crua (...). Devo ficar, é a minha obrigação, esta é a minha casa, quero que os meus pais me encontrem se voltarem, Se voltarem, tu mesma o disseste, e falta saber se então eles serão os teus pais, Não compreendo, Disseste que a vizinha de baixo tinha sido boa pessoa, Coitada, Coitados dos teus pais, coitada de ti, quando *se encontrarem, cegos de olhos e de sentimentos*, porque os sentimentos com que temos vivido e que nos fazem viver

> como éramos, foi de termos olhos que nasceram, *sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais* (...). (Ibidem, p. 241-242. Grifo nosso)

A aparência grotesca da velha pode ser entendida como um exemplo da profundidade da transformação operada naquele universo. Além de viver de forma degradante, ela deixou de ser a pessoa sociável que era para transformar-se em um ser repugnante, tanto do ponto de vista físico quanto psicológico. As relações interpessoais antes da epidemia da cegueira eram umas, agora são outras; o que a mulher do médico tenta fazer é restabelecer os hábitos e sentimentos humanos no interior de seu grupo, mesmo dentro do mundo transformado. Esse esforço é, na verdade, uma parte do que conduz seus integrantes a encontrar a saída para o labirinto do tempo da transformação e recobrar a visão.

O que ocorre neste e em outros muitos episódios desta obra de Saramago pode ser esclarecido também na análise que Antonio Candido faz de alguns romances realistas, em que ele chama a atenção para a relação instituída na obra entre o ambiente e as personagens. Para Candido, a metamorfose do espaço pode, em determinados textos, estabelecer a metamorfose das personagens, criando-se um ciclo de transformação. (CANDIDO, 2004, p. 62).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a existência desse tempo transformador existe desde as páginas iniciais da obra, quando a primeira personagem converte-se no primeiro cego. A princípio, neste caso, a metamorfose inicia-se fisicamente nas pessoas, as quais vão transformando seu mundo em espaço degradado. E, de acordo com a mulher do médico, há ainda a questão de que após a cegueira dos olhos e a conseqüente mudança do espaço, haverá a metamorfose dos sentimentos. No trecho destacado, ela diz não saber ainda definir como ocorre essa mudança interior: "sem olhos os sentimentos vão tornar-se diferentes, não sabemos como, não sabemos quais". Porém, o encontro com a velha do prédio da rapariga dos óculos escuros revela mais um dos aspectos sobre a vida no mundo dos cegos: a metamorfose da alma.

No tempo da transformação apresentado por Bakhtin por meio dos romances de aventura e costumes, é a intervenção do acaso ou do destino que impõe os acontecimentos que desencadeiam a aventura. No romance de Saramago, esse acontecimento é o surgimento inesperado da epidemia. No entanto, o caos que se instaura no decorrer da narrativa parece-nos surgir em grande parte como conseqüência das atitudes das pessoas, que passam a construir o espaço degradante desde o manicômio até as ruas. Neste sentido, podemos estabelecer, aqui, uma mudança de enfoque em relação à teoria dos cronotopos apresentada por Mikhail Bakhtin; observamos, em *Ensaio sobre a cegueira,* que a vida levada pelas

personagens no mundo transformado é fruto da falta de organização, de solidariedade, de comunhão entre os membros da comunidade, e não fruto do destino. As pessoas não são capazes de estabelecer uma relação de *lugar antropológico* diante da epidemia. A transformação desencadeada pela cegueira transfere-se para o meio em que habitam, gerando a deterioração do espaço.

A mulher do médico havia vivenciado de maneira extrema a perspectiva da exteriorização e da experimentação de sentimentos até então desconhecidos, quando assassinou um homem no manicômio; por isso ela é capaz de alertar a rapariga de que seus pais e a própria moça podem já não se reconhecer mais como as mesmas pessoas que eram antes da epidemia: "não precisas ter olhos para saberes como a vida já é hoje, se a mim me dissessem que um dia mataria tomá-lo-ia como ofensa, e contudo matei, (...)" (SARAMAGO, 2003, p. 242)

Essa transformação da alma não significa que os aspectos bons, justos e humanos das pessoas deixem de existir; a mulher do médico, por exemplo, parece exatamente lutar contra a perda desses valores. Mesmo diante do mau humor da velha, as duas entregam a ela uma parte da comida que o grupo carrega consigo. No dia seguinte, a própria velha, ao perceber que seus visitantes já haviam ido embora, deixa aflorar alguns sentimentos encobertos pelo peso da vida na cegueira:

> A velha do primeiro andar abriu devagar a janela, não quer que se saiba que tem esta fraqueza sentimental, mas da rua não sobe nenhum ruído, já se foram, deixaram este sítio por onde quase ninguém passa, a velha deveria de estar contente, desta maneira não terá de dividir com os outros suas galinhas e os seus coelhos, deveria de estar e não está, *dos olhos cegos saem-lhe duas lágrimas, pela primeira vez perguntou se tinha alguma razão para continuar a viver.* Não achou resposta, as respostas não vêm sempre que são precisas (...) (Ibidem, p. 249. Grifo nosso.)

A visita à casa do primeiro cego representa, no cronotopo da estrada e do encontro, mais uma das subidas no caminho do grupo. As subidas e as descidas aqui observadas são os encontros que desencadeiam os momentos de relação dialógica entre as personagens, os quais fazem parte do processo de autoconsciência e da busca pela saída do labirinto do tempo da transformação. As personagens que vão em busca da casa do primeiro cego são ele próprio, sua esposa e a mulher do médico. Após subirem várias ruas, chegam ao prédio e seguem para o terceiro andar. No apartamento, encontram uma família habitando o lugar. Quem mora lá agora é um escritor e sua família; cria-se, portanto, um impasse, pois o escritor não pode

retornar à sua própria casa, já que foi expulso de lá por um grupo de cegos; o primeiro cego, por sua vez, quer que o apartamento lhe seja restituído:

> E que pensas em fazer depois de saber que esta casa é nossa, quis saber o primeiro cego, vai expulsar-nos como os outros lhe fizeram a si, Não tenho idade nem forças para tal, e, ainda que as tivesse, não creio que fosse capaz de recorrer a processos tão expeditivos como esse, um escritor acaba por ter na vida a paciência de que precisou para escrever, Irá, portanto, deixar-nos a casa, Sim, se não encontrarmos outra solução, Não vejo que outra solução pode ser encontrada. A mulher do médico já adivinhara qual ia ser a resposta do escritor. Você a sua mulher, como a amiga que vos acompanha, vivem numa casa, suponho, Sim, exactamente em casa dela, Está longe, Não se pode dizer que esteja longe, Então, se mo permitem, tenho uma proposta a fazer-lhes, Diga, Que continuemos como estamos, neste momento ambos temos uma casa onde podemos viver, eu continuarei atento ao que se for passando com a minha, se um dia a encontrar desocupada mudo-me imediatamente para lá, o senhor fará o mesmo, virá aqui com regularidade, e quando a encontrar vazia, muda-se, Não tenho certeza de que a idéia me agrade, Não esperava que lhe agradasse, mas duvido de que possa ser-lhe mais agradável a única alternativa que resta, Qual é ela, Recuperarem neste mesmo instante a casa que vos pertence, Mas, sendo assim, Exacto, sendo assim iremos nós a viver por aí, Não isso nem pensar, interveio a mulher do primeiro cego, deixemos as coisas como estão, a seu tempo se verá. (Ibidem, p. 276)

O primeiro cego, desde o início da história, não externou nenhum momento de autoconsciência em que revelasse, para si e para os outros, uma visão mais ampla de si mesmo, ainda que tenha passado por diversas situações-limite junto com os demais. Nesse episódio, mais uma vez a mulher do primeiro cego se opõe às razões do marido e acaba resolvendo o impasse de forma mais humanitária. Embora o marido pareça relutar em permitir que o escritor fique na casa, a situação se resolve de forma a manter todos devidamente abrigados, uns na casa da mulher do médico, outros na casa que era do primeiro cego.

O cronotopo do encontro, associado aqui ao cronotopo da soleira (com a sala de estar contígua), coloca o grupo diante de mais uma situação que demanda a visão de aspectos humanitários e de solidariedade. O primeiro cego, embora não seja a favor de manter lá o escritor e sua família, não é capaz de vencer o senso de justiça de sua esposa e da mulher do médico. As palavras e a situação do escritor colocam as duas mulheres em posição de perceberem que, mesmo a casa não pertencendo a ele, naquela situação as regras e convenções sociais não podem ser aplicadas da mesma forma que eram antes da cegueira. Ao pedirem que cada um fique hospedado onde está e vá, aos poucos, tentando readquirir suas casas, as mulheres contribuem mais uma vez para o resgate da solidariedade e da comunhão, dando mais um passo no sentido de encontrarem a saída do espaço labiríntico regido pelo tempo da transformação e da provação. A subida de ruas e degraus, mais uma vez, pode ser

vista como o amadurecimento do grupo nessa jornada: “agora subiam por umas ruas estreitas, labirínticas (...) a diferença é não estarem agora a subir no elevador, vão pisando os degraus invisíveis duma escada que é ao mesmo tempo escura e luminosa (...)” (Ibidem, p. 274)

O ápice dessa subida parece ser a casa do médico e de sua esposa. É aí que o grupo se instala e é aí que são tomadas atitudes decisivas no processo de autoconsciência das personagens. É ainda nesse espaço que os protagonistas recuperam a visão. Assim como no caso do apartamento da rapariga dos óculos escuros e do primeiro cego, a percepção da subida evidencia-se logo que o grupo chega ao prédio, pois a casa do médico fica no quinto andar. Observamos que, dentre as três casas, essa é a que fica no andar mais alto, o que pode demonstrar que esse será o cronotopo onde as personagens conseguirão libertar-se do mundo transformado e recobrar a visão. Essa ascese pode representar a trajetória de saída no cronotopo labiríntico das ruas.

A casa da mulher do médico é a única que não recebeu a visita de outras pessoas durante o tempo em que estiveram internados no hospício. Por isso estava limpa, sem nenhum excremento nos banheiros, sem nenhuma podridão. Logo ao entrarem, o grupo recebe roupas limpas e todos podem descansar à vontade. A limpeza das vestes já confere às personagens uma auto-estima maior, e o espaço da casa passa a ser acolhedor.

Como apontado na análise feita por Antonio Candido sobre o tempo e o espaço nos romances realistas, a cordialidade e o bem-estar das personagens variam de acordo com os espaços que elas ocupam. Na análise feita sobre o romance do francês Émile Zola, *L’Assomoir* (1961), Candido mostra que, pela falta de recursos financeiros e pela desestabilização familiar, os espaços vão sofrendo um processo lento de degradação, e, com eles, a vida dos protagonistas vai deteriorando-se.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, observamos uma trajetória que começa com a cegueira e segue para o manicômio com profunda deterioração do espaço e dos valores humanitários, onde a sujeira física confunde-se com a podridão ética, perceptíveis através da fome, dos assassinatos, dos estupros. Posteriormente, temos as ruas que são o espaço do caos, da degradação e das provações; concomitantemente surgem as casas, nas quais, gradativamente as personagens conseguem recuperar parte de sua dignidade, por meio de atividades simples como dormir em camas arrumadas, vestir roupas limpas, sentar-se à mesa para fazer a refeição, ouvir histórias lidas pela mulher do médico ou simplesmente conversar, acomodados nos sofás de uma confortável sala de estar.

Essa valorização das pequenas situações cotidianas mostra como o caráter degradante do tempo da transformação está relacionado às atitudes das pessoas. Enquanto estavam

confinadas no manicômio, agiam de forma brutal e desumana, o que desencadeou a morte de muitos e a destruição total do lugar. Nas ruas também a organização, ou a falta dela, determinou uma convivência mais, ou menos, digna. Assim,o tempo da aventura vivido na narrativa, ao contrário daquele apresentado por Bakhtin, vai sendo determinado pela ação das próprias personagens e não pela ação do destino.

Logo ao chegar em sua casa, a mulher do médico precisa providenciar água para o rapazinho estrábico, que está sedento; resolve, então, usar a água parada há meses dentro do reservatório da privada do banheiro; no entanto, o esposo lembra-se de que havia um garrafão de água mineral guardado. Acostumada à degradação, pareceu-lhe normal oferecer ao menino aquela água impura: "foi a casa de banho às apalpadelas, levantou a tampa do autoclismo, (...) buscou um copo, mergulhou-o, com todo o cuidado o encheu, *a civilização tinha regressado às primitivas fontes do chafurdo*." (Ibidem, p. 263. Grifo nosso)

Segundo o raciocínio da mulher, aquela não poderia ser pior que a água que bebiam no manicômio, que vinha suja dos canos enferrujados. A impureza passa, portanto, a ser a tônica dominante do tempo e do espaço percorridos pelos protagonistas. Nas palavras do narrador, as pessoas haviam "regressado às primitivas fontes do chafurdo". Porém, no espaço da casa parece inaugurar-se um novo tempo de transformação. Quando o médico lembra-se da água límpida que estaria no galão lacrado, pela primeira vez desde a epidemia beberiam algo puro. Assim, o que, antes da epidemia, seria uma ação corriqueira, transforma-se, agora, em um momento simbolicamente purificador para o grupo:

> Não bebas, não bebas mais, isto dizia-o ao rapaz, vamos todos beber água pura. Agarrou desta vez na candeia e foi à cozinha, voltou com o garrafão, a luz entrava por ele, fazia cintilar a jóia que tinha dentro. Colocou-o sobre a mesa, foi buscar os copos, os melhores que tinham, de cristal finíssimo, depois, lentamente, como se estivesse a oficiar um rito, encheu-os. No fim, disse, Bebamos. As mãos cegas procuram e encontram os copos, levantam-nos tremendo. *Bebamos, repetiu a mulher do médico. No centro da mesa a candeia era como um sol rodeado de astros brilhantes*. Quando os copos foram pousados, a rapariga e o velho da venda preta estavam a chorar. (Ibidem, p. 264. Grifo nosso)

A primeira coisa que o grupo faz ao entrar na casa do médico é despir-se completamente das roupas sujíssimas que vestiam. A mulher do médico providencia roupas limpas para todos. Seus corpos continuam sujos, pois não há água para tomarem banho, mas a ação da troca das roupas, ainda na entrada da sala da casa, representa o caráter purificador desse episódio no cronotopo da soleira. A mulher do médico também estabelece que só

poderão fazer suas necessidades em um balde colocado do lado de fora, na varanda, para evitar que a casa fique suja:

> (...) é melhor assim do que termos a casa a cheirar mal, não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, *descemos todos os degraus da indignidade*, todos até atingirmos a abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo (...) (Ibidem, p. 262. Grifo nosso)

Nos limites da casa, na soleira da porta e na varanda, são depositadas as roupas sujas e os excrementos; as próprias personagens já começam a estabelecer uma nova relação com aquele espaço, deixando fora dele o que é impuro. Assim, altera-se o caráter do tempo transformador. Na casa do médico, portanto, transcorre uma espécie de processo de purificação das personagens. Nos espaços limiares, como a soleira da porta e a varanda, tomam-se decisões que introduzem a alteração definitiva da trajetória das personagens. Bakhtin observa que esses locais, aos quais chama de *cronotopo da soleira*, possuem um valor bastante simbólico no sentido de estabelecerem os limites que antecedem as grandes mudanças (BAKHTIN, 2002, p. 354). Dessa forma, no espaço como escadas, soleiras, quintais que antecedem os cômodos principais, cria-se a metáfora do prenúncio de algo grandioso, que no romance em questão é o retorno da visão.

A casa onde o grupo pretende permanecer por tempo indeterminado revela-se como o espaço que se pretende oposto ao do manicômio. A falta de organização foi um dos fatores que tornou impraticável a vida no hospício, mas, na casa da mulher do médico, começam-se a estabelecer algumas normas que lhes possibilitem tentar ali uma vida mais digna do que a vivida até então. A descida dos degraus da indignidade, mencionada no trecho acima, contrapõe-se à subida até o apartamento do casal, juntamente com as demais ascensões ocorridas no episódio da igreja, do apartamento da rapariga e do primeiro cego. Nestes episódios da-se uma mudança no tempo da transformação, pois a noite aconchegante na casa da rapariga, a atitude solidária no apartamento do primeiro cego, a troca de roupas e a água pura para beber na casa do médico são experiências que parecem distanciar aos poucos as personagens da abjeção em que vivem desde o início da cegueira branca.

Recordando os romances de aventura e costumes estudados por Bakhtin (Idem, 1997, p. 237-239), podemos dizer que, assim como em algumas obras desse gênero da Antigüidade, as quais trazem a metamorfose do homem e de sua identidade atrelada a todo o acervo folclórico do mundo pré-clássico, no enredo de *Ensaio sobre a cegueira* o tempo e o espaço da transformação são apresentados de forma cíclica. Os cronotopos do manicômio, das ruas e

das casas interligam-se criando um ciclo de degradação e purificação, de destruição e reconstrução.

O acaso parece ter trazido a epidemia de cegueira, que é o elemento transformador principal, mas é a partir das ações desenvolvidas pelas personagens na sucessão de aventuras que se alcançará a transformação da identidade, por meio da autoconsciência, e que se reverterá a metamorfose. Assim, o tempo da aventura, em *Ensaio sobre a cegueira*, é um tempo que não depende da ação do destino, mas de um complexo encadeamento de acontecimentos estabelecidos pelas pessoas que fazem parte da sociedade na qual a história se desenrola.

Em *O Asno de Ouro*, de Apuleio - sátira menipéia da Antigüidade - o herói, Lúcio, é transformado em asno e, depois de viver inúmeras dificuldades, consegue ser trazido de volta à forma humana, mas sua identidade não é a mesma de antes da mudança, pois as desventuras vividas foram capazes de alterá-la. Sobre esse tempo transformador da narrativa, Bakhtin afirma o seguinte:

> Não é o acaso, mas a volúpia, a leviandade juvenil e a descabida curiosidade que impeliram Lúcio a uma aventura perigosa com feitiçaria. Ele é o culpado. Em sua curiosidade descabida ele desencadeou o jogo do acaso. (...) Mas o último nó – a conclusão de toda a série de aventuras – não é determinada pelo acaso. Lúcio é salvo pela deusa Ísis que lhe indica o que deve fazer para retomar a forma humana. A deusa Ísis se apresenta aqui não como um sinônimo de "feliz acaso", mas como guia de Lúcio que o conduz para a purificação, que exige dele ascese e ritos purificadores bem definidos (...). A série de aventuras vividas pelo herói conduz não à simples confirmação de sua identidade, mas à construção de uma nova imagem do herói purificado e regenerado. (Idem, 2002, p. 239-240)

No ciclo que se estabelece em *Ensaio sobre a cegueira*, sem os elementos folclóricos de *O Asno de Ouro*, de certa maneira esse "jogo do acaso" foi disparado pela perda dos valores humanitários daquela sociedade, o que antecederia a epidemia. As atitudes desumanas coletivas e individuais, ou a indiferença perante um mundo sem valores éticos, os quais teriam desencadeado o surto de cegueira branca, é algo que fica implícito na história, uma vez que a narrativa se inicia com a perda da visão do primeiro cego[7]. A reversão da metamorfose dos cegos em pessoas normais não depende do acaso, mas do próprio homem e da necessidade da ampliação de sua consciência e reconstrução de sua identidade por meio da vivência das

[7] A análise dos motivos que teriam desencadeado a epidemia e a relação deles com a cegueira física e metafórica, além da questão da identidade, serão objeto de estudo no capítulo 3 deste trabalho.

situações-limite e, finalmente, dos rituais purificadores conduzidos pela mulher do médico. Dessa forma, o espaço das casas inaugura a etapa purificadora do tempo da transformação.

A etapa maior dessa purificação é certamente o episódio em que tomam banho. As personagens não se banhavam desde a internação no manicômio e, desde então, vários meses haviam transcorrido. A água é sabidamente um elemento de purificação e transformação, e, neste caso, ela vem na forma de chuva, limpa e em abundância. Na verdade, esse banho tem conotação de ritual: as três mulheres do grupo banham-se de madrugada, na varanda do apartamento da mulher do médico. Inicialmente, a idéia era lavar as roupas sujas e os sapatos que lá tinham sido depositados, mas esse trabalho transforma-se numa ação sublime que remete à limpeza do corpo e da alma:

> (...) pessoas em seu perfeito juízo não se vão pôr a lavar numa varanda exposta aos reparos da vizinhança, menos ainda naquela figura, que importa que todos estejam cegos, são coisas que não se devem fazer, meu Deus, como vai escorrendo a chuva por elas abaixo, como desce entre os seios como se demora e perde na escuridão do púbis, como enfim alarga e rodeia as coxas, talvez tenhamos pensado mal delas injustamente, talvez não sejamos é capazes de ver que de mais belo e glorioso acontece alguma vez na história da cidade, cai do chão da varanda uma toalha de espuma, quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo purificado, nu. Só Deus nos vê, disse a mulher do primeiro cego, que, apesar dos desenganos e das contrariedades, mantém firme a crença de que Deus não é cego (...), 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, é tempo de sentirem frio, Tenho frio, disse a rapariga dos óculos escuros. Pela roupa não é possível fazer mais, os sapatos estão limpos da maior, agora é a altura de se lavarem estas mulheres, ensaboam os cabelos e as costas umas das outras, e riem como só riam as meninas que brincavam à cabra cega no jardim, no tempo que ainda não eram cegas. O dia amanheceu de todo, o primeiro sol ainda espreitou por cima do ombro do mundo antes de se esconder outra vez por trás das nuvens. Continua a chover, mas com menos força. As lavadeiras entraram na cozinha, secaram-se e esfregaram-se com os talhões que a mulher do médico foi buscar no armário da casa de banho (...) (SARAMAGO, 2003, p. 266-267)

Como as musas mitológicas, as “três graças nuas” se banham em uma cena ao mesmo tempo sensual e enigmática, prenunciando a redenção no tempo da transformação. As lavadeiras, como o narrador as chama, tomam um banho purificador ao ar livre, que parece fazê-las mais fortes, sobretudo mais femininas e bonitas. O banho as transforma fisicamente, de modo que agora parecem ser as únicas mulheres que não pertencem mais àquele mundo caótico e sujo. No entanto, antes de recobrarem a visão elas ainda terão pela frente algumas situações complexas nas incursões feitas pelas ruas e casas desse universo.

Contudo, o banho delas e o banho dos demais – que ocorrerá na seqüência –parecem representar um dos principais "rituais" conduzidos pela mulher do médico que, assim como a deusa Ísis, em *O Asno de Ouro*, conduz Lúcio ao caminho da regeneração para que possa ocorrer a reversão da metamorfose e esse herói possa retornar a sua forma humana. De certa forma, temos, em *Ensaio sobre a cegueira,* esse folclore mitológico e a evocação das figuras rituais da Antigüidade, representadas muitas vezes pela mulher do médico.

De acordo com Bakhtin, o cronotopo da estrada, aquele que muitas vezes é a metáfora do "caminho da vida", encontra-se muito presente nos gêneros romanescos desde a Antigüidade, e é comum que sejam impregnados de motivos folclóricos capazes de trazer ao enredo a concretude espaço-temporal comum a esse gênero literário. No caso da trajetória dos protagonistas, permeada por subidas e descidas, por momentos difíceis e momentos restauradores, o cronotopo da estrada revela-se a base sobre a qual o grupo percorre o espaço em degradação e consegue, finalmente, superar o tempo da transformação, retomando a forma física anterior, recobrando a visão.

A respeito dessa clareza da relação do tempo e do espaço presente em determinados romances de aventuras e de costume, sobretudo naqueles como o *Asno de Ouro*, Bakhtin afirma que:

> A realização da metáfora do caminho da vida, com suas diversas variantes, desempenha um papel importante em todos os tipos de folclore. Pode-se mesmo dizer que o caminho no folclore nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida; o cruzamento é sempre o ponto que decide a vida do homem folclórico; (...) os signos da estrada são os signos do destino, etc. Por isso o cronotopo romanesco da estrada é tão concreto e circunscrito, tão impregnado de motivos folclóricos. (...) O espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial. O espaço é preenchido pelo sentido real da vida e entra numa relação essencial com o herói e com o seu destino. (1997, p. 242)

É nesse cronotopo da estrada que a rapariga e o velho da venda preta selam uma espécie de pacto de casamento, pois embora as duas personagens já se conheçam desde o início da narrativa, é agora que elas de fato se confrontam e decidem viver juntas. A discussão travada entre eles também é um momento de auto-revelação e autoconsciência, tanto da rapariga quanto do velho, pois, ao declararem o interesse mútuo, confessam a si e aos outros um aspecto mais amplo de suas identidades.

> Queres dizer, todos juntos ou tu comigo, Não me obrigues a responder, se fosses só um homem poderias fugir à resposta, como todos fazem, mas tu mesmo disseste que é um velho, e um velho, se ter vivido tanto tem algum sentido, não

> deveria virar a cara à verdade, responde, Eu contigo, e porque queres tu viver comigo, Espera que o diga diante de todos eles, Fizemos uns diante dos outros, as coisas mais sujas, mais feias, mais repugnantes, com certeza não é pior o que tens a dizer-me, Já que o queres, então seja, porque o homem que eu ainda sou gosta da mulher que tu és, Custou assim tanto a fazer a declaração de amor, Na minha idade, o ridículo mete medo, Não foste ridículo, Esqueçamos isto, peço-te, Não tenciono esquecer nem deixar que esqueças, é um disparate, obrigaste-me a falar e agora, E agora é a minha vez, Não digas nada de que possas arrepender, lembra-te da lista negra, Se eu estiver a ser sincera hoje, que importa que tenha de arrepender-me amanhã, Cala-te, Tu queres viver comigo e eu quero viver contigo, Estás doida, Passaremos a viver juntos aqui, como um casal, e juntos continuaremos a viver se tivermos de nos separar dos nossos amigos, dois cegos devem poder ver mais do que um, é uma loucura, tu não gostas de mim, Que é isto de gostar, eu nunca gostei de ninguém, só me deitei com homens, Estás a dar-me razão, Não estou, Falaste de sinceridade, responde-me então se é mesmo verdade gostares de mim, Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que o digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesse encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, A mulher que eu era então não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje, (...) (SARAMAGO, 2003, p. 291-292)

O velho da venda preta e a rapariga mostram perante o grupo suas intenções de ficarem juntos, mas, do velho, surge a vergonha e o medo de ser rejeitado ou ridicularizado; a rapariga, por outro lado, expõe textualmente diante de todos que não é mais a pessoa de antes, que agora, depois de tudo que viveu na cegueira, ela é uma pessoa diferente, capaz de reconhecer no velho um companheiro. A jovem prostituta, que antes não se interessaria por ele, agora, por meio de palavras duras e ríspidas, o aceita como um marido e revela sua nova visão frente à vida, frente a si mesma. Certamente que esse episódio revela mais uma etapa da autoconsciência alcançada por essa personagem, assim como nos revela também um aspecto diferente do velho, capaz de levá-lo a declarar-se perante a moça.

É notório que, no trecho acima, não se fala de amor, mas de querer viver um com o outro, fala-se do "homem que eu ainda sou" e da "mulher que tu és", ou "da mulher que sou hoje"; a partir disto podemos observar a busca e a revelação de antigas e novas identificações. A rapariga dos óculos escuros, vendo-se como ela se vê agora, mais madura, e o velho da venda preta, tentando ver-se como era antes, mais jovem, mais forte, deparam-se um com o outro no cronotopo acolhedor da casa do médico. A união desse casal é mais um dos vários encontros no tempo excepcional que invadiu a vida das pessoas dessa sociedade desde a chegada da cegueira branca.

A união da rapariga com o velho parece ser um desdobramento do episódio do banho restaurador comentado anteriormente. Enquanto o velho da venda preta lavava-se na banheira da casa, alguém sem identificar-se, esfregou e limpou as costas dele. O velho imaginava ter

sido a mulher do médico a responsável pelo ato. Ao final do episódio em que há a formalização da união desse novo casal, o narrador comenta: “Quanto ao que aconteceu na sala, tudo indica que nesta primeira noite terá ficado finalmente esclarecido o caso da mão misteriosa que lavou as costas do velho da venda preta naquela manhã em que correram tantas águas, todas elas lustrais.” (Ibidem, p. 292)

Novamente a água e o banho mostram-se como partes de um ritual purificador. A mesma água que purificou essas mulheres também criou a situação na qual a rapariga foi lavar o velho e, assim, fortaleceu mais a relação entre eles. Quando o narrador diz “correram tantas águas, todas elas lustrais”, parece indicar que toda a limpeza advinda desses banhos transformou positivamente a vida de cada personagem. É depois desse encontro purificador com a água que as personagens defrontam com as situações mais difíceis, porém, mais adiante, finalmente recobram a visão.

A visão é recobrada pelo primeiro cego na casa do médico, na noite que se seguiu ao incidente da descida ao porão do supermercado e ao encontro com os corpos em decomposição. O que pareceu uma descida ao mais baixo nível de degradação humana, seguido do choque com as imagens divinas de visão coberta na igreja, antecedeu a reversão da metamorfose da cegueira. A candeia de azeite que era usada pela mulher do médico para iluminar a casa à noite também parece estar relacionada com a visão que retorna aos olhos das personagens. Naquela noite, à medida que o azeite vai se findando, duas personagens, o primeiro cego e a rapariga dos óculos escuros, voltam subitamente a enxergar. Na manhã seguinte, o médico também fica curado.

Com o início da epidemia, o manicômio, as ruas, a igreja, o mercado, o consultório, as casas, todos eles parecem ter, de certa forma, se constituído em novos espaços, os quais às vezes representam, usando-se a terminologia de Marc Augé, *lugares antropológicos*, às vezes *não-lugares*. O tempo da transformação, tantas vezes mencionado nesta análise cronotópica, representa mudanças por meio da degradação e da purificação.

Muitas são essas transformações. O manicômio, por essência o lugar da desidentificação, da loucura, é usado para abrigar os cegos, os quais não conseguem lá se organizar de maneira a viverem em harmonia, mas é nesse *não-lugar* que eles passam por um processo de autoconsciência, o que de certa maneira compõe a identificação das personagens. Por isso certas vezes o manicômio revela-se como um *lugar antropológico*. As casas, que seriam, por definição, lugares de identificação, não pertencem mais aos seus donos ou têm sua relação antropológica alterada. A casa do médico, por exemplo, assume sobretudo a função de

espaço ritual. A igreja, o supermercado, o consultório também têm seus sentidos habituais alterados.

A essa peculiar transformação podemos chamar subversão ou carnavalização do tempo e do espaço, e a elas podemos atribuir a responsabilidade pelo processo de autoconsciência das personagens. Como já mencionamos anteriormente neste capítulo, Bakhtin afirma que a autoconsciência da personagem requer a construção de um clima que permita a ela "revelar-se e auto-elucidar-se" (1997, p. 64). Todos os elementos do ambiente que cercam o herói devem provocá-lo para que alcance essa autoconsciência.

As diferentes perspectivas que as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* têm do mundo e de suas identidades (individuais e coletivas), a partir da subversão do tempo e do espaço, são parte dos momentos de auto-elucidação apresentados neste capítulo. Estes, por sua vez, fazem parte de um ciclo de degradação e regeneração criado pela seqüência de cronotopos. Esse caráter cíclico da narrativa remete-nos aos gêneros literários da Antigüidade e da Idade Média, impregnados pelos mitos e pelo folclore, sobretudo aquele ligado aos festejos e ritos carnavalescos. No capítulo seguinte adentraremos, portanto, no território desses gêneros literários e sua relação com os cronotopos da trama e a autoconsciência das persoangens do romance em pauta.

2. A subversão do tempo e do espaço

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades;
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mudo é composto de mudança,
tomando sempre novas qualidades.

Luis de Camões
Sonetos

O que fazem as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* durante praticamente todo o desenrolar da obra é lutar pela sobrevivência e pela dignidade. Contudo parece-nos que elas só conseguirão obter êxito nessa empreitada caso se defrontem com uma parte da vida que não lhes era habitual antes da cegueira. As personagens centrais, sobretudo a mulher do médico, que lidera os demais, acabam por enfrentar questões ligadas às relações verdadeiramente solidárias entre as pessoas, como o respeito e o afeto entre aqueles que pretendem uma vida conjunta. Nesse sentido, o enredo leva as personagens a lidar com a busca, consciente ou não, daquilo que é essencial nas relações humanas e que se perdeu no cotidiano de suas vidas em sociedade. No entanto, essa essencialidade não é algo pronto ou acabado, é uma resposta que acabam por buscar, ou internalizar, em meio às situações excepcionais vividas na trama.

Examinando a estrutura da obra em questão, constatamos que a forma como a narrativa se constrói, no sentido de estabelecer tais situações excepcionais, retoma dois procedimentos fundamentais dos chamados diálogos socráticos: a *síncrise* e a *anácrise*. É importante salientar que ambos buscam a exposição dialógica da verdade, a qual, segundo Sócrates, só poderia surgir do confronto de diferentes idéias dentro de um grupo durante a discussão de um determinado tema. O primeiro procedimento, a síncrise, diz respeito à confrontação propriamente dita de diferentes pontos de vista sobre um objeto. O segundo, a anácrise, está relacionado aos métodos pelos quais se provocam as palavras do interlocutor, levando-o a externar sua opinião por inteiro. (BAKHTIN, 1997, p. 110).

Em forma literária, os diálogos socráticos apresentam-se a nós de maneira memorialística, reconstruindo as discussões de Sócrates na obra de Platão e de outros escritores de seu tempo; na *Apologia* de Platão e em *Fédon*, por exemplo, esses diálogos versam sobre temas que suscitam a revelação das camadas profundas da personalidade e do pensamento humano (Ibidem, p. 111), constituindo aquilo que Bakhtin chama de "diálogo do limiar" e de "diálogo das últimas questões", presentes quando é tratado o tema da

autoconsciência da personagem nos romances do início do século XX. Indiretamente, eles atuam em uma sucessão de outros gêneros que usam a concepção socrática da natureza dialógica da verdade: "A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que, juntos, a procuram no processo de sua comunicação dialógica." (Ibidem). Em síntese, desde Platão até a atualidade, a literatura tem registrado, em alguns gêneros, a síncrise e a anácrise, ambos procedimentos peculiares aos diálogos socráticos.

O capítulo 1 deste estudo focaliza a análise do tempo e do espaço que constituem a trama de *Ensaio sobre a cegueira.* Pudemos observar que a autoconsciência das personagens dá-se, muitas vezes, por meio do confronto com a visão de outros personagens ou de situações que colocam em questão a concepção de mundo desses indivíduos. Nos diálogos socráticos, o homem é a representação de sua idéia; o confronto e a experimentação de idéias nada mais são do que a experimentação do indivíduo colocado em uma situação diferenciada. Esse debate torna-se presente no romance à medida que as personagens principais vivenciam uma situação excepcional: a epidemia de cegueira e seus desdobramentos. O enredo propõe a experimentação do homem transformando-o em indivíduo degradado, de modo a confrontá-lo, tanto no nível psicológico quanto no físico e corporal, com situações que criam – no caso do grupo de cegos - a busca de uma verdade, ou a busca do que é essencial nas relações humanas.

Os procedimentos da síncrise e da anácrise, de certa forma, podem ser observados nos capítulos que transcorrem dentro do manicômio, quando os cegos têm de conviver com tanta diversidade, imersos em um ambiente que abarca diferentes tipos de classes sociais, faixas etárias e posições morais. Vários são os momentos de auto-revelação observados na obra; personagens como a mulher do médico, a rapariga dos óculos escuros e a mulher do primeiro cego travam diálogos ou discussões que trazem à tona as camadas mais profundas dos pensamentos de cada uma delas.

Nessas situações as personagens não buscam intencionalmente encontrar uma verdade, como no propósito inicial dos trabalhos apresentados por Platão. Fazendo uso de elementos do Ensaio[8], a trama experimenta o homem e as suas idéias, propondo uma situação inusitada e extrema de luta pela sobrevivência. Mais ainda, o enredo apresenta a busca pelo resgate de valores éticos por meio da autoconsciência de algumas personagens. É nesse sentido que

[8] Trataremos ainda neste capítulo as características do gênero Ensaio.

observamos algumas das relações entre a obra de Saramago e a estrutura de gêneros basilares da tradição romanesca, tais como a sátira menipéia e os diálogos socráticos.

A proposição feita pelo romancista português, de um país assolado pela cegueira, a qual promove um teste das idéias das personagens e os seus conseqüentes momentos de auto-elucidação e auto-revelação, baseia-se sobretudo na reunião de elementos contrastantes ou muitas vezes incompatíveis, criando, por exemplo, o oxímoro da "cegueira branca", o fato de os cegos verem um clarão intenso de cor leitosa, quando, tecnicamente, a falta de visão está relacionada à ausência da percepção da luz. A internação dos cegos em um manicômio também constitui um oxímoro na obra ao relacionar-se, contraditoriamente, loucura e cegueira, uma vez que insanidade mental, em tese, tem pouco a ver com a deficiência visual. No entanto, como vimos anteriormente, esses fenômenos estão inter-relacionados na obra.

No capítulo precedente, o exame do modo como o tempo e o espaço são apresentados, permite-nos constatar que a criação de oxímoros como o da cegueira branca e do manicômio de cegos se faz constantemente. Esse recurso também está relacionado à maneira como a obra se estrutura. Quanto a este aspecto, à aplicação de formas que remetem aos diálogos socráticos podemos somar as heranças de um gênero que também está na base da formação do romance ocidental: a sátira menipéia. Segundo Bakhtin, a sátira menipéia é um gênero que deriva, em parte, dos diálogos socráticos e que se desenvolveu largamente na Antigüidade, mas que continuou a se consolidar na Idade Média e no Renascimento.

Os procedimentos da síncrise e da anácrise, que, como vimos há pouco, são originados nos diálogos socráticos, estão também presentes na sátira menipéia e constituem recursos que atendem a uma das principais características da literatura que sofreu influência dos ritos carnavalescos: o processo de busca das verdades existenciais de cada um.

Ao colocar as personagens em contato com tempo e espaço que assumem características muito diversas das convencionalmente estabelecidas para elas, percebemos, na narrativa, a criação da síncrise, por meio da qual as personagens vivenciam os conflitos descritos no capítulo anterior. Por exemplo, no manicômio, os protagonistas vêem desconstruída a normalidade do cotidiano e vivem o embate entre os cegos, a degradação física e mental, a luta pela comida, a busca pela dignidade. A mulher do médico é aquela que ajuda os cegos, mas que se vê confrontada com o desejo de vingança e de assassinato. A mulher do primeiro cego vive o conflito entre manter a subserviência ao marido ou lutar pela dignidade do grupo; a rapariga dos óculos escuros sente-se culpada pela morte do ladrão de carros, por tê-lo agredido violentamente, e procura dedicar-se zelosamente ao rapazinho estrábico. Observamos que, no hospício, as personagens são conduzidas ao conflito, à

angústia, à reflexão e tornam-se sujeitos de ações contraditórias, como no caso dessas três personagens femininas. A vida nesses cronotopos transforma-se de tal maneira que os internos passam a agir e a refletir de acordo com uma perspectiva que oscila entre a compaixão e o ódio, a força e a fraqueza.

Essa estrutura textual assentada na construção de oxímoros parece estabelecer o procedimento da síncrise, que acaba por levar as personagens aos momentos de auto-revelação, aos discursos que surgem como confissão de seus sentimentos íntimos e conflitantes:

> Ouvia a respiração profunda do marido na cama ao lado, o ressonar de alguém, *Como estaria a perna daquele, perguntou-se, mas sabia que neste momento não se tratava de compaixão verdadeira, o que queria era fingir outra preocupação, o que queria era não ter de abrir os olhos*. Abriram-se no instante seguinte, simplesmente, não porque tivesse decidido. Pelas janelas, que começavam a meia altura da parede e terminavam a um palmo do tecto, entrava a luz baça e azulada do amanhecer. Não estou cega, murmurou, e logo alarmada se soergueu na cama, podia tê-la ouvido a rapariga dos óculos escuros que ocupava o catre defronte. Dormia. Na cama ao lado, a que se encostava à parede, o rapazinho dormia também, Fez como eu, pensou a mulher do médico, deu-lhe o lugar mais protegido, *bem fracas muralhas seríamos, só uma pedra no meio do caminho, sem outra esperança que a de tropeçar nela o inimigo, inimigo, que inimigo* (...) (SARAMAGO, 2003, p. 63. Grifo nosso.)

Nos episódios das ruas também se sucedem a síncrise e a anácrise. No supermercado, em busca da comida, a mulher do médico defronta-se com a morte de seus semelhantes. As chamas do fogo-fátuo indicam a ela as vidas que se esvaíram dolorosamente, a poucos passos da comida que lhes proveria o sustento. Ao confronto com essa situação no espaço do supermercado, segue-se a entrada na igreja. O local da igreja, antes destinado à introspecção, à contemplação da vida e ao respeito a Deus, transforma-se no seu contrário. O recinto sagrado é transformado em espaço depredado e em representação da inoperância da Igreja.

O encontro com esses dois planos, o supermercado / cemitério de cegos, e o da igreja / sítio do escárnio e da profanação evidencia os procedimentos narrativos de síncrise e anácrise:

> De uma certa maneira tudo quanto comemos é roubado à boca dos outros, e se lhe roubamos de mais acabamos por causar-lhes a morte, no fundo *somos todos mais ou menos assassinos*, (...). Nunca se pode saber de antemão de que são capazes as pessoas, é preciso esperar, dar tempo ao tempo, o tempo é quem manda, o tempo é o parceiro que está a jogar do outro lado da mesa, e tem na mão todas as cartas do baralho, a nós compete-nos inventar os encartes com a vida, a nossa. (Ibidem, p. 298-303. Grifo nosso)

A comida armazenada, que proporcionaria a vida, conduz à morte, à podridão; os ícones da religião, que ajudariam na aproximação da luz divina, tornam-se cegos e profanados. Esse é o jogo sincrético observado nesses dois cronotopos, o qual acaba por resultar nas falas reveladoras da mulher e do médico.

Quanto à anácrise, cujo maior representante é Sócrates, para Bakhtin ela é capaz de fazer as pessoas "expressarem em palavras sua opiniões obscuras, mas obstinadamente preconcebidas, aclarando-as através da palavra e, assim, desmascarando-lhes a falsidade ou a insuficiência; tinha a habilidade de trazer à luz as verdades correntes" (BAKHTIN, 1997, p. 110).

Em *Ensaio sobre a cegueira,* os diálogos dessas personagens sobre o impacto e os desdobramentos dos encontros no supermercado e na igreja apresentam esse procedimento da anácrise, revelando pensamentos em tom confessional, como exposto acima no diálogo entre o médico e a esposa. Assim, a partir do traumático episódio, a mulher do médico acusa a si e a todos que comem pelo sofrimento e morte daqueles que não comem.

O mesmo processo dialógico ocorre com as afirmações feitas na igreja. Ao concluir que, mesmo que não perca a visão, a mulher ficará cega, porque não tem mais quem a veja, ela estabelece uma relação de interdependência com a sociedade. Sua fala exprime a idéia de que alguém só existe em relação ao outro, de que alguém só vê se pode ser visto. A mulher afirma também que as imagens sagradas, ao terem seus olhos vendados, deixam de ver, mas o marido reage dizendo que tais imagens nunca puderam enxergar. Contudo, o ponto a que a esposa chega é que as representações de santos eram dotadas de tal faculdade à medida que as pessoas lhe atribuíam a sua própria visão: "as imagens vêem com os olhos que as vêem, só agora a cegueira é para todos" (SARAMAGO, 2003, p. 302).

Esses diálogos revelam o processo de autoconsciência dessas personagens. O encontro com as estátuas e pinturas de olhos vendados suscita no casal as palavras em tom confessional sobre como as pessoas lidam com a fé, com a imagem que têm de si em relação aos outros, e como a cegueira havia afetado essas relações. Deixando de acreditar que as imagens sagradas podiam ver, as pessoas dividiram com as entidades etéreas a miséria da cegueira. De acordo com as palavras do médico, quem profanou a igreja cometeu o ato mais radicalmente humano, pois "veio aqui finalmente para declarar que Deus não merece ver." (Ibidem, p. 302). Neste trecho podemos observar o diálogo entre a consciência das personagens e as situações-limite, revelando, por intermédio das palavras, os sentimentos mais profundos ligados às "últimas questões".

Em síntese, as proposições da literatura carnavalizada vão sendo aqui identificadas à medida que essa busca pela verdade essencial das questões humanas, surgida por meio da síncrise e da anácrise, manifesta-se em meio à subversão da ordem e da marcha universalmente aceita do tempo no espaço, à qual quase sempre subjaz a força renovadora da lógica carnavalesca, assunto que exploraremos mais adiante neste estudo.

Além dos diálogos socráticos, a sátira menipéia também tem suas raízes na literatura carnavalizada, permeando até os dias atuais os gêneros romanescos. Nas palavras de Bakhtin, "Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero ela continuou a desenvolver-se (...) Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com a nítida consciência do gênero quanto sem ela)." (BAKHTIN, 1997, p. 113). Não pretendemos aqui nos aprofundar nos estudos de Bakhtin sobre a formação e a estrutura da menipéia. Interessa-nos conhecer o caráter subversivo desse gênero para que possamos entender melhor como *Ensaio sobre a cegueira* fundamenta-se em oxímoros, os quais são capazes de reforçar o confronto dialógico das personagens com o mundo que as cerca. Esse confronto, por seu turno, ocorre graças à construção, na narrativa, de relações cronotópicas fundamentadas no tempo da transformação.

Pudemos ver, na análise dos cronotopos de *Ensaio Sobre a Cegueira*, no capítulo anterior, que o tempo segue uma lógica transformadora; trata-se de um tempo que cria um hiato na vida normal das personagens e traz um período de intensas mudanças físicas e psicológicas. É exatamente dentro desse tempo da transformação que se encontra a experimentação da idéia da sobrevivência em meio à cegueira e à degradação. A metamorfose é o elemento central desse tempo. Vimos que, em sátiras menipéias como *O Asno de Ouro* de Apuleio, a transformação física do herói em um animal determina os cronotopos da história. No estudo da obra que estamos analisando, a metamorfose é ainda mais profunda, pois se dá tanto nas pessoas quanto no espaço que ocupam.

Contudo, o autor de *Ensaio sobre a cegueira* opera uma subversão em relação à tradição literária apresentada por Bakhtin. Neste capítulo, vemos que, no tempo de aventuras e provações, presente em diversas narrativas desde a Antigüidade, o lapso temporal na vida das personagens acontece sem alterar a biografia delas. Já o tempo presente nas aventuras de costumes, como ocorre no caso do enredo de Saramago e de Apuleio, traz a metamorfose como acontecimento modificador do caráter dos protagonistas, os quais acabam por aprender algo devido às experiências vividas por meio da mudança física. Porém há que se ressaltar uma diferença fundamental entre essas duas obras literárias, pois, em Saramago, a metamorfose ocorre na relação com o outro, de dentro para fora, enquanto em Apuleio trata-se de um fenômeno exterior à personagem, portanto, de fora para dentro.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, as personagens vivem, a princípio, uma metamorfose do corpo, a cegueira, que posteriormente é transportada para o espaço físico, alterando e degradando o ambiente na mesma medida da sua degradação. No manicômio, as personagens não vivem simplesmente aventuras, antes de tudo passam pelas provações comuns às narrativas denominadas por Bakhtin de narrativas de provações. Cria-se assim, portanto, um espaço de tempo transformador, fantástico, na vida das personagens, as quais têm de superar as dificuldades, ou provações, para retornar ao tempo da normalidade. [9]

A subversão operada por José Saramago em relação à tradição apresentada por Bakhtin reside no fato de que as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* acabam por vencer as provações ocorridas no manicômio e nas ruas, mas só retornam à lógica cotidiana quanto têm a consciência de si mesmas modificada. Uma segunda mudança em relação à teoria bakhtiniana é observada na obra em questão, uma vez que nos romances de aventura e costumes existe a metamorfose como forma de alteração da perspectiva das personagens, que têm de viver sob outra forma física para mudar seu caráter, e, neste caso, sempre há a presença do destino ou do acaso, que impõe essa mudança, em primeiro lugar no plano físico e, em segundo lugar, no plano psicológico. Mais uma vez Saramago rompe com a tradição romanesca, colocando as personagens como agentes da metamorfose física e psicológica em detrimento do destino, utilizando-se de um complexo jogo de provação, degradação e autoconsciência[10].

Fundem-se e, ao mesmo tempo, são subvertidas, na obra em estudo, duas assimilações diferentes dos cronotopos apresentadas por Bakhtin: a forma em que há a metamorfose e o conseqüente amadurecimento de caráter com a narrativa da superação das provações e o retorno à suposta vida normal. O tempo da transformação contido neste romance de Saramago é capaz de englobar a estrutura das aventuras de provações, as aventuras de costume e o

[9] As novelas de cavalaria da Idade Média, como a *Demanda do Santo Graal,* seguem a assimilação cronotópica das aventuras de provação proposta por Bakhtin. Na versão lusitana da história do Rei Arthur, Galaaz e os outros cavaleiros da Távola Redonda lançam-se na busca do cálice sagrado de Cristo. O tempo da aventura começa quando Lancelot sagra Galaaz cavaleiro e este consegue retirar a espada envolta em mistérios que está fincada no mármore dentro de um lago. Esse é o momento em que a normalidade é interrompida, pois a partir daí os cavaleiros terão uma visão fantástica do Graal que os instiga a buscar essa relíquia. O nome Galaaz tem ascendência bíblica, Galaad significa "'o puro dos puros. O próprio Messias'" (MOISÉS, 1992, p. 28), assim essa personagem tem a aura de um homem escolhido por Deus para resgatar o cálice sagrado. Durante todas as provações vividas pelos cavaleiros, Galaaz continua fiel a seus princípios morais e cristãos, mesmo diante das maiores tentações mundanas. Ao final do tempo da aventura, o protagonista alcança o seu intento e encerra-se o tempo e o espaço permeado por elementos místicos, fantásticos e eróticos. Não há, portanto, nenhum tipo de aprendizagem ou mudança na biografia desse cavaleiro, o qual começa e termina a narrativa fixado à mesma visão de mundo.

[10] A relação entre a cegueira e o processo de autoconsciência das personagens será tratada mais detalhadamente no capítulo 3 deste estudo.

universo fantástico, distribuídos em diferentes espaços como o manicômio, as ruas e as casas. Na complexa estrutura narrativa, para as personagens retomarem a forma física anterior e cessar o tempo da transformação, é necessária a alteração da visão de mundo por meio de suas próprias experiências e da relação dialógica entre o "eu" e o "outro".

Essa relação dialógica proposta na trama, como vimos anteriormente, tem suas raízes literárias nos diálogos socráticos; no entanto é na sátira menipéia que há um caráter mais desenvolvido dos gêneros romanescos da literatura carnavalizada. O descompromisso com a verossimilhança e a liberdade de criar-se uma trama fantástica com o fim de experimentar o homem e suas idéias em busca de uma verdade existencial está entre as características da sátira menipéia. Para isso, as produções ligadas a esse gênero são capazes de criar situações absurdas e reunir elementos muitas vezes incompatíveis para que se possam testar as possibilidades humanas. A aproximação de temas que Bakhtin chama de "últimas questões" (BAKHTIN, 1997, p. 114-115), como o sentido da morte e da vida, o suicídio, os propósitos divinos, é bastante freqüente nas menipéias. É comum as personagens terem de defrontar-se com situações que parecem suscitar-lhes as últimas palavras, apresentar-se em sua totalidade de consciência como que experimentando as últimas posições existenciais:

> A particularidade mais importante do gênero da menipéia consiste em que a *fantasia mais audaciosa e descomedida e a aventura são interiormente motivadas, justificadas e focalizadas aqui pelo fim puramente filosófico-ideológico*, qual seja, o de *criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica*: uma palavra , uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade. Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à materialização positiva da verdade *mas à busca , à provocação e principalmente à experimentação dessa verdade*. Com este fim, os heróis da menipéia sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, *são colocados em situações extraordinárias reais* (...). Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura , *às vezes simbólico*, às vezes místico religioso (em Apuleio). Mas em todos os casos ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. (...) Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da idéia, da verdade e não da experimentação de um tipo determinado de caráter humano, individual ou típico-social. A experimentação de um sábio é a experimentação de sua posição filosófica no mundo e não dos diversos traços de seu caráter, independentes dessa posição. Neste sentido podemos dizer que o *conteúdo da menipéia é constituído pelas aventuras da idéia ou da verdade no mundo*, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo. (Ibidem, p. 114-115)

Assim, as aventuras presentes nesse gênero se constroem a serviço da experimentação das idéias humanas. Sem pretender estabelecer uma verdade acabada ou defender uma ideologia definitiva, a essência da sátira menipéia encontra-se nas obras que, por meio de situações inusitadas, são capazes de criar o diálogo e propor livremente ações em que as

personagens possam provar posições filosóficas e ou existências diferentes daquelas habituais. Na menipéia *Apocoloquintose do divino Cláudio*, de Sêneca, o imperador romano Cláudio, após sua morte, passa por um tribunal divino que vai julgar se ele pode tornar-se uma divindade ou se deve ser condenado por suas ações na terra. Nessa obra também está presente a idéia da metamorfose, ainda que indiretamente, pois *Apokolokintosis* significaria "transformação em abóbora". Acredita-se que houve, nesse título, uma subversão satírica da palavra "apoteose", a qual significa a "transformação do homem em deus" (SÊNECA, 1973, p. 261). O imperador, durante sua recepção nos céus por Júpiter e Hércules e durante todo seu julgamento e condenação, é ridicularizado e feito de bobo, daí resultaria sua transformação metafórica em abóbora. Assim, Cláudio vivencia os jogos do poder, as discussões retóricas, os ritos dos tribunais, contudo agora sob a perspectiva de um bobalhão. Houve neste caso uma transformação, ou melhor dizendo, uma inversão no papel social do imperador. O trecho transcrito abaixo ocorre logo que Cláudio ascende aos céus e não é lá reconhecido como autoridade terrena:

> Então Júpiter manda chamar Hércules, que viajara pelo mundo inteiro e devia conhecer todos os povos; e lhe pede que investigue a raça daquele sujeito. Hércules, à primeira vista, sentiu grande medo, como se ainda não tivesse acabado de lutar contra os monstros. De fato, logo que viu aquele focinho nunca visto, aquele modo de andar tão esquisito, e ouviu aquela voz rouca e inarticulada, que não era de animal terrestre, mas parecia-se com a dos monstros marinhos, pensou: "Não acabei: eis meu décimo terceiro trabalho!" (Ibidem, p. 263)

Sobretudo por sua característica de possuir um tempo e um espaço transformadores na vida das personagens, invertendo papéis, criando metamorfoses "pelo fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma idéia filosófica" (BAKHTIN, 1997, p.114-115), a sátira menipéia é considerada uma forma de literatura carnavalizada, tendo sido influenciada pelas atitudes e pelos ideais dos ritos do folclore carnavalesco antigo e medieval. Para Bakhtin, a carnavalização da literatura cobre todos os gêneros literários sério-cômicos e é importantíssima influência para o romance ocidental desde suas origens até os dias de hoje. Os gêneros sério-cômicos na literatura, já na Antigüidade, consistem, *grosso modo*, em uma tipologia que dá à realidade um tratamento diferenciado daquele é dado à cosmovisão épica, trágica, lírica e retórica. Esses gêneros joco-sérios abrangiam as cartas, as paródias, as sátiras menipéias, entre outros. Na Antigüidade e na Idade Média, essa diferenciação da realidade está relacionada a uma vivência mais atualizada com o cotidiano das pessoas e não tão presa à vida e aos valores dos heróis míticos.

> Pela primeira vez, na literatura antiga, o objeto da representação séria (e simultaneamente cômica) é dado sem qualquer distância épica ou trágica, no nível da atualidade, na zona de contato imediato e até profundamente familiar com os contemporâneos vivos e não no passado absoluto dos mitos e das lendas. Nesses gêneros, os heróis míticos e personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada. Daí ocorrer, no campo do sério-cômico, uma mudança radical da zona propriamente valorativo-temporal de construção da imagem artística. (...) os gêneros do sério-cômico não se baseiam na lenda nem se consagram através dela. Baseiam-se conscientemente na experiência (se bem que ainda insuficientemente madura) e na fantasia livre; na maioria dos casos seu tratamento da lenda é profundamente crítico, sendo, às vezes, cínico-desmascarador. (Ibidem, p. 108).

Em *Ensaio sobre a cegueira* é possível identificarmos a totalidade das características que Bakhtin atribui às sátiras menipéias, ainda que algumas delas apareçam de maneira mais discreta, enquanto outras são percebidas de forma acentuada. De acordo com o teórico russo, uma das grandes diferenças entre os diálogos socráticos e as menipéias está na acentuação do elemento cômico nesse segundo gênero. Contudo ele afirma que o peso do elemento satírico varia muito de escritor para escritor. Tal elemento, que aparece muitas vezes sob a forma de ironia, é uma das características da menipéia utilizadas por Saramago e aparece em dados momentos para atribuir um viés jocoso às situações degradantes vividas pelos cegos.

Por exemplo, há diversas passagens irônicas que se referem a observações feitas pelo narrador, o qual conjectura sobre certas atitudes das personagens centrais, de forma a tornar-se mais uma voz dentro do texto:

> No fim das contas, estas ou as outras, não é assim tão grande a diferença entre ajudar um cego para depois o roubar e cuidar de uma velhice caduca e tatibitate com o olho posto na herança. Foi só quando já estava perto da casa do cego que a idéia se lhe apresentou com toda a naturalidade, *exactamente, assim se pode dizer, como se tivesse decidido comprar um bilhete de lotaria só por ter visto o cauteleiro, não teve nenhum palpite, comprou a ver o que dali saía, conformado de antemão com o que a volúvel fortuna lhe trouxesse, algo ou coisa nenhuma,* outros diriam que agiu segundo um reflexo condicionado da sua personalidade. *Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que também o ajuda muito*. (SARAMAGO, 2003, p. 25)

No excerto cima, o narrador reflete sobre a decisão do ladrão de automóveis de roubar o carro do primeiro cego. A situação grave que se impunha naquele momento para o primeiro cego surge como uma oportunidade para o ladrão. O narrador parece descrever o processo de convencimento vivenciado pelo criminoso, de forma a justificar seu delito injustificável. Quando esse mesmo narrador faz menção ao provérbio "a ocasião faz o ladrão", atribui ironicamente esse pensamento aos "cépticos acerca da natureza humana, que são muitos e

teimosos" (Ibidem, p. 25); assim critica essas pessoas para, depois, apoiar o discurso delas e confirmar que o ladrão de automóveis de fato se aproveitara de uma ocasião propícia para levar a cabo o furto do carro do primeiro cego.

Trechos irônicos e jocosos como estes são observados na narrativa, seguindo quase sempre o padrão de, por meio do narrador, mostrar a contraface de uma situação difícil para as personagens. Como vimos, Bakhtin relaciona esse procedimento à base da literatura carnavalizada, pois esta tem como característica criar personagens graves que possuem um caráter risível, ainda que encoberto:

> *Na figura central do "homem ridículo" percebe-se nitidamente a imagem sério-cômica ambivalente do "bobo sábio" e do "bobo trágico" da literatura carnavalizada. Mas essa ambivalência – é verdade que, habitualmente, em forma abafada, caracteriza todos os heróis de Dostoievski.* Pode-se dizer que a idéia artística de Dostoiévski não concebia nenhuma significação humana sem elementos de uma certa extravagância (em suas diversas variações). Isto se manifesta com a maior nitidez na imagem de Míchkin. Mas em todas as personagens principais de Dostoiévski – Raskólnikov, Stavróguin, Viersílov e Ivan Karamazov – *há sempre algo de ridículo, se bem que de forma mais ou menos reduzida*. (BAKHTIN, 1997, p. 151. Grifo nosso)

Sem pretender comparar as personagens de José Saramago às de Dostoiévski, por se tratar de romancistas muito diferentes, temos, em *Ensaio sobre a cegueira*, momentos de muita ambivalência vividos por determinadas personagens, como aqueles em que os cegos, em seu sofrimento, passam por situações ridículas:

> Quanto ao calçado todos concordaram que a comodidade deveria passar à frente da beleza, nada de tirinhas ou tacões altos, nada de calfes ou polimentos, com o estado em que as ruas estão seria um disparate, o que vai bem são umas botas de borracha, totalmente impermeáveis, de cano pelo meio da perna, fáceis de enfiar e desenfiar, não há melhor para andar nos lamaçais. (...) O velho da venda preta, que tinha os pés mais para o grande do que para o pequeno, resolveu o problema pondo-se uns sapatos de basquetebol, dos especiais, para jogadores de dois metros e extremidades na proporção. *É verdade que vai agora um tanto ridículo, parece que leva umas pantufas brancas*, (...). (SARAMAGO, 2003, p. 231-232)

Também encontramos o elemento cômico revestido de sua forma irônica usados pelo narrador com o fito de ressaltar quão ridículas são aquelas pessoas dentro da miséria em que vivem. É o caso do trecho que descreve a diarréia coletiva quando o grupo se abriga na casa da rapariga dos óculos escuros:

> Agarrado à barriga, amparado pela mulher do médico, o rapazito estrábico desceu as escadas em ânsias, muito conseguiu ele agüentar até aqui, coitado, não se lhe

> peça mais, nos últimos degraus já o esfíncter tinha desistido de resistir à pressão interna, imaginem-se as conseqüências. Entretanto os outros cinco vinham descendo conforme podiam a escada de salvação, nome a propósito, se algum pudor ainda lhes tinha ficado do tempo que tinham vivido em quarentena , era hora de perdê-lo. (...) *via-os acocorados sobre a erva, entre os caules nodosos das couves, com as galinhas à espreita, o cão das lágrimas também descera, era mais um. Limparam-se como puderam, pouco e mal, a uns punhados de ervas, a uns cacos de tijolo, aonde o braço conseguiu alcançar, em algum caso foi pior a emenda*. (Ibidem, p. 243. Grifo nosso)

A cena descrita pelo narrador apresenta um caráter ambivalente, pois, ao mesmo tempo que representa o sofrimento das personagens, compõe um cenário ridículo, em que elas defecam por entre os pés de couve, sendo espreitadas pelas galinhas e limpando-se com "cacos de tijolos". Para explicitar o aspecto ironicamente cômico da situação, o narrador finaliza o trecho com uma referência a um dito popular, dando a entender que, para alguns, foi pior a tentativa de tentar limpar-se.

A forma de ironia presente em *Ensaio sobre a cegueira* aproxima-se daquela observada por Bakhtin nas menipéias e em seus estudos sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, pois trabalha com uma forma de instaurar um contraponto entre sério e cômico, e, como dito por Irene Machado em sua obra sobre a teoria bakhtiniana *O Romance e a Voz*, "riso e seriedade se espalham mutuamente numa mesma esfera de reflexão." (MACHADO, 1995, p. 183).

Mais adiante, ainda neste capítulo, veremos que faz parte da literatura carnavalizada e da visão carnavalesca a abordagem de temas associados às necessidades fisiológicas e outras situações chamadas de "aterrissagens carnavalescas" (por sua vez ligadas à temática do grotesco) como forma de satirizar e mostrar os aspectos menos elevados do homem. Assim, percebemos que, à moda das menipéias da Antigüidade como *Apocoloquintose do divino Cláudio*, de Sêneca, *Ensaio sobre a cegueira* não hesita em adentrar no território da ironia valendo-se de recursos como a ridicularizarão das personagens e a descida aos aspectos constrangedores do indivíduo.

No romance de José Saramago ainda podemos reconhecer outra característica estruturante das menipéias, relacionada à "excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica" (BAKHTIN, 1997, p. 114). Não há limites para a fantasia nem exigências de verossimilhança do enredo para esse gênero, que, na Antigüidade, diferencia-se dos diálogos socráticos, os quais estavam presos às limitações histórico-memorialísticas. Contudo essa liberdade atribuída ao escritor na menipéia não o impede de valer-se de figuras e personagens históricas ou lendárias para a construção do enredo, justamente por não haver restrições

temáticas nesse gênero. Em diferentes obras do escritor português José Saramago, observamos o gosto por esse tipo de liberdade de criação, como é o caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, *A caverna*, *O Homem Duplicado*, *Ensaio sobre a Lucidez*, entre outras.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, o autor permite-se criar uma fantasia em que a epidemia de cegueira desaparece como apareceu, sem explicações diretas ao leitor. Nesse sentido, Saramago valeu-se das possibilidades desse tipo de construção para apresentar questões complexas a respeito da sociedade contemporânea, as quais serão discutidas no capítulo 3 deste estudo. Por ora, é importante ressaltar que, por meio do relato fantasioso, a menipéia permite ao escritor experimentar as idéias humanas em busca de verdades filosóficas e existenciais. No romance em questão, a cegueira é, em vários sentidos, a metáfora que conecta a fantasia à realidade do homem pós-moderno. Com as provações e a degradação vividas pelas personagens, são testadas as reações humanas, observando-se, por exemplo, o processo dialógico de autoconsciência dos protagonistas apresentado no capítulo anterior deste estudo.

> A combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma extraordinária particularidade da menipéia que se mantém em todas as características posteriores das evoluções da linha dialógica da prosa romanesca até Dostoiévski. (Ibidem, p. 115)

Criando a cegueira, a degradação, a purificação e a cura, o autor estabelece uma rede de símbolos ligados à existência humana, às suas fraquezas e à sua força. Ao percorrerem os espaços do manicômio, das ruas, das casas, passando pelo supermercado, pela igreja e pelo consultório, as personagens vivenciam a falta de capacidade de organização, a exploração, a violência, mas vivem também a solidariedade e a comunhão. Assim, a fantástica epidemia e seus desdobramentos se desenrolam em meio a sentimentos e atitudes bastante reais da nossa sociedade, convidando a uma reflexão mais complexa sobre as questões existenciais e filosóficas que já são discutidas na literatura desde os diálogos socráticos.

A liberdade filosófica da menipéia é, segundo Bakhtin, o que a distanciou da literatura de caráter lírico, épico ou trágico (Ibidem, p. 115-116) permitindo-lhe tratar dos prós e contras relativos às últimas questões da vida. Assim, as discussões filosóficas ocorridas à beira da morte, na iminência do perigo ou no desalento, também presentes no romance de Saramago em questão, são recorrentes nesse gênero. A utilização ou a menção a estruturas triplanares como inferno, céu e terra podem fazer parte dessas discussões. A violência e a degradação experimentadas pelas personagens saramaguianas, por exemplo, levam-nas a refletir sobre o

valor da vida, sobre a culpa, o medo, o crime e a punição, podendo ser entendidas, dentro do contexto da obra, como as chamadas últimas questões comuns às menipéias:

> O *medo* voltou, sub-reptício, mal ela avançou alguns metros, talvez ela estivesse enganada, talvez ali mesmo à sua frente, invisível, *um dragão a esperasse de boca aberta. Ou um fantasma de mão estendida, para levá-la ao mundo terrível dos mortos que nunca acabam de morrer porque sempre vem alguém ressuscitá-los*. (SARAMAGO, 2003, p. 222. Grifos nossos)

O trecho acima se refere à primeira incursão da mulher do médico ao depósito de comida do supermercado, espaço várias vezes associado ao inferno, pois lá se desenrolam acontecimentos muito marcantes na vida de algumas personagens, justamente no sentido de confrontá-las com as questões existenciais da vida, da dignidade, da comunhão, bem como seus contrários, como a morte, o sofrimento, a desunião, representados ali pelo dragão infernal ou pelos fantasmas imaginários. A chegada do casal à igreja, em busca de um refúgio, também aponta para uma espécie de céu, porém distorcido pelo autor, na medida em que a igreja está profanada. A casa do médico, essa sim, pode ser vista como a chegada ao paraíso, livre da degradação das ruas; enquanto essas últimas, permeadas pela violência e sofrimento, representam a vida terrena, o dia-a-dia daqueles cegos.

A loucura e sua associação com a cegueira, sobretudo no cronotopo do manicômio, assemelham-se muito ao caráter fantástico experimental da menipéia, uma vez que se cria uma quarentena dentro de um hospício. Assim, o autor constitui uma espécie de novo ângulo para observar o comportamento daquela sociedade. À medida que são trancafiados em um manicômio, alteram-se as leis de convivência, criam-se outros parâmetros de normalidade que possibilitam às personagens externar sem censura um comportamento que possivelmente era anteriormente praticado, mas muitas vezes de forma velada ou obscurecida - e ainda foram capazes de praticar ações nunca antes pensadas. Bakhtin considera que a liberdade temática e filosófica da menipéia é advinda da adoção "de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura da qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação" (BAKHTIN, 1997, p. 116).

> Posso despejar isto , disse a mulher do médico, e logo começou a esvaziar uma bolsa onde tinha reunido uns quantos produtos de beleza e outras miudezas, *quando não podia imaginar as condições em que estava destinada a viver*. No meio dos frascos, caixas e tubos *vindos doutro mundo*, havia uma tesoura comprida de pontas finas. Não se lembrava de ter posto ali, mas ali estava. (...) *A mulher do médico olhava a tesoura, tentava pensar por que razão a estaria olhando assim* (...) (SARAMAGO, 2003, p. 142. Grifo nosso).

O local privilegiado para a observação das ações é, muitas vezes, o manicômio, o qual representaria esse outro "mundo", nas palavras do narrador, ou esse "novo ângulo inusitado", como afirma Bakhtin sobre a literatura. Nesse cronotopo, observamos as pessoas lidarem com sentimentos conflitantes e construírem, umas com as outras, uma relação dialógica. Por meio dessa estrutura é possível criar-se, no enredo, a chamada "experimentação moral e psicológica" (BAKHTIN, 1997, p. 116) do homem.

> As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e de outra vida, *ele perde sua perfeição e 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. (Ibidem, p.117. Grifo nosso)

Quando interagem, discutem, lutam ou ajudam-se mutuamente, os cegos e mais a mulher do médico colocam em xeque seus valores morais, seus paradigmas, seu preconceitos, abalando essa univalência da integridade, da qual fala Bakhtin no excerto acima. Essa interação é o fator o que vai acabar por desencadear o processo de autoconsciência baseado na atitude dialógica.

> Mas o ladrão ameaçou, se julgas que não vai te suceder nada, estás muito enganado, *roubei-te o carro, sim, fui eu que o roubei, mas tu a mim roubaste-me a vista dos olhos, a saber qual de nós dois foi mais ladrão*, Acabem com isso, protestou o médico, todos aqui estamos cegos e não nos queixamos nem acusamos ninguém, Com o mal dos outros posso eu bem, respondeu o ladrão, desdenhoso, (...) Basta, gritou o médico, impaciente, *Ó doutorzinho, rosnou o ladrão, olhe que aqui somos todos iguais*, a mim o senhor não me dá ordens, Não lhe estou a dar ordens, só lhe digo que deixe esse homem em paz, Pois sim, pois sim, mas cuidadinho comigo, que eu não sou bom de assoar quando me chega a mostarda ao nariz, amigo como os que mais são, mas inimigo como são poucos. (SARAMAGO, 2003:55.Grifo nosso)

Os parâmetros da normalidade são completamente alterados com a chegada da cegueira. No manicômio, os valores que norteiam o sentido da existência de cada personagem são questionados, como no caso dos cegos malvados que estupram as mulheres, assim como as mulheres que se unem na decisão de se entregarem aos seus algozes com o objetivo de salvar seus companheiros. Ao discutirem esses parâmetros da sobrevivência, as personagens sofrem o abalo ou a destruição da integridade e da perfeição humana, frente à relação ambígua ou conflitante que estabelecem com o outro.

Segundo Bakhtin, a esse abalo da unicidade e da perfeição do homem estão relacionadas as características excêntricas e as os escândalos das personagens, pois

> São muito características da menipéia as cenas de escândalo e de comportamento excêntrico, de discursos e 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. Pela estrutura artística, esses escândalos diferem acentuadamente dos acontecimentos épicos e das catástrofes trágicas. Diferem essencialmente também dos desmascaramentos e brigas da comédia. (BAKHTIN, 1997, p. 117)

O que observamos no romance são justamente passagens com o mesmo caráter de cenas de escândalo e de comportamento excêntrico da menipéia, na medida em que essas passagens mostram as diferentes posições existenciais das personagens frente aos infortúnios. É o caso, por exemplo, da velha que mora no andar de baixo do apartamento da rapariga dos óculos escuros. O fato de comer os coelhos e as galinhas crus, embora esteja relacionado à sobrevivência em meio ao caos, gera espanto e repulsa nas outras personagens. Outra atitude notória da velha é o fato de gritar com o grupo de cegos ao qual pertence a rapariga. Por várias vezes essa personagem se expressa de maneira grosseira e irritante com os demais, no entanto observamos o caráter ambíguo de seu comportamento, pois, ao mesmo tempo que é agressiva, deixa transparecer um tipo de desejo de companhia para aplacar a solidão na qual está imersa:

> A velha do primeiro andar, ouvindo ladrar com tamanha ferocidade, temeu, mas sabemos quão demasiado tarde, pela segurança da sua despensa e gritou esticando pescoço para cima, Esse cão tem de estar preso, não vá matar-me aí alguma galinha, Fique descansada, respondeu a mulher do médico, o cão não tem fome, já comeu, e nós vamos embora agora mesmo, Agora, repetiu a velha, e houve na sua voz um quebrantamento como de pena, era como se estivesse a querer ser entendida de um modo muito diferente, por exemplo, Vão me deixar aqui sozinha, porém não pronunciou uma palavra mais, só aquela Agora que nem pedia resposta, (...) (SARAMAGO, 2003, p. 247-248)

Por seu modo de agir e de se expressar, a velha apresenta-se como uma personagem rude, mesmo em face da transformação da realidade causada pela epidemia. No entanto é esse seu modo de agir grosseiro, muitas vezes repugnante e escandaloso, que a faz sobreviver diante da cegueira, da fome e da solidão. Podemos relacionar a exposição de comportamentos excêntricos e inconvenientes típica da menipéia com as atitudes da velha do primeiro andar, o que nos possibilita observar, no romance, mais um atributo da sátira menipéia: o jogo de contrastes e a criação de oxímoros.

São comuns à sátira menipéia "passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda a sorte de casamentos desiguais" (BAKHTIN, 1997, p. 118). Ainda com referência à velha, comparada pelo narrador a uma bruxa, descrita como velha carcomida e repugnante, vemos também a mulher forte e astuta, que consegue driblar as terríveis adversidades: "fiquem descansados que de fome não morrerá a filha da minha mãe." (SARAMAGO, 2003, p. 236). No entanto, esta personagem é apenas um exemplo entre tantos outros da construção de oxímoros na trama de *Ensaio sobre a cegueira*: nas personagens centrais, em constante mudança ao longo de seu processo de autoconsciência, identificamos um complexo jogo de contrastes: a mulher do oftalmologista é a zeladora do bem-estar comum/assassina; a rapariga dos óculos escuros é a mãe protetora/prostituta impulsiva e agressiva; o primeiro cego é o egoísta/solidário.

Já dissemos no início deste capítulo que a sátira menipéia, segundo Bakhtin, está presente na constituição de diferentes gêneros literários atuais, como, por exemplo, no romance contemporâneo. Para Bakhtin, a permanência da menipéia na base desses gêneros deve-se, sobretudo, à sua capacidade de conter "a multiplicidade de estilos e a pluritonalidade" (BAKHTIN, 1997, p. 118) de gêneros como as novelas, as cartas, a poesia, os discursos oratórios, os simpósios entre outros, na forma de gêneros intercalados dentro de um mesmo texto. A menipéia ainda é capaz de abarcar as paródias desses gêneros, articulando aquilo a que Bakhtin se refere com sendo "as diferentes distâncias em relação às últimas posições do autor (...)" (Ibidem, p. 118). A paródia funcionaria, assim, dentro da menipéia como uma intervenção que expõe algumas vezes o caráter satírico ou, mais ainda, a visão de mundo presente na obra, através da utilização subvertida de outros gêneros.

Um texto intercalado e parodiado em *Ensaio sobre a cegueira* é aquele conhecido como *A Parábola dos Cegos,* presente no *Novo Testamento* bíblico. Em *A Caverna* (SARAMAGO, 2000), por exemplo, o escritor português utiliza-se diversas vezes de trechos do *Gênesis*, do Antigo Testamento, de forma parodiada para observar a fragilidade humana, além de dialogar diretamente com as idéias de Platão, referindo-se explicitamente no título da obra ao mito criado pelo filósofo grego.

Em *Ensaio Sobre a Cegueira* temos várias referências ao texto bíblico transcrito a seguir:

> Então chegaram ao pé de Jesus uns escribas e fariseus de Jerusalém, dizendo: Por que transgridem os teus discípulos a tradição dos anciãos? Pois não lavam as mãos quando comem pão.

> Ele porém respondendo-lhes, disse-lhes: por que transgredis vós, também, o mandamento de Deus pela vossa tradição?
> Porque Deus ordenou dizendo: Quem maldizer ao pai ou à mãe, morra de morte.
> Mas vós dizeis: Qualquer que disser ao pai ou à mãe: É oferta ao Senhor o que poderias aproveitar de mim, esse não precisa honrar nem a seu pai nem a sua mãe, e assim invalidastes, pela vossa tradição, o mandamento de Deus. (...)
> Então acercando-se dele seus discípulos, disseram-lhe: Sabes que os Fariseus, ouvindo essas palavras, se escandalizaram?
> Ele, porém respondendo, disse: Toda a planta que meu pai celestial não plantou será arrancada.
> Deixai-os; são condutores de cegos. Ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão na cova.
> E Pedro, tomando a palavra, disse-lhe: *Explica-nos essa parábola*. (BÍBLIA SAGRADA*,* Novo Testamento, 1969. Mateus 15: 1-15. Grifo nosso)

Na parábola bíblica, Jesus fala que os fariseus são "condutores de cegos" e que, quando um cego guia outros cegos, é inevitável que caiam numa cova. Refere-se Cristo, na verdade, ao fato de que aqueles líderes religiosos acabariam por levar as pessoas que seguiam seus preceitos a afastarem-se do caminho de Deus. Temos, portanto, o recurso retórico de criar uma narrativa *a* que leva o leitor a uma outra mensagem *b*. Em Saramago, temos uma cegueira que pode possuir um caráter metafórico tanto quanto na bíblia, com isso podemos ver uma relação intertextual entre as duas obras. Mas a questão aqui se apresenta mais complexa: além da intertextualidade, temos também uma relação interdiscursiva, pois o autor português usou o mesmo discurso retórico da Bíblia, para indicar, contudo, que certas atitudes da humanidade contemporânea podem cegar as pessoas para diversas questões filosóficas, éticas ou morais.

Além do diálogo com diferentes textos, é também comum, na obra saramaguiana como um todo, o diálogo com as artes plásticas, sobretudo com a pintura. Assim, em determinados trechos de *Ensaio Sobre a Cegueira*, podemos identificar uma relação não com a Bíblia diretamente, mas, como vimos no capítulo anterior deste estudo, com o famoso quadro do pintor flamengo Brueghel, quadro que, por sua vez, dialoga com a parábola narrada por Mateus na Bíblia.[11]

No fragmento abaixo, retirado do romance em questão, podemos observar as relações de intertextualidade com a *Parábola dos Cegos* e a sua relação intersemiótica com o quadro de Brueghel.

> Chegou a altura de decidirmos o que devemos fazer, estou convencida de que toda a gente está cega pelo menos comportavam-se como tal as pessoas que vi até agora, não

[11]Em *A Parábola dos Cegos,* Brueghel alude ao texto bíblico homônimo. A análise do quadro em questão, bem como sua ligação com o *Ensaio sobre a Cegueira*, feita por Raquel de Sousa Ribeiro, está na obra *Saramago segundo Terceiros* (LOPONDO, 1998).

> há água, não há eletricidade, não há abastecimento de nenhuma espécie, encontramo-nos no caos, o caos autêntico deve ser isto, *Haverá um governo, disse o primeiro cego, Não creio, mas, no caso de o haver, será um governo de cegos a quererem governar cegos, isto é, o nada a* pretender organizar o nada, Então não há futuro, disse o velho da venda preta, (...) Disseste que há grupos organizados de cegos, observou o médico, isso significa que estão a ser inventadas maneiras novas de viver, não é forçoso que acabemos destroçados, como prevês, Não sei até que ponto estarão realmente organizados, só os vejo andarem por aí à procura de comida e de sítio para dormir, nada mais, Regressamos à horda primitiva, disse o velho da venda preta, com a diferença de que não somos uns quantos milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarnado e exaurido, E cego, acrescentou a mulher do médico, quando começar a tornar-se difícil encontrar água e comida, o mais certo é que estes grupos se desagreguem, cada pessoa pensará que sozinha poderá sobreviver melhor, não terá de repartir com outros, o que puder apanhar é seu, de ninguém mais, Os grupos que por aí existem devem ter chefes, alguém que mande e organize, lembrou o primeiro cego, *Talvez, mas neste caso tão cegos estão os que mandem como os que forem mandados,* (....) (SARAMAGO, 2003, p. 244-245. Grifos nossos)

Ainda no que se refere à intersemiótica, a relação de *Ensaio Sobre a Cegueira* com outro quadro famoso, A *Liberdade Guiando o Povo,* encontra-se em pelo menos mais dois trechos da obra:

> Não foi preciso esperar tanto, a mulher do médico conseguira enfim sair para o patamar, *praticamente vinha meio despida*, por ter ambas as mãos ocupadas não se pudera defender dos que queriam juntar-se ao pequeno grupo que avançava, apanhar, por assim dizer, o comboio em andamento, *os soldados iam ficar de olho arregalado quando ela lhes aparecesse pela frente com os seios meio descobertos*. (Ibidem, p. 209. Grifos nosso)

> Estava a chover torrencialmente quando alcançou a rua, Melhor assim, pensou, ofegando, com as pernas a tremer, vai sentir menos o cheiro. Alguém tinha deitado a mão ao último farrapo que mal a tapava da cintura para cima, agora de peitos descobertos, por eles, lustralmente, palavra fina, lhe escorria a água do céu, *não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira.* (Ibidem, p. 225. Grifos nossos)

O texto descreve uma cena protagonizada pela mulher do médico, fazendo referência ao quadro do pintor francês Delacroix *A liberdade guiando o povo*, feito em 1830. Nele, a figura alegórica de uma mulher, com seios à mostra, carrega a bandeira da França e lidera um grupo na vitória da Revolução de 1830. O narrador chega, inclusive, a citar o nome da pintura.

No texto *Saramago, lettore di immagini*, de Marlise Vaz Bridi (1998, p.43), a autora explora o caráter intersemiótico nas obras de José Saramago, detendo-se, principalmente, na obra *Manual de Pintura e Caligrafia*, de 1977, um dos primeiros livros publicados por Saramago. Levando em consideração o conjunto da obra de ficção do autor, Bridi aponta duas maneiras principais de Saramago trabalhar a relação com as artes pictóricas. A primeira seria

a da "referência direta", na qual, no decorrer dos textos do escritor português, é citado o nome de uma obra, nem sempre alertando o leitor de que se trata do nome de um quadro ou gravura. É exatamente este o procedimento usado em *Ensaio Sobre a Cegueira* quando o narrador descreve a mulher do médico comparando-a à figura alegórica do quadro de Delacroix; o narrador menciona o nome do famoso quadro, mas não esclarece a intersemioticidade, de modo que essa menção só terá um valor mais profundo na interpretação do texto caso o leitor conheça esse quadro e seu contexto.

A segunda maneira referida pela pesquisadora é a da "sugestão mais ou menos evidente" (BRIDI, 1998, p. 43), em que o texto apresenta várias referências iconográficas que resultam na identificação de uma obra pictórica específica. É o caso, em *Ensaio sobre a cegueira*, do quadro de Brueghel, que pode ser identificado por meio de cenas descritas no romance, como por exemplo, aquelas em que os cegos andarem pelo pátio do manicômio segurando uns nos ombros dos outros, ou a da boca aberta das pessoas depois da saída do manicômio, além de outras passagens que podem ser identificadas na pintura flamenga. Também essa forma de referência à pintura pressupõe, para a compreensão ampla da obra, um determinado tipo de leitor.[12]

Podemos relacionar, portanto, as construções intertextuais e intersemióticas observadas aqui com a característica da sátira menipéia de intercalar, em diálogo, textos e referências de gêneros diversos e, assim, aproximar a visão de mundo do autor a esses elementos ou, ainda, com o fito de parodiá-los. É importante mencionar que empregamos aqui a idéia de paródia descrita por Linda Hutcheon, em sua obra *Poética do pós-modernismo,* que a considera como um texto paralelo, o qual subverte o original não somente no sentido de satirizá-lo, mas principalmente no sentido de, a um só tempo, incorporar e desafiar aquilo que se parodia. (1991, p. 28).

A *Parábola dos cegos* e o quadro de Brueguel aparecem no enredo do romance, algumas vezes como forma de paródia, nos moldes propostos por Hutcheon. Sendo assim, a trama reafirma a idéia da parábola de que cegos conduzidos por cegos não podem seguir um caminho venturoso. Porém, em *Ensaio sobre a Cegueira*, o grupo de protagonistas será guiado por uma mulher que enxerga, e esta, por sua vez, conduzirá as personagens ao processo de autoconsciência e auto-elucidação. Além disso, a *Parábola dos Cegos* será, de certa forma, subvertida e desafiada quando o médico afirmar, a partir do encontro com as figuras divinas vendadas, que Deus não merece enxergar.

[12] Irene Machado, em *O Romance a e Voz*, estuda, por meio de diferentes autores, a questão da colocação da voz do autor dentro do romance e a construção de um interlocutor para essa voz. (1995, p. 105).

As últimas características da sátira menipéia apresentadas no estudo de Mikhail Bakhtin estão relacionadas aos temas e conteúdos presentes neste gênero desde a Antigüidade, passando pela Idade Média e pelo Renascimento. Segundo o pensador russo, a menipéia incorpora freqüentemente elementos da "utopia social", "introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países distantes; às vezes a menipéia se transforma diretamente em romance utópico." (BAKHTIN, 1997, p. 118). Essa utopia social à qual se refere Bakhtin aparece em *Ensaio sobre a cegueira* de maneira subvertida, criando uma viagem a um mundo de violência e provações. Contudo, para superar a crueldade da degradação humana construída dentro dessa sociedade, as personagens unem-se, construindo, ao final, um ideal de solidariedade e transformação social, em busca de uma convivência mais harmônica. No enredo, esse ideal não é plenamente atingido; apenas surge, em meio ao processo de autoconsciência dos protagonistas, como um embrião da comunhão entre os homens. Dessa forma, a utopia social aparece como o ápice da conscientização do grupo da necessidade de comunhão, pouco antes do término da cegueira. Mas o que as personagens vivenciam nos cronotopos estudados no capitulo anterior não é uma jornada de solidariedade; esse ideal de comunhão é construído pouco a pouco à custa do processo de autoconsciência. A composição da utopia social no romance é, portanto, complexa, inserindo-se como partes de um processo na progressão do tempo e dos espaços da trama.

Ao elemento da utopia social soma-se outra característica da menipéia, denominada por Bakhtin de publicística atualizada. Refere-se a uma espécie de gênero jornalístico da Antigüidade, que "enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica vigente" (Ibidem, p. 188) e transforma-se em uma tendência de crítica da sociedade, dos costumes, das filosofias existentes, por meio da criação de personagens e situações que polemizam, de forma explícita ou velada, os acontecimentos públicos e relevantes de uma época. (Ibidem, p. 189).

Ao mesmo tempo que elabora a utopia de uma sociedade mais solidária, identificada com valores humanitários, o texto de José Saramago utiliza-se amplamente do recurso da publicística para enfocar mordazmente os valores de seu tempo. O autor português refere-se abertamente, ora de forma irônica, ora crítica, ao sistema social, econômico ou político vigente no país assolado pela cegueira, país este que nos parece representar toda a sociedade contemporânea ocidental:

> (...) mas o pior veio depois, quando os bancos se viram assaltados por *hordas furiosas de cegos e não cegos, porém desesperados todos* (...) não se pode imaginar o que aquilo foi, os grandes e sumptuosos átrios das sedes, as pequenas dependências de bairro, assistiram a cenas em verdade aterradoras, e não há que

> esquecer *o pormenor das caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até a última nota, no mostrador de algumas, enigmaticamente, apareceu uma mensagem de agradecimento por ter sido escolhido este banco*, *as máquinas são de facto estúpidas, se não seria mais exacto dizer que estas traíram seus senhores, enfim, todo o sistema financeiro se veio abaixo num sopro, como um castelo de cartas*, e *não porque a posse do dinheiro deixasse de ser apreciada*, a prova está em que quem o tem não o quer largar da mão, alegam esses que não se pode prever o dia de amanhã, também a pensar nisso estarão certamente os cegos que se instalaram nos subterrâneos dos bancos, onde se encontram os cofres-fortes, *à espera de um milagre que lhes abra de par em par as pesadas portas de aço-níquel que os separam da riqueza*, (...) (SARAMAGO, 2003, p. 254-255. Grifos nossos)

Em tom jocoso, o narrador fala da ruína do sistema financeiro diante da epidemia. A horda de cegos em busca do dinheiro, a ação dos caixas automáticos de emitir a mensagem de agradecimento, os cegos que se instalam no subterrâneo em busca da riqueza guardada nos grandes cofres, tudo isso revela, a um só tempo, tanto a proposição de uma situação em que o dinheiro tivesse sua função anulada quanto a crítica à maneira como essa sociedade tornou-se dependente das organizações financeiras e dos valores materiais por elas defendidos.

"O caráter jornalístico, a publicística, o folhetinismo e a atualidade mordaz caracterizam, em diferentes graus, todos os representantes da menipéia" (BAKHTIN, 1997, p. 119): tal afirmação permite-nos constatar que *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que assimilou tais influências. Algumas das características da sátira menipéia observadas até aqui serão rediscutidas adiante, à luz da questão da literatura carnavalizada e sua influência na visão de mundo presente nesta obra de Saramago.

Além disso, é de grande importância tratarmos aqui de um outro gênero, surgido também na Antigüidade, e que, ao longo do desenvolvimento da literatura, acabou por influenciar, direta ou indiretamente, a menipéia e, conseqüentemente, a tradição romanesca, sobretudo aquela com base romana e cristã primitiva. Trata-se do solilóquio que, *grosso modo*, significa o diálogo consigo mesmo e é tratado por Bakhtin como um gênero baseado...

> (...) na descoberta do *homem interior* – de "si mesmo" – inacessível à observação passiva e acessível apenas ao ativo *enfoque dialógico de si mesmo*, que destrói a integridade ingênua dos conceitos sobre si mesmo, que serve de base às imagens lírica, épica e trágica do homem. O enfoque de si mesmo rasga as roupagens externas da imagem de si mesmo, que existem para outras pessoas, determinam a avaliação externa do homem (aos olhos dos outros) e turvam a nitidez da consciência-de-si. (Ibidem, p. 120. Grifo do autor)

O solilóquio e a menipéia acabaram, segundo Bakhtin, por influenciar-se mutuamente, uma vez que ambos os gêneros possuem um caráter dialógico. Pelo fato de *Ensaio sobre a*

cegueira ser um romance dialógico, por confrontar as verdades individuais das personagens em função das situações incomuns da trama, por explicitar o processo de autoconsciência dos protagonistas, podemos identificar nele a base do solilóquio e da sua influência, tal como ocorre com os gêneros romanescos em geral.

Por meio do solilóquio, a personagem acaba por auto-revelar-se, expondo suas contradições e ambigüidades, principalmente quando busca o autoconvencimento; assim procedendo, ela expõe a si mesma seu modo de ser. No capítulo anterior, estudamos algumas passagens em que ocorrem movimentos dessa ordem; sobretudo a mulher do médico passa por esses momentos de confronto individual, como por exemplo quando mata o líder dos cegos malvados e, na seqüência, enfrenta o cego de nascença. A personagem vive, então, o conflito entre ser aquela que luta em favor da dignidade humana e ser a assassina de um cego, trazendo à tona, de si para si, a sua integralidade.

O solilóquio também comparece no episódio em que o ladrão de automóveis, quando decide sair da camarata em busca de ajuda para seu grave ferimento, sem saber que seria alvejado pelo soldado, trava um diálogo consigo mesmo:

> Vou mijar, diria, o que não queria era que fosse a mulher do médico a chamá-lo, a ela não poderia enganar, mentir-lhe, teria de lhe dizer a idéia que levava na cabeça, Não posso continuar aqui a apodrecer, reconheço que o seu marido fez o que estava ao seu alcance, mas quando eu tinha de roubar um carro, não ia pedir a outro que o roubasse por mim, agora é o mesmo, eu é que lá tenho de ir (...) Vou andando de gatas, pensou, ponho-me debaixo da corda , de vez em quando levanto a mão para ver se vou no bom caminho, isto é o mesmo que roubar um carro, sempre se encontra a maneira. *De súbito, sem que ele contasse, a consciência acordou e censurou-o asperamente* por ter sido capaz de roubar o automóvel a um pobre cego, *Se agora estou nessa situação, argumentou* ele, não foi por lhe ter roubado o carro, mas por ter ido acompanhá-lo a casa, esse é que foi meu grande erro. *Não estava a consciência para debates casuísticos*, as suas razões eram simples e claras. Um cego é sagrado, a um cego não se rouba, Tecnicamente falando, não o roubei, nem ele tinha o carro no bolso, nem eu lhe apontei uma pistola à cara, *defendeu-se o acusado*, *Deixa-te de sofismas, resmungou a consciência,* e vai lá onde tens de ir. (SARAMAGO, 2003, p. 77-78. Grifo nosso).

Nesse diálogo interior, que registra um instante de extremo sofrimento, o ladrão de automóveis imagina primeiramente uma conversa hipotética com a mulher do médico, na qual justifica os motivos de expor-se aos soldados. Depois, estabelece uma espécie de julgamento de si mesmo, no plano de sua consciência, no qual repensa as razões para estar cego. Cria-se, nesse solilóquio, a argumentação e a contra-argumentação, como podemos observar nos trechos grifados, por meio das quais a personagem busca alento para sua condição miserável, e, ao mesmo tempo, acaba por avaliar os erros cometidos, do ponto de vista da sua própria

consciência moral. O solilóquio, nos momentos finais de vida do ladrão, revela a avaliação pessoal de sua conduta e as suas conseqüências: desnuda-se psicologicamente e explicita sua ambigüidade.

Importa efetuarmos aqui uma ressalva semelhante àquela que Bakhtin apresenta referente à obra de Dostoiévski em *Problemas da Poética de Dostoiévski* no que se refere às características dos diálogos socráticos, da sátira menipéia e do solilóquio. Bakhtin afirma que, provavelmente, não houve intenção direta do romancista russo em utilizar-se, em seus textos, de recursos advindos de gêneros da Antigüidade; e que considera a presença de tais procedimentos como resultado da própria herança intrínseca do gênero romanesco, que se manifesta na complexidade da prosa Dostoiévskiana:

> Trata-se efetivamente do mesmo universo de gênero, observando-se, entretanto, que na menipéia ele se apresenta em etapa inicial de sua evolução, ao passo que em Dostoiévski atinge o apogeu. Já sabemos, porém, que o começo, isto é, a *archaica* do gênero, conserva-se em forma renovada também nos estágios superiores de evolução do gênero. *Além disto, quanto mais alto e complexo é o grau de evolução atingido pelo gênero, tanto melhor e mais plenamente ele revive o passado.*(...) Em termos um tanto paradoxais podemos dizer que quem conservou as particularidades da menipéia antiga não foi a memória subjetiva de Dostoiévski mas a *memória objetiva do próprio gênero com o qual trabalhou*. (BAKHTIN, 1997, p. 121. Grifo nosso.)

No caso de José Saramago, também é lícito concluir que inexiste intencionalidade de utilização dos recursos da sátira menipéia, pelo menos explicitamente. Contudo concordamos com Bakhtin que a complexidade de uma obra é capaz de acentuar os elementos constitutivos e imorredouros do gênero ao qual pertence. Nesse sentido, *Ensaio sobre a cegueira* apresenta, como pudemos observar até aqui, uma complexa estruturação no que tange ao aspecto espaço-temporal da narrativa. Os cronotopos do manicômio, das ruas e das casas observam uma assimilação do tempo da transformação capaz de conduzir as personagens ao processo de autoconsciência. Além disso, a reconstrução da identidade dos protagonistas está diretamente relacionada ao dialogismo, porque é mediante o confronto de diferentes mundividências que se explicita a integralidade de cada um. Em síntese, pudemos verificar que a análise dos cronotopos feita no capítulo anterior foi capaz de estabelecer a elaborada densidade da estrutura narrativa, assentada em espaços e tempo de aventura, de provação, de renovação, funcionando estes como mediadores do processo de autoconsciência.

Essa complexa estrutura tem, em sua base, a lógica dos gêneros que sofreram influência da literatura carnavalizada desde a Antigüidade e da Idade Média: os diálogos socráticos, a sátira menipéia, o solilóquio, entre outros. Como já dissemos, os elementos

constitutivos desses gêneros estão presentes na evolução romanesca e, portanto, na estrutura dos romances contemporâneos. Entretanto, na obra de Saramago em análise, o dialogismo interligado à estrutura dos cronotopos possibilita-nos explorar a riqueza da *"archaica"* do romance enquanto gênero. Segundo Bakhtin,

> Poderíamos concluir que Dostoiévski partiu direta e conscientemente da menipéia antiga? Absolutamente! Ele não foi, em hipótese alguma, um estilizador de gêneros antigos. Dostoiévski *se juntava à cadeia de uma dada tradição de gênero naqueles lugares em que ela lhe transpassava a atualidade* (...) (Ibidem, p. 121. Grifo nosso)

Com base no trecho em destaque, podemos afirmar que a temática desenvolvida em *Ensaio sobre a cegueira* faz ressoar as características essenciais da menipéia. A metáfora da cegueira branca, os espaços do manicômio, do supermercado, da igreja, da casa do médico, a metamorfose e a degradação, o tempo da transformação, da provação e da purificação são abarcados pelas constituintes da menipéia, podendo ser relacionados com marcas desse gênero tais como o fantástico experimental, as últimas questões, o naturalismo de submundo, os contrastes agudos e o jogo de oxímoros, os solilóquios, entre outros.

Saramago, ao desenvolver uma ficção fantástica baseada na discussão da busca da dignidade humana e da comunhão entre os seres, toca em temática de extrema relevância na sociedade contemporânea, mas também em problemas atemporais do homem, como a busca ontológica da humanidade, centrada na questão "quem sou eu?". Como diz Bakhtin sobre Dostoiévski, o escritor russo escava a realidade em busca do que é essencial ao homem e, para isso, utiliza-se de uma "tradição de gênero naqueles lugares em que ela lhe *transpassava a atualidade*" (Ibidem), ou seja, toma do gênero aquilo que lhe permite expressar seu objetivo, relacionado à sua época. Pois bem, Saramago, atento a seu tempo, focaliza a condição humana e, para tanto, vale-se daqueles elementos estruturais da tradição romanesca que propiciam ao texto construções capazes de relacionar a narrativa com a busca da humanidade por suas verdades filosóficas e existenciais, como já acontecia na Antigüidade.

Para aprofundarmos a discussão sobre a busca pelas respostas às questões ontológicas e às verdades existências no enredo do romance em questão, precisamos focalizar a ideologia carnavalesca, própria da sátira menipéia. Por isso, a seguir discutiremos a literatura carnavalizada e retomaremos alguns dos pontos apresentados sobre a menipéia, o diálogo socrático e o solilóquio, com o fito de explorarmos a visão de mundo presente no romance em questão, à luz da lógica carnavalesca.

2.1. O mundo às avessas

Como vimos anteriormente, o romance, como se configura hoje, deriva diretamente dos gêneros sério-cômicos da Antigüidade e da Idade Média e pode ter em sua base características ou traços da literatura carnavalizada. O carnaval, aqui entendido como um conjunto específico de manifestações folclóricas populares da Antigüidade e da Idade Média, apresenta-se como fenômeno cultural extremamente complexo, não sendo objetivo deste trabalho estudá-lo isoladamente. Já foi dito que pretendemos apresentar algumas características do carnaval que geraram procedimentos específicos no texto literário e estão no cerne dos gêneros joco-sérios.

A complexidade do carnaval se dá pelo fato de este ser um espetáculo ou uma manifestação sincrética de caráter popular, com matizes que variam de acordo com a época e o lugar onde se manifestou. Contudo aquilo que pode ser considerado genericamente como parte do carnaval é perpassado por uma cosmovisão única que abrange uma linguagem e símbolos concreto-sensoriais. Estes foram transpostos para as manifestações artísticas, entre elas a literatura. A essa transposição Bakhtin chama de "carnavalização da literatura", e são as características dessa manifestação que podem nos ajudar a entender melhor os complexos mecanismos de organização do tempo e do espaço presentes na obra de José Saramago sobre a qual ora nos debruçamos.

O carnaval é, antes de tudo, uma interrupção no tempo habitual da vida; constitui-se de uma pausa que instaura um novo tempo dentro do qual se desenvolvem rituais e festejos que se fundem em um espetáculo no qual não há espectadores; todos os participantes são protagonistas dessas atividades. "Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigorarem, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca" (Ibidem, p. 122-123). Esse tempo tem hora certa para acabar; ele é uma interrupção passageira, que, ao findar, retoma a ordem habitual da vida. As regras que regem esse tempo diferenciado são muito diversas das cotidianas. Justamente na inversão dos valores regulares da sociedade (pelo menos da sociedade ocidental) é que se encontra a cosmovisão carnavalesca: "a vida às avessas, um mundo invertido." (Ibidem, p. 123)

Nesse mundo de cabeça para baixo, as relações de hierarquia, de devoção, de etiqueta são alteradas ou revogadas. As desigualdades sociais, financeiras, etárias deixam de existir e podem ocorrer relações interpessoais livres de qualquer barreira. Assim, uma das

características da carnavalização, de acordo com Bakhtin, são as *mésalliances*, do francês "casamento desigual, feito com pessoa de nascimento ou condição inferior" (AZEVEDO, 1989, p. 962). Essas *mésalliances* estendem-se a idéias, valores, fenômenos, sendo possível unir, ou "casar", coisas antes incompatíveis. A aproximação do sagrado com o profano, do novo com o velho, do esteticamente bonito com o feio, das idéias elevadas com as mais baixas e grosseiras, da sabedoria com a tolice são exemplos das uniões possíveis quando vigora a lógica do carnaval.

Do ponto de vista da lógica extra-carnavalesca, essa liberdade de relações e a quebra das barreiras de classe, de título, de idade, geram a presença de elementos inoportunos ou excêntricos, constantemente representados na literatura carnavalizada por meio de situações e personagens que perturbam a estabilidade e apresentam comportamentos passíveis de revelar os aspectos ocultos da natureza humana freqüentemente escondidos e reprimidos no tempo convencional. No carnaval, as excentricidades humanas passam a ser algo que se tenta trazer a luz naturalmente, mesmo com seus aspectos inoportunos e inadequados. O desrespeito a elementos ou valores sagrados e a exploração da indecência também fazem parte da lógica carnavalesca. Segundo Bakhtin, as paródias carnavalescas de textos sagrados e sentenças bíblicas estão repletas desse tipo de profanação. (BAKHTIN, 1997, p. 123)

Todas essas características da literatura carnavalizada não são apenas idéias abstratas que pretendem unir coisas opostas, pregando igualdade ou liberdade. Na verdade, as *mésalliances*, as excentricidades inoportunas, a profanação, a vida às avessas fazem parte de uma maneira de viver "concreto-sensorial" que se expressou durante milênios nos rituais carnavalescos da Antigüidade, da Idade Média, do Renascimento europeu, e que, de certa maneira, de forma reduzida, ainda se manifesta nos festejos carnavalescos populares contemporâneos.

Essas práticas, que tinham um tempo certo para começar e terminar, inauguravam aquilo que Bakhtin chama de "livre contato familiar do homem com o mundo" (Ibidem, p 123), ou seja, aquilo que se estabelece quando os limites das convenções sociais caem e o homem pode se relacionar de forma mais orgânica com o espaço que ocupa e com as pessoas que o cercam. Por ter atuado e se desenvolvido de forma profunda durante muito tempo na cultura ocidental, a cosmovisão carnavalesca, como já dissemos, foi capaz de influenciar fortemente a literatura e a formação de seus gêneros. Retomando como exemplo a menipéia *Apocoloquintose do divino Cláudio*, de Sêneca, vemos que essa história, como um todo, traz as *mésalliances*, as excentricidades, as inconveniências grosseiras e as profanações, na medida em que a figura do imperador e a do bobo ficam livremente reunidas em uma só

pessoa. O primeiro trecho a seguir refere-se ao momento que precede a morte do imperador Cláudio, o qual teria se sujado de fezes. O segundo traz as palavras do imperador Augusto, já divinizado nos céus, tentando condenar Cláudio:

> As últimas palavras que ele pronunciou entre os homens *(depois de ter soltado um som, mais alto do que o de costume, pela parte do corpo com que se exprimia mais eloqüentemente) foi esta: "Ai de mim, acho, talvez que me sujei". Se era verdade, não sei: o que é certo é que ele sempre sujou em qualquer lugar*. (SÊNECA, 1973, p. 263. Grifo nosso)

> Calígula não quis que o filho de Crasso fosse chamado Magno; Cláudio lhe devolveu o nome, mas lhe tirou a vida. Nesta família matou Crasso, Magno e Escribônia: três patetas, mas nobres; e *Crasso era tão bobo que até poderia ser imperador*." (Ibidem, p. 267. Grifo nosso)

A literatura foi capaz de absorver as características básicas da cosmovisão carnavalesca e expressar o livre contato familiar entre os homens, apresentando situações socialmente inconvenientes e grosseiras, como as criadas nessa menipéia de Sêneca, em que as últimas palavras de Cláudio estão relacionadas aos gases intestinais e às fezes ou na mistura irônica de dois elementos teoricamente antagônicos, como vemos no fato de a personagem histórica Crasso ser tão boba que, por isso, estaria apta a ser imperador. Essas misturas e profanações sociais na literatura, sobretudo na sátira menipéia, guardam, de acordo com Bakhtin, o objetivo de experimentar o homem e as idéias humanas. Nesses moldes de "mundo às avessas", podem-se propor formas de existir e de se relacionar que, na ordem social normal, seriam difíceis ou impossíveis de se estabelecer. A ridicularização explícita, no caso da menipéia de Sêneca, serve de mote para que Cláudio e uma série de outras personagens sejam questionados, tenham de argumentar, tenham de lutar pela sua dignidade.

A presença de espaços como o céu e o inferno revelam o caráter de discussão das "últimas questões", muito freqüentes na literatura carnavalizada, representando-se, nesses locais, os limiares entre a vida e a morte, a glória e a desgraça, a justiça e injustiça, a loucura e a lucidez, entre ser um imperador deificado ou ser o idiota. Assim, associando-se os opostos, é possível confrontá-los, testá-los e refletir sobre os mesmos em busca de novas idéias. Por meio das situações ordinárias da vida, do trabalho, da ordem familiar, da hierarquia social é difícil vislumbrar elementos socialmente inovadores. Com a subversão da ordem, mesmo que em um nível mínimo, é que surgem as possibilidades de se questionarem as verdades estabelecidas e manter a busca por respostas às perguntas de ordem ontológica que surgiram já na filosofia pré-socrática, sobre quem somos nós, de onde viemos, para onde vamos.

Um procedimento bastante comum na literatura carnavalizada, com influência direta dos festejos do carnaval, é o ritual de coroação e destronamento, intrinsecamente relacionado à idéia central da cosmovisão carnavalesca. Nas festas de carnaval ao longo da história ocidental, tem-se notícia de rituais que estabelecem a coroação de um rei ou a instauração de uma figura importante que inaugura esse tempo à parte da lógica cotidiana. Esse rei é, normalmente, o oposto do estereótipo convencional do líder, e o ritual é também subvertido. O procedimento de coroação já antecipa a idéia de seu contrário, ou seja, o destronamento dessa figura. O rei do carnaval pode ser, por exemplo, um bobo da corte que, durante os festejos, é adorado, mas ao término desse período, é ridicularizado ou agredido, e, uma vez destronado, restaura-se a ordem em vigor até então.

Nas festas de carnaval brasileiras, por exemplo, é feita a coroação de um rei bufo, o rei momo, que dá o chamado "grito de carnaval" iniciando o período de festa, mas é destronado ao final da folia. Esta é uma tradição que certamente chegou-nos da Europa e que tem suas origens nos festejos carnavalescos da Antigüidade e da Idade Média. Contudo, o ritual de coroação e destronamento mais famoso de que se tem notícia é, certamente, o da passagem bíblica do *Novo Testamento*, na qual se conta que os soldados romanos, para humilharem Jesus Cristo, antes de levá-lo à crucificação coroam-no como "rei dos judeus":

> E logo os soldados do presidente, conduzindo Jesus à audiência, reuniram junto dele toda a corte.
> E despindo-o o cobriram com uma capa de escarlate;
> E tecendo uma coroa de espinhos, puseram-lhe na cabeça , e em sua mão direita uma cana; e ajoelhando diante dele, o escarneciam, dizendo: Salve, Rei dos Judeus.
> E cuspindo nele tiraram-lhe a cana e batiam com ela na cabeça.
> E, depois de haverem escarnecido, tiraram-lhe a capa, vestiram-lhe as suas vestes e o levaram para ser crucificado. (...)
> E por cima da sua cabeça puseram escrita a sua acusação: ESTE É JESUS, O REI DOS JUDEUS. (BÍBLIA SAGRADA, Novo Testamento, 1969, Mateus 27:27-37)

No ritual, que está no evangelho de Mateus, o procedimento descrito refere-se à criação de um rei às avessas. O motivo da prisão de Jesus não era claro para Pôncio Pilatos; segundo o que o povo dizia, Jesus afirmava ser filho de Deus e por isso deveria ser condenado à morte. No evangelho de João, há, inclusive, uma passagem que afirma que os sacerdotes judeus, quando consultados por Pilatos sobre a punição de Cristo, argumentam que não tinham outro rei senão César e não poderiam aceitar que Cristo afrontasse essa autoridade (Idem, João 19:13-15). Sendo assim, os romanos, diante dos sacerdotes judeus, fazem o ritual de coroação carnavalizada de Jesus Cristo, colocando nele um manto vermelho, pondo-lhe

uma coroa também carnavalizada, pois era feita de espinhos ao invés de ouro e jóias, dão-lhe um cetro feito de cana e reverenciam-no. O destronamento prossegue com a crucificação; era costume romano escrever-se numa tabuinha o crime cometido pelo crucificado; nesse caso escreveu-se que o delito de Jesus era ser rei dos judeus.

A própria passagem bíblica do evangelho de Mateus traz indícios de que sofreu influência dos rituais festivos do carnaval da Antigüidade, uma vez que narra o procedimento da coroação-destronamento e traz dentro de si a idéia central do carnaval: a renovação. De acordo com o *Novo Testamento*, depois de ser coroado e destronado, Cristo é crucificado, morre e ressuscita, subindo ao céu para redimir os pecados da humanidade. Na história bíblica, a morte de Cristo é o símbolo da purificação e da renovação do pacto de reunião entre homens e Deus, pacto este que havia sido quebrado quando Adão e Eva cometeram o pecado original.

A renovação é, segundo Bakhtin, o centro de toda a lógica carnavalesca. Características como a subversão da ordem, as *mésalliances*, os elementos inconvenientes e profanadores, o livre contato familiar entre os homens remetem à idéia de destruição e posterior renovação. Assim, na base da ambivalência que forma os paradoxos carnavalizados está o binômio morte/renascimento, e uma parte da literatura ocidental herdou da influência artística dos rituais carnavalescos a visão segundo a qual, para se renovar, é preciso destruir o que está estabelecido.

Viver temporariamente rituais em que são rompidas as barreiras hierárquicas, destruídos os padrões morais e alteradas as autoridades torna possível recomeçar, mas o homem está, então, renovado e renasce a partir das cinzas do carnaval: "Na base da ação ritual de coroação e destronamento do rei reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação. O carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova." (BAKHTIN, 1997, p. 124)

Essa lógica carnavalesca da transformação e da renovação foi transposta para a literatura de diferentes formas e está presente nos mais variados tipos de romance, paródias, contos, entre outros. Mesmo a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, embora tenha uma estrutura de poesia, carrega alguns elementos da literatura carnavalizada; seu enredo baseia-se em uma viagem por caminhos que perpassam o inferno, o purgatório e o paraíso, nos quais Dante tem como guia o poeta da Antigüidade Virgílio. De certa forma, como na sátira menipéia, essa história traz a proposição de uma situação extraordinária, na qual o eu lírico vai refletindo sobre os problemas de sua época, atribuindo-lhes caráter universal.

Em termos gerais, a *Divina Comédia* é uma peregrinação para alcançar ideais cívicos de união, justiça e amor. As chamadas últimas questões, como o sentido da vida, da morte e do papel de Deus, são a tônica dominante da obra e trazem, de alguma forma, aspectos presentes na literatura carnavalizada, pois a descida ao inferno, também conhecida como catábase, e a chegada ao paraíso formam o ciclo de morte e renovação proposto pela cosmovisão carnavalesca. Na *Divina Comédia* não ocorre a morte de Dante, mas sua descida aos mais baixos estágios do inferno representa sua falência simbólica e gradual purificação, com a passagem por vários estágios do céu, até estar habilitado a contemplar a face de Deus.

Embora não haja, nesta obra, uma subversão da ordem instituída, algumas personagens assumem papéis inusitados, como o próprio poeta Virgílio, cuja tarefa é guiar Dante pelos caminhos do inferno. O poeta encontra também Beatriz, seu amor idealizado, que tem as virtudes de Maria, mãe de Cristo, parecendo ao leitor, algumas vezes, que a figura da moça e da santa são fundidas. O trecho a seguir refere-se ao momento em que Dante encontra a amada no nono céu. Podemos observar aí o testemunho da personagem sobre seu processo de purificação perpassado por provações e júbilo:

> Senhora minha, minha constante esperança, que não receaste, para me dar certeza, deixar teus vestígios no chão do Inferno! Em tudo quanto nesta viagem experimentei reconheço tua forte presença, tua alta virtude. *De servo que eu era fizeste-me livre*, exercendo neste caridoso intento,todos os meios e todos os gestos que a emergência requeria. *Que ora eu seja fortalecido pelo teu valor; conservada em mim seja a tua munificência, até que minha alma, que purificaste, deixe, ainda pura o corpo terreno*!". E ela, embora parecendo estar distante, olhou-me e sorriu, para logo voltar a contemplar a Fonte da Eternidade.
> "Para que possas perfeitamente chegar ao fim da peregrinação", disse-me então o santo velho "moveram-me a ser teu guia as preces e o divino amor dessa que veneras. Admira com os olhos as flores deste jardim, pois tal prática há de preparar tua vista para contemplar a Suprema Beatífica Visão. A Rainha do Céu, pela qual ardo em constante amor, não me recusa auxilio. (ALIGHIERI, 2004, p. 329. Grifo nosso)

A cosmovisão carnavalesca trabalha com as ambivalências da descida degradante e da subida purificadora, propondo uma situação fora do normal, que possa reunir as coisas opostas como o céu e o inferno na mesma viagem, como no caso da *Divina Comédia*, em busca da experiência de situações onde o homem seja questionado e questione as idéias presentes no mundo que o rodeia. Na trama desse tipo de literatura, são muitas as assimilações de tempo e espaço usadas para que essa reunião aconteça. Em *Dom Quixote*, Cervantes apresenta vários elementos da literatura carnavalizada, e observamos na estrutura textual o cronotopo da estrada, onde acontecem as situações inusitadas e as *mésalliances*. À medida

que o cavaleiro e seu escudeiro vão aventurando-se pelas estradas, ocorrem situações como a famosa luta de Dom Quixote com o moinho de vento:

> Valha-me Deus ! - Exclamou Sancho. – Não lhe disse eu a Vossa Mercê que reparasse no que fazia, que não eram senão moinhos de vento, e que só o podia desconhecer quem dentro da cabeça tivesse outros?
> - Cala a boca – amigo Sancho - respondeu Dom Quixote; - as coisas da guerra são de todas as mais sujeitas a contínuas mudanças; o que mais creio, e deve ser verdade, é que aquele sábio Frestão, que me roubou o aposento e os livros, transformou estes gigantes em moinhos, para me falsear a glória de os vencer, tamanha é a inimizade que me tem; mas ao cabo das contas, pouco lhe hão de valer as suas más artes contra a bondade da minha espada.
> - Valha-o Deus, que o pode! – respondeu Pança.
> E ajudando-o a levantar, o tornou a subir para cima de Rocinante, que estava também meio desazado. Conversando no passado sucesso, *continuaram caminho para porto Lápice, porque por ali, dizia Dom Quixote, não era possível que se não achassem muitas e diversas aventuras, por ser sítio de grande passagem*. (CERVANTES DE SAAVEDRA, 1978, p. 55. Grifo nosso)

Neste romance, o protagonista aparece como o inverso do cavaleiro das novelas medievais de cavalaria. Todas as suas tentativas de viver as aventuras lidas nas obras de ficção revelam-se situações hilárias ou constrangedoras e tristes, fazendo desse herói o contrário da figura que ele acredita ser. E tais aventuras ou acontecem nas estradas ou é aí que ele e seu escudeiro as esperam encontrar, tal como acontece em muitas sátiras menipéias, paródias e romances cujos enredos são impregnados de elementos da cosmovisão carnavalesca.

Por seu turno, o tempo vivido por Dom Quixote é aquele no qual ele se traveste daquilo que gostaria de ser e transforma-se no cavaleiro andante em busca de aventuras baseadas na defesa da honra, da moral, da religião e da glória, que só são vistas ou entendidas por ele. Semelhante materialização do tempo tem início quando o protagonista substitui a teoria cavalheiresca dos livros pela vivência genuína de tais situações. O tempo transformador promove a metamorfose, ainda que apenas na consciência do protagonista, tornando-o cavaleiro medieval. Essa mudança, no entanto, só existe para Dom Quixote, pois para seus conhecidos trata-se da transformação do homem pacato em louco.

Quanto aos espaços, as praças públicas, ruas e estradas são lugares muito freqüentes desse tipo de aventura, e, como os limiares entre a vida e a morte são cronotopos recorrentes na literatura carnavalizada; os abismos, a beira da praia ou do rio, o céu, o purgatório, o inferno são também espaços nos quais se privilegiam certas reflexões sobre as últimas questões ou sobre o livre contato familiar entre os homens. O interior das casas, das igrejas e

outros espaços internos também são locais de ações carnavalizadas na literatura, porém Bakhtin, em suas análises, elege a praça pública como espaço privilegiado desses procedimentos:

> O carnaval ignora a arena cênica e a ribalta. Mas só a praça pública podia ser o palco central, pois o carnaval é por sua própria idéia pública e universal, pois todos devem participar do contato familiar. *A praça era o símbolo da universalidade pública. A praça pública carnavalesca - praça das ações carnavalescas - adquiriu um novo matiz simbólico que a ampliou e a aprofundou. Na literatura carnavalizada, a praça pública, como lugar da ação do enredo, torna-se biplanar e ambivalente: é como se através da praça pública real transpassasse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de coroação e destronamento públicos.* Outros lugares de ação (evidentemente motivados em termos de enredo e realidade), se é que podem ser lugares de encontro e contato de pessoas heterogêneas – ruas, tavernas, estradas, banhos públicos, convés de navio, etc. – *recebem nova interpretação público-carnavalesca* (BAKHTIN, 1997, p. 128-129. Grifo nosso.)

Para o autor, entre os festejos/rituais do carnaval propriamente ditos e a literatura carnavalizada existe uma transposição simbólica de ações; entre elas a representação da praça pública constituía o ponto central. Na literatura, ela figura do mesmo modo que outros espaços que possam simbolizar a influência carnavalesca. A praça está presente em diferentes espaços capazes de manifestar a junção dos elementos opostos, de estabelecer um contato orgânico do homem com o mundo ou em que é possível subverter-se a ordem normal dos acontecimentos e criar-se o tempo capaz de instituir a "nova interpretação público-carnavalesca". Assim se monta essa estrutura biplanar, onde ocorrem as ações da história, mas cuja relação com a praça pública carnavalesca revela-se íntima e indissolúvel.

As breves reflexões feitas até aqui sobre a literatura carnavalizada, sua origem e sua influência em gêneros fundadores como os diálogos socráticos e a sátira menipéia, seu desenvolvimento em obras da Antigüidade, da Idade Média e do Renascimento, têm o objetivo de auxiliar-nos a analisar os cronotopos de *Ensaio sobre a cegueira*.

No capítulo anterior, detivemo-nos no estudo da relação espaço-temporal e pudemos constatar que, no interior de tal inter-relação, desenvolve-se o processo de autoconsciência das personagens. Contudo também verificamos que, no enredo, o tempo se apresenta como transformador e purificador, e, nos espaços do manicômio, das ruas e das casas, desenvolvem-se ações típicas da literatura carnavalizada.

Os procedimentos permeados pela cosmovisão carnavalesca vão ao encontro da estrutura dialógica de enredo que Bakhtin considera necessária para levar as personagens a se auto-elucidarem e se auto-revelarem. Esse tipo de literatura que tem, em sua essência, a

experimentação do homem e das idéias humanas através de determinadas características da organização da trama mostra-nos que é possível observar a influência da carnavalização na proposição dialógica presente nos cronotopos do romance de Saramago em questão.

O manicômio, como já vimos, associa-se primeiramente ao tempo da provação. A partir da reunião de um grupo de pessoas inicia-se a luta pela sobrevivência e a jornada em busca do resgate da dignidade humana. Esse cronotopo é ambivalente, ora atuando como tempo/espaço que degrada e desidentifica, ora tornando propício o processo de sublimação de determinadas personagens mediante sua autoconsciência. Sob a perspectiva da literatura carnavalizada, podemos assumir que, em *Ensaio sobre a cegueira,* o tempo e o espaço apresentam influência da lógica carnavalesca, sendo o cronotopo do manicômio um exemplo dessa presença.

Além do mais, como também já apontamos, o romance como um todo carrega traços de gêneros como a sátira menipéia, os diálogos socráticos e o solilóquio, na medida em que é criada uma história insólita, que propõe a questão sobre o que aconteceria na sociedade contemporânea caso houvesse uma epidemia de cegueira. Essa mistura de gêneros, aliada ao especial destaque dado ao cronotopo, desemboca na polifonia, que põe em evidência a relatividade da verdade.

É preciso atentar, ainda, para a ênfase na pluralidade de vozes e, por extensão, na multiplicidade de verdades contidas na obra, passíveis de reconhecimento a partir da idéia da experimentação inerente ao significado do termo "ensaio", que dá título ao romance em questão. "Ensaio", em sentido amplo, significa o ato de experimentar algo com o fim de verificar seu desempenho. Em sentido específico, o ensaio representa um texto em prosa de caráter analítico ou argumentativo sobre determinado tema (FERREIRA*,* 1999). A esse respeito, é interessante notar que, embora a estrutura da obra possua os atributos canônicos do romance, as qualidades centrais do gênero ensaístico também comparecem na narrativa.

De acordo com Massaud Moisés, é tarefa difícil definir as fronteiras dentro das quais se insere o ensaio, em parte devido ao fato de que tal tipo de produção escrita se confunde com produções de natureza híbrida, como o texto jornalístico, a autobiografia, o diário. Conforme o ponto de vista, é possível classificá-lo com texto polifacetado, tornando-se difícil estabelecer se sua natureza é literária ou pertencente à outra área do saber humano, em razão do tipo de imbricamento com outros gêneros. (MOISÉS, 2003, p. 69-74). Enfim, o ensaio trata-se, *grosso modo*, de um texto cujo objetivo é abrir um debate sobre um determinado tema.

Etimologicamente, o vocábulo "ensaio" deriva do latim *exagiu*, ação de "pensar" no sentido de "provar", "experimentar", "tentar". (Ibidem, p. 71). Dos pensadores da Antigüidade clássica, Plutarco é conhecido como o patriarca dos ensaístas, mas, de certo modo, Aristóteles, Platão, Marco Aurélio e outros podem ser considerados os iniciadores do gênero, ainda que Aristóteles só tenha praticado o ensaio em sua forma oral, só mais tarde tendo a reelaboração de suas idéias por meio dos escritos de Platão. Contudo, foi Montaigne, escritor do século XVI, quem, com a obra *Ensaios*, por assim dizer, cunhou o modelo literário do ensaio conhecido modernamente. O tipo de texto elaborado por Montaigne floresceu nos séculos XVII e XVIII na França e também, no mesmo período, entre os escritores anglo-saxônicos da Inglaterra e dos Estados Unidos. Em Portugal, o ensaio já aparece no século XVI com D. Duarte, em *Leal Conselheiro*, mas é no século XVIII que surge de forma mais consistente em autores como Verney (*Verdadeiro Método de Estudar*), Antonio Nunes Ribeiro Sanches (*Cartas Sobre a Educação da Mocidade*), Matias Ayres (*Reflexão Sobre a Vaidade dos Homens*). No século XIX, Alexandre Herculano e, posteriormente, Antero de Quental e Moniz Barreto despontam como proeminentes ensaístas da Língua Portuguesa, dando origem a uma tradição que se seguiria nas literaturas portuguesa e brasileira no século XX. Fernando Pessoa, em Portugal, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, no Brasil, são alguns dos nomes de destaque que surgem no século passado em língua vernácula. (Ibidem, p. 71-74)

O que une os textos tidos como ensaios desde a Antigüidade, mas sobretudo desde Montaigne, é o que Massaud Moisés chama de um "tom" de redigir que está ligado à sondagem do "eu" por meio de um tema circunstancial: "Efeito, não causa, o tom ensaístico se insinua como necessidade imposta pela natureza de tais obras, uma vez que se agrupam no mesmo domínio retórico e estilístico." (Ibidem, p. 76). Merece destaque ainda o fato de que o ensaio pressupõe uma atitude crítica do escritor diante de um objeto, assim como o faz o filósofo ou o psicólogo; o tom de análise crítica, subjetiva e, muitas vezes, com contornos persuasivos diante de uma questão é o mesmo para esses observadores: As palavras de Montaigne podem ser uma boa ilustração do teor que deve ter o gênero ensaístico: "Não porque Sócrates o disse, mas porque na verdade, é a minha opinião (...) considero todos os homens meus compatriotas e abraço um polaco como abraço um francês, pondo esta ligação nacional atrás da universal e comum." (MONTAIGNE, 2004, p. 79).

Embora não esteja associado diretamente com a tradição romanesca da literatura, o ensaio tem algumas semelhanças fundamentais com os gêneros que vimos estudando, como o diálogo socrático, a menipéia e o solilóquio, pois, na sua base, está o diálogo, confrontando

diferentes visões e idéias na busca de respostas às questões ontológicas, às verdades filosóficas e existenciais do ser humano. Essa busca está no cerne dos diálogos socráticos, que, em princípio, utilizam-se dos recursos da síncrise e da anácrise para suscitarem as discussões. O ensaio busca, de acordo com Massaud (MOISÉS, 2003, p. 87), a explicitação do "eu" mais do que a discussão de um tema; razão pela qual, por meio desse tipo de texto, conhece-se mais do autor do que do objeto de análise. Tal exposição subjetiva, típica do ensaio, não visa a apresentar respostas, mas evidenciar a procura por elas, à semelhança do que pudemos verificar na estrutura da obra de Saramago em questão, na medida em que o processo de autoconsciência das personagens se explicita na luta cotidiana das mesmas pela sobrevivência, pela dignidade e pela comunhão. A respeito do ensaio de Montaigne diz Moisés:

> A verdade (quando possível) se instala em seus textos como um enigma a desvendar ou como a estrela polar que persegue não como um padrão assente. Montaigne, decerto a falar por todos os ensaístas, não hesita em dizer que anuncia "idéias fantasistas e mal definidas: *não a fim de provar a verdade pois não tenho tal pretensão mas para a procurar". E procurar a verdade relativa*, ou com v minúsculo, o que corresponde a declarar que cada ensaísta tem a sua verdade ou agarra-a por uma de suas incontáveis facetas. (Ibidem, p. 87. Grifo nosso)

Sob esta perspectiva, o diálogo socrático está ligado ao ensaio, uma vez que ambos os gêneros encetam uma busca por meio de uma discussão com o interlocutor. Existe, portanto, nessas tipologias textuais um jogo de idéias visando ao convencimento, à argumentação. Há, contudo, por parte do ensaio, procedimentos diferentes daqueles dos diálogos socráticos, pois o primeiro apresenta-se mais subjetivo ou intimista, enquanto o segundo guia-se predominantemente pelo raciocínio silogístico.

O próprio Montaigne, em um de seus ensaios, reflete sobre o valor que atribui ao diálogo e de como este, com seus embates e contrariedade, é capaz de engendrar a verdade:

> Na minha opinião, o mais frutuoso e natural exercício de nosso espírito é a conversação ... e essa é a razão pela qual, se neste momento fosse obrigado a escolher, preferiria, penso eu, perder a vista, do que o ouvido e a fala. (...) O estudo dos livros é um movimento lânguido e débil que não entusiasma, enquanto a conversa ensina e exercita ao mesmo tempo. Quando converso com um espírito forte e um rude adversário, ele ataca-me os flancos, espicaça-me à esquerda e à direita, as suas idéias estimulam as minhas (...). Nenhuma afirmação me surpreende, nenhuma crença me choca, por mais contrária que seja à minha (...). *Festejo e acarinho a verdade seja em que mãos a encontrar, e a ela me entrego de bom grado*. (MONTAIGNE, 2004, p. 26. Grifo nosso.)

O ensaio difere das produções de cunho novelístico em vários aspectos, entre eles porque o "foco narrativo" está sempre em primeira pessoa: o autor não se utiliza de

personagens ou de um narrador, mas expõe-se na voz que fala diretamente dentro do texto. Neste gênero, não há propriamente um enredo, pois a intenção é discutir, questionar ou narrar situações com o fito de compreender as relações e as problemáticas do ser humano.

> O que há de mais selvagem do que ver uma nação em que, por legítimo costume, o encargo de julgar se vende e os julgamentos são pagos em dinheiro sonante, e onde legitimamente a justiça é recusada a quem não pode pagar? (Ibidem, p.58)

É importante, entretanto, para a análise de *Ensaio sobre a cegueira*, salientar que tanto o ensaio quanto o romance podem trazer em seu bojo a confronto de idéias e de posições sedimentadas, uma vez que compartilham essa herança dialógica. José Saramago, portanto, ao intitular seu romance de ensaio, apresenta o caráter experimental da obra, no sentido de testar as possibilidades humanas diante de situações tão esdrúxulas como uma epidemia de cegueira.

Massaud Moisés afirma que a função maior do ensaio é a de experimentar e propor as idéias das pessoas não somente no sentido de uma visão individual ou subjetiva. Embora se utilize de um tom completamente subjetivo, o "eu" do ensaísta muitas vezes trata de questões que se estendem a um "nós", elevando a visão individual a uma amplitude maior, a qual se conecta aos anseios e conflitos de uma sociedade:

> Contradição? Paradoxo? Como conciliar o narcisismo que ameaça o ensaísta e o rasgo de emotividade que *supõe no leitor o ser humano*? À semelhança do poeta épico que dilata o seu "eu" às fronteiras do "nós" ou descobre adormecidos em seu íntimo os "eus" pregressos e futuros, *o ensaísta transita espontaneamente do "eu" para o estudo do Homem*, quer porque se sabe integrante da espécie humana, quer porque as descobertas nos labirintos do seu *ego* se confirmam, pela observação e a experiência, nos infinitos "eus" alheios: *descobre-se igual a toda a gente, igual pela essência, no processo de autodesvendar-se*. (MOISÉS, 2003, p. 88. Grifo nosso)

O ensaio gravita em torno do mesmo objetivo que o solilóquio; a explicitação do eu frente aos questionamentos do mundo, tendo muitas vezes um interlocutor definido, como uma espécie de carta em resposta a alguém ou como um diálogo com o leitor implícito; mais do que isso, o ensaio discute as idéias do autor frente aos questionamentos próprios, imbricando a consciência do "eu" e do "nós" em um tema desafiador. O solilóquio, parte integrante da menipéia e dos diálogos socráticos, serve-se do diálogo interior para desnudar o "eu" perante si mesmo. Por esse meio, a consciência, ou inconsciência, conversa consigo mesma na busca da verdade individual, na provocação das idéias individuais, em confronto com a consciência coletiva existente dentro de cada um.

Há que se observar, contudo, que, no romance em questão, o narrador coloca-se como uma voz dentre as muitas presentes no romance, uma vez que confronta e equipara as visões de mundo da mulher do médico, da rapariga dos óculos escuros, do velho da venda preta, do primeiro cego, de sua esposa e do médico, lançando mão do recurso da Polifonia, estudado por Bakhtin (1997). No interior do enredo, as personagens centrais de *Ensaio sobre a cegueira* não representam apenas pessoas de características psicológicas diferentes; mais do que isso, externam visões de mundo diferentes, as quais, dentro da construção textual do romance, acabam tendo suas vozes equiparadas, assim como também ocorre com o narrador.

Mais do que pessoas diferentes, o grupo de cegos guiados pela mulher do médico é composto de indivíduos que buscam a comunhão para sobrevirem em meio ao caos, mas que, paradoxalmente, precisam, para tanto, afirmar sua individualidade, medo, fragilidade, força. O narrador, por sua vez, apresenta-se como mais uma dessas vozes e equipara essas visões de mundo, sem hierarquizá-las. Desse modo, a polifonia, tal como a descreve Bakhtin, pode ser encontrada, em certa medida, no embate de vozes e idéias presentes neste romance-ensaio.

Apesar de não poder ser considerado um ensaio do ponto de vista de sua estrutura formal, entre outras coisas por tratar-se de uma narrativa longa, característica avessa ao ensaio, o romance de José Saramago descortina-se como uma experimentação de idéias, uma busca por verdades existenciais, sem intentar estabelecer respostas, mas sugerindo algumas delas. Dessa proposição (e não do estabelecimento) de respostas para questões como a solidariedade e a comunhão humana resultaria a inconclusibilidade do romance, que não termina quando acaba. Não há, pois, para o leitor, uma explicação sobre a origem da cegueira branca ou sobre sua extinção, o que confere ao romance o caráter transitório e inconclusivo comum ao gênero ensaístico:

> Nada é definitivo no texto dum ensaísta de lei a não ser a eterna procura; daí que cada texto seja provisório, demande a concretização de um outro que se lhe acrescenta e, de certo modo, o substitui com etapas duma escalada sem fim. Seja Montaigne, Emerson, Bachelard, Adorno, seja Antonio Sérgio, é por meio de obsessões (afinal também o ensaísta expressa sua cosmovisão na recorrência de forças-motrizes) que a mente do ensaísta progride, em busca duma inalcançável verdade absoluta, através da verdade relativa que cada ensaio alcança recolher. O ensaio realiza-se no ato mesmo de experimentar, compraz-se no temporário, (...) (MOISES, 2003, p. 90).

Em síntese, as constatações acima permitem-nos conceber *Ensaio sobre a cegueira* como uma obra complexa, híbrida, a um só tempo ensaio e romance. Nove anos depois do seu lançamento, Saramago publica *Ensaio sobre a Lucidez* (2004), romance que, de certa maneira, dá continuidade à história do grupo de personagens do primeiro livro. Igualmente

inconclusivo, sem respostas, esta segunda obra continua a busca constante pelas verdades filosóficas do ser humano.

Ao propor a experiência da cegueira coletiva, *Ensaio sobre a cegueira* traz como resultado os terríveis desdobramentos vistos no decorrer do livro, ao mesmo tempo em que apresenta o conseqüente processo de auto-elucidação das personagens. O manicômio, além de fazer parte dessa estranha proposição, pode ser entendido como um cronotopo que atua como a representação reduzida do mundo. Ao reunir diferentes tipos sociais, reproduzem-se ali as práticas vividas na sociedade como um todo, porém, naquele contexto, de forma carnavalizada.

O ladrão, o médico, o funcionário de empresa, a prostituta, a dona de casa, a mulher que trabalha fora, a criança, o velho aposentado, a secretária, o atendente da farmácia, a camareira de hotel são exemplos de tipos de gente que lá se encontra. No que se refere ao comportamento e vicissitudes humanas vemos que, em certa medida, todos são egoístas, altruístas, covardes, destemidos, exploradores, explorados, etc. A mulher do médico, que atua na trama como guia dos cegos, como aquela que pode enxergar, possui a percepção de que estão vivendo nesse cativeiro uma réplica da sociedade:

> A dois é minha, a três é sua, que fique entendido de uma vez para sempre, Se não fôssemos cegos esse engano não teria acontecido, Tem razão, o mal é sermos cegos. A mulher do médico disse ao marido, *O mundo está todo aqui dentro*. (SARAMAGO, 2003, p.102. Grifo nosso)

As persoangens podem atribuir à falta da visão as situações de desentendimento entre as pessoas, mas a mulher do médico sabe que essas atitudes são fruto da ignorância, da intolerância ou da estupidez humana, aspectos comuns à lógica cotidiana, e que esse comportamento já existia do lado de fora do manicômio. Por isso ela afirma que o mundo está todo lá dentro. No entanto, essa reprodução da realidade apresenta suas distorções, uma vez que, no hospício, cronotopo de provações, inicia-se um tempo transformador. Esse cronotopo, associado aos outros que se sucederão na narrativa, conduz as personagens no processo que culminará com a percepção um ser humano cindido, fragmentado, contraditório, frágil diante de um mundo em que ele não consegue encontrar seu lugar. Por conta disso, ao final da trama, há uma mudança de perspectiva nos protagonistas, os quais passarão a compartilhar uma visão de mundo mais solidária.

A epidemia de cegueira e o conseqüente confinamento no hospício apresentam situações que invertem a ordem socialmente aceita e estabelecem relações ligadas a elementos

grosseiros, com passagens algumas vezes associadas àquilo que, teoricamente, é denominado grotesco. A sujeira e o ato sexual, por exemplo, são constantemente descritos ou relacionados no texto, gerando uma atmosfera de podridão e promiscuidade que perpassa os momentos vividos no manicômio. Os cegos têm relações sexuais abertamente, não há mais o pudor ou a preocupação com a escolha de lugares adequados, como era de se esperar da lógica cotidiana. O livre contato familiar entre os homens, característico da literatura carnavalizada, é ali manifestado, sobretudo no aspecto sexual:

> Nesse momento principiaram a ouvir-se uns suspiros, uns queixumes, uns gritinhos primeiro abafados, sons que pareciam palavras, que deveriam sê-lo, mas *cujo significado se perdia* no crescendo que as ia transformando em grito, em ronco, por fim em estertor. Alguém protestou lá do fundo, Porcos, são como os porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega que provavelmente nunca saberiam um do outro mais do que isto. (Ibidem, p. 98. Grifo nosso)

Contudo, em alguns casos, esse livre contato familiar apresenta-se descaracterizado, como ocorre nas cenas de estupro, que revelam outra face do ser humano, violenta e cruel. Coloca-se dessa maneira em xeque a característica do livre contato da lógica carnavalesca, que se liga à força reprodutora do ser humano e à sua conexão com a terra e os ciclos naturais.

Foi na obra *Cultura Popular do Renascimento e da Idade Média: o contexto de François Rabelais* (1987) que Bakhtin estudou o grotesco em profundidade. De forma bastante sucinta, podemos dizer que o grotesco tem no período pré-clássico as suas origens na arte. O termo, contudo, foi cunhado apenas no século XV, quando foram encontradas pinturas em paredes nos subterrâneos de Roma, as quais tinham como característica fundamental "um jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e se transformavam entre si" (BAKHTIN, 1987, p. 128).

Várias são as visões de estudiosos e críticos sobre o elemento grotesco na literatura, porém Bakhtin tenta encontrar uma síntese dessas diferentes interpretações, até concluir que se trata de uma tendência artístico-literária em que as idéias deixam de ter formas completamente acabadas e são idealizadas dentro de um universo instável, o qual "se metamorfoseia em movimento interno da própria existência e se exprime na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência" (Ibidem. Grifo do tradutor). Dessa forma, no Renascimento o grotesco é visto algumas vezes como uma oposição ou uma violação dos padrões clássicos de beleza, perfeição e racionalidade "naturais".

De acordo com Bakhtin, o grotesco floresce na Idade Média e no Renascimento, ainda que seja, de certo modo, contrário aos cânones do classicismo renascentista. Inserido na

cosmovisão carnavalesca, ele trabalha, sobretudo, com o exagero caricatural de um fenômeno negativo. É constituído pelo fantástico levado ao extremo, que se aproxima da monstruosidade, do inacabamento e dos elementos humanos que conectam o positivo e o negativo. Os elementos do corpo, das fezes, dos intestinos, urina, secreções, relações sexuais, partos, refeições, por exemplo, relacionam aspectos que, na Antigüidade e na Idade Média, eram vistos como dois pólos de integração do homem com o seu meio. A fusão do material com o corporal, em um constante movimento de construção do ser no mundo, é vista de forma hiperbólica e satírica no grotesco medieval e renascentista. (Ibidem, p. 270-271).

Em *Ensaio sobre a cegueira*, são freqüentes as situações em que as personagens se defrontam com o ambiente infestado de fezes e urina ou são acometidas por diarréias. O vômito, o ato de devorar comida podre, de presenciar relações sexuais despudoradas podem ser diretamente relacionados com o elemento grotesco comum à sátira menipéia e aos gêneros joco-sérios que a ela se sucederam. Na base das ações grotescas, encontramos um elemento da literatura carnavalizada que é a constante renovação do ser no mundo. Os órgãos responsáveis pelos dejetos humanos são os mesmos órgãos genitais responsáveis pela reprodução. A mesma boca que produz o vômito é o lugar por onde se alimenta. Assim também ocorre com os alimentos que nos mantêm vivos e saudáveis, mas também se transformam e fezes e urina.

O romance de Saramago apresenta o elemento grotesco na medida em que, no tempo e espaço transformados pela cegueira, as personagens têm de vivenciar exageradamente o contato com o próprio corpo e com o dos outros, expondo-se hiperbolicamente a relações sexuais, as dejeções e à luta pela alimentação. Outra manifestação do grotesco são as chamadas aterrissagens carnavalescas, assim como a ironia que coloca as personagens em situações ridículas em meio aos excrementos ou à própria degradação.

A rapariga dos óculos escuros e o médico também se envolvem em situação ligada a esse caráter do livre contato familiar e do grotesco. O médico, pessoa ponderada e marido devotado, tem relações sexuais com a rapariga, mesmo sabendo que sua mulher veria a cena. Sendo assim, os parâmetros de normalidade se alteram, caindo as barreiras da ética e da moral. Em outra passagem do livro, enquanto vai à camarata dos cegos malvados, a mulher do médico observa um casal:

> A dez metros, um cego estava deitado em cima de uma cega, ele enganchado entre as pernas dela, faziam-no o mais discretamente possível, eram dos discretos em público, mas não seria preciso ter o ouvido muito apurado para saber em que se ocupavam, muito menos quando um e outro já não puderam reprimir os ais e os gemidos, alguma palavra inarticulada, que são os sinais de que tudo aquilo está prestes a acabar. A mulher do médico ficou parada a olhá-los, não por inveja,

> tinha o seu marido e a satisfação que ele lhe dava, mas por causa de uma impressão de outra natureza, para a qual não encontrava nome, poderia ser um sentimento de simpatia, como se estivesse a pensar em dizer-lhes não liguem a eu estar aqui, também sei o que é isto, continuem, poderia ser um sentimento de compaixão Ainda que esse instante de gozo supremo pudesse durar-vos a vida inteira, *nunca os dois que sois poderíeis chegar a ser um só.* O cego e a cega descansavam agora, já separados, um ao lado do outro, mas continuavam de mãos dadas, eram novos, talvez fossem namorados, tinham ido ao cinema e ali cegaram, ou um acaso milagroso os juntou aqui, e, sendo assim, como foi que se reconheceram, ora essa, pelas vozes, claro está, não é só a voz do sangue que não precisa de olhos, o amor, que dizem ser cego, também tem a sua palavra a dizer. O mais provável, porém, é que os tivessem apanhado ao mesmo tempo, neste acaso aquelas mãos entrelaçadas não são de agora, estão assim desde o princípio. (SARAMAGO, 2003, p. 153-154. Grifo nosso)

A cena é vista já pela mulher do médico com certa naturalidade, suscitando-lhe pensamentos de ordem abstrata, como as razões pela qual estariam ali reunidos os dois jovens, sobre o amor que poderia unir duas pessoas predestinadas a ficarem juntas, mesmo diante do caos do hospício. As relações sexuais, portanto, passam a ser exploradas livremente na narrativa, apontando ora para a naturalidade desse ato, ora para o caráter grotesco e violento, como no caso dos estupros cometidos pelos cegos malvados:

> Puxou para si as duas mulheres, quase se babava quando disse, Fico com esta, depois de as despachar passo-as a vocês. Arrastou-as 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, Despacha-te daí, não agüento um minuto. A cega das insónias uivava de desespero embaixo 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 (...) (Ibidem, p. 176)

Os vários trechos da obra que descrevem cenas dos cegos malvados contra as mulheres da primeira camarata possuem um teor bastante violento e promíscuo. Quase todos os momentos em que ocorre o enfoque da sujeira misturada com as cenas de sexo têm um caráter muito degradante. A narrativa adentra, então, no âmbito das chamadas "aterrissagens carnavalescas", nas quais são abordadas a indecência e a promiscuidade, e constatamos a ruptura de todos os parâmetros de comportamento socialmente aceitos. As personagens são, então, colocadas em situações que as distanciam cada vez mais do tempo e do espaço que lhes era habitual. No espaço do manicômio, dentro do tempo transformador / de provações, as

pessoas irão fazer uma imersão no comportamento humano existente de forma velada na lógica cotidiana, imersão que extrapola os padrões éticos e morais.

Como estamos vendo, na literatura carnavalizada, as "aterrissagens", as inconveniências e grosserias aparecem com vigor, trazendo à narrativa um caráter transgressor que coloca em questão o comportamento humano e suas convenções. Na verdade, o tempo transformador da narrativa não inverte apenas as características da sociedade, inaugurando um mundo às avessas; ele traz a esse período de ruptura na vida das personagens um enfrentamento em relação a tudo aquilo que vive encoberto e dissimulado pela normalidade dos padrões, a saber: a privação, a violência, a promiscuidade, a degradação humana em geral. Ao se encontrarem totalmente imersos em um mundo caótico, as personagens acabam por sair de suas posições sociais relativamente confortáveis e convenientes e têm de lidar com uma realidade que elas provavelmente sabiam existir, mas que não fazia parte de seu cotidiano. A criação desse universo de provação propicia também o confronto das diferentes posições existenciais das personagens:

> 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 submundo extremado e grosseiro (do nosso ponto de vista). As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a idéia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida (BAKHTIN, 1997, p. 115)

Pelas palavras do autor, observamos que a literatura carnavalizada aproxima-se da realidade de submundo, "da lama da vida", que fica mascarada sob a normalidade social. Nesses textos, as características do submundo mencionado por ele emergem e alcançam o tempo regular da vida, transgredindo-o, e, no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, fazendo parte do processo de transformação das personagens.

O cronotopo do manicômio apresenta-se como a reunião de um tempo e de um espaço ambivalentes, favoráveis à degradação e, simultaneamente, à purificação das personagens. Uma ilustração bastante pertinente é a morte do líder dos cegos malvados, que culmina na batalha entre todos os internos. Em outras palavras, o assassinato cometido pela mulher do médico representa a renovação do lugar, uma vez que o fogo, que sucede à morte do líder dos cegos exploradores, destrói o manicômio e liberta os internos da opressão dos malvados. À morte dos cegos maus antecede o renascimento dos demais, na medida em que estão suficientemente purificados para dar início a uma nova viagem, que começa nas ruas. Enfim, a morte e a vida acabam por confrontar-se mais uma vez, o assassinato sendo, mais do que

vingança, a busca pela vida. Nesse episódio, a ambivalência e seu caráter carnavalesco estão traduzidos da seguinte forma por meio dos comentários do narrador:

:

> *Aqui, onde deveria ter sido um por todos e todos por um, pudemos ver como cruelmente tiraram os fortes o pão da boca aos débeis*, e agora esta mulher, tendo-se lembrado que trouxera um isqueiro na malinha de mão (...) Ainda se recorda de como deverá regular o isqueiro para produzir *uma chama comprida, já aí a tem, um pequeno punhal de lume, vibrante como a ponta de uma tesoura*. Começa pela cama de cima, a labareda lambe trabalhosamente a sujidade dos tecidos, enfim pega (...) Felizmente como a história humana tem mostrado, *não é raro que uma coisa má traga consigo uma coisa boa, fala-se menos das coisas más trazidas pelas coisas boas*, assim andam as contradições do nosso mundo (...) (SARAMAGO, 2003, p. 205-207. Grifo nosso)

O fogo apresenta um caráter dual, pois destrói e renova simultaneamente, por isso surge em vários rituais e festejos folclóricos (BAKHTIN, 1997, p. 126). As chamas e os incêndios assumem o papel destruidor e renovador, como é o caso da cena acima, em que o lume do isqueiro tem o mesmo poder destruidor e libertador atribuído à tesoura que matou o líder dos cegos maus.

Se fogo e tesoura são instrumentos pelos quais é alcançada a liberdade do grupo de cegos, nem por isso a liberdade é definitivamente alcançada. A ruptura da ordem continua presente no desenvolvimento da fábula, ainda que as personagens estejam livres do manicômio. Nas ruas, conforme observamos no exame do cronotopo da estrada, os cegos também caminham em direção ao autoconhecimento quando se deparam com situações-limite. No cronotopo da estrada, a influência da literatura carnavalizada se faz presente ainda com mais intensidade, pois várias são as inversões da lógica cotidiana, as *mésalliances* e as aterrissagens carnavalescas. Enfim, as personagens ainda vivem em um universo de ponta-cabeça, no qual se intensifica o processo dialógico.

A *mésalliance* faz-se evidente no caso de duas personagens em particular, a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda preta. Inicialmente, no manicômio, afeiçoam-se um ao outro; posteriormente, nas casas e nas ruas, acabam por ficar juntos como um casal. Tanto um quanto o outro buscam solidariedade, carinho e, ao unirem-se, parecem encontrar amparo afetivo. A junção de opostos, tão comum à lógica carnavalesca, incorpora justamente o caráter subversivo desse folclore que se transferiu para a literatura. No entanto, não é toda e qualquer união de coisas opostas em uma obra literária que representa essa visão carnavalizada. De acordo com Bakhtin, é necessário que haja a construção do paradoxo que visa a provocar o homem e suas idéias, constituindo-se uma "imagem carnavalesca", a qual

> (...) tende a abranger e a reunir os dois pólos do processo de formação ou os dois membros da antítese: nascimento-morte, *mocidade e velhice*, alto e baixo, face-traseiro, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc., sendo que no pólo superior da imagem biunívoca reflete-se no plano inferior segundo o princípio das figuras das cartas do baralho. Isto pode ser expresso assim: *os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro*. (Ibidem, p. 178-179. Grifo nosso)

A figura do velho da venda preta e da rapariga, juntos, revela uma ação complexa dentro do tempo da transformação, mais do que simplesmente a união de duas pessoas de diferentes faixas etárias e grupo social. Um representa o passado, o antigo que já se encontrava de certa maneira negligenciado e sofrido antes da cegueira coletiva. O fato de ter perdido um olho, de ser portador de catarata no outro, de morar sozinho em quarto de pensão, sem família, mostra o indivíduo solitário e enfermo. Já a rapariga representa outra forma distinta de vida: tem a força da mocidade e o vigor físico. Jovem, bonita, morava com os pais e trabalhava como prostituta de luxo. Contudo, no cronotopo do encontro ambos se confrontam e buscam, juntos, amparo para seus medos e incertezas. Embora sejam muito diferentes, eles se reconhecem e se identificam:

> Gosto o suficiente para querer estar contigo, e isto é a primeira vez que digo a alguém, Também não mo dirias a mim se me tivesse encontrado antes por aí, um homem de idade, meio calvo, de cabelos brancos, com uma pala num olho e uma catarata no outro, *A mulher que eu então era não o diria, reconheço, quem o disse foi a mulher que sou hoje*. (SARAMAGO, 2003, p. 292)

Como temos apontado, os cronotopos do manicômio, das ruas, das casas, criam situações relacionadas ao tempo e ao espaço que trouxeram à tona partes da consciência dessa personagem até então ocultos. Ocorre que, nesses cronotopos, as barreiras éticas, sociais, morais e também etárias tornam-se gradativamente permeáveis, e entre as pessoas começam a surgir formas diferentes de contato, imbuídas de certa franqueza e certa liberdade, que atuam positiva ou negativamente, conforme o ângulo de visão do momento.

A figura do médico também sofre a ação do tempo da transformação. Já discutido no capítulo anterior, um dos momentos de autoconsciência que tem quando retorna ao consultório revela como se percebe frágil e impotente diante da cegueira branca. Em vários momentos ele é colocado como a pessoa que perdeu sua autoridade, constitui-se assim o oximoro do oftalmologista cego:

> Disse a rapariga, O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, *sempre é um médico, Um médico para que serve sem olhos nem remédios, Mas tem autoridade*. A mulher do médico sorriu, Acho que deverias aceitar, se os mais estiverem de acordo, claro está, Não creio que seja boa idéia, Porquê, Por enquanto só estamos aqui estes seis, mas amanhã de certeza seremos mais, virá gente todos os dias, seria apostar no impossível contar que estivessem dispostos a aceitar uma autoridade que não tinham escolhido e que, *ainda por cima, nada teria para lhes dar em troca do seu acatamento*.(...) um dos homens pôs bruscamente de pé, *Este tipo é o culpado pela nossa infelicidade*, tivesse eu olhos e agora mesmo *dava cabo dele* (...) (Ibidem, p. 53. Grifo nosso)

Com essa personagem ocorre uma ação bastante ligada ao ritual carnavalizado de coroação-destronamento, em que a pessoa reconhecida como liderança na ordem racional é substituída e deixada de lado quando se abre o tempo que foge à lógica cotidiana. No começo do romance, temos o médico como pessoa responsável, aquela que logo identifica a grave epidemia e a relata ao ministério da saúde. No manicômio ele deixa de ser autoridade, perde sua importância e, como os demais, sofre o processo de degradação:

> O médico suspirou, a convivência ia ser difícil. Encaminhava-se já para a camarata quando *sentiu uma forte necessidade de evacuar*. No sítio onde se encontrava, não tinha a certeza de ser capaz de chegar às latrinas, mas decidiu aventurar-se. Esperava que alguém, ao menos, tivesse tido a lembrança de levar para lá o papel higiênico que viera com as caixas de comida. Enganou-se no caminho duas vezes, angustiado porque a necessidade apertava cada vez mais, e já estava nas últimas instâncias da urgência quando pode enfim baixar as calças e agachar-se na retrete turca. O fedor asfixiava. Tinha a impressão de haver pisado *uma pasta mole*, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeitos. Tentou imaginar como seria o lugar onde se encontrava, para ele era tudo branco, luminoso, resplandecente, que o eram as paredes e o chão que não podia ver, e absurdamente achou-se a concluir que a luz e a brancura, ali, cheiravam mal. Vamos endoidecer de horror, pensou. Depois quis limpar-se, mas não havia papel. Apalpou a parede atrás de si, onde deveriam estar os suportes dos rolos ou os pregos em que à falta de melhor, se teriam espetado uns bocados de papel qualquer. Nada. *Sentiu-se infeliz, desgraçado a mais não poder, ali com as pernas arqueadas, amparando as calças que roçavam o chão nojento, cego, cego, cego e sem poder dominar-se, começou a chorar silenciosamente*. (Ibidem, p. 96-97. Grifo nosso)

A passagem acima, que mostra o médico em estado de extrema fragilidade, relaciona-se às aterrissagens carnavalescas, pois situações vinculadas aos excrementos, como diarréias, fazem parte da idéia de anulação da autoridade ou da ordem socialmente instituída. Assim como o imperador Cláudio, em *Apocoloquintose do divino Cláudio*, antes de morrer solta gases intestinais e se suja de fezes, o médico também se despoja de seu *status*, dando enorme passo em direção à degradação. Com passagens como essa, fica estabelecido dentro do enredo que os atributos científicos e sociais de um médico não alterarão o caos que se estabeleceu no manicômio e fora dele.

Na inversão de papéis do médico, vemos a ação do tempo da transformação, na medida em que, no consultório, antes da epidemia, os pacientes chamavam-no de doutor e usavam de certa formalidade no trato com ele, mas, no manicômio, nas ruas e nas casas essa formalidade acaba. Todavia, é curioso notar que, quando o primeiro cego recupera a visão, altera-se novamente a situação, cessando a informalidade:

> Vejo, vejo, abraçou-se à mulher como louco, depois correu para a mulher do médico e abraçou-a também, era a primeira vez que a via, mas sabia quem era ela, e o médico, e a rapariga dos óculos escuros, e o velho da venda preta, com este não podia haver confusão, e o rapazinho estrábico, a mulher ia atrás dele, não o queria largar, e ele interrompia os abraços para abraçá-la a ela, agora voltava ao médico, *Vejo, vejo, senhor doutor*, *não o tratou por tu como se tinha tornado quase regra nesta comunidade, explique quem puder, a razão da súbita diferença*, e o médico perguntava, Vê mesmo bem (...) (Ibidem, p. 306-307)

A figura do médico, portanto, parece ter participado de um ritual de coroação/destronamento, na medida em que tem sua autoridade ou sua importância social anulada dentro do tempo transformador. Mas, se o cronotopo do manicômio inicia o tempo do mundo às avessas, a retomada da visão parece restabelecer o curso da vida normal. O narrador chama a atenção do leitor para o fato de que o comportamento das pessoas modificou-se com o retorno da visão, deixando em aberto a explicação dessa mudança, sugerindo-nos que um novo tempo começou ou que o antigo retornou, instituindo-se novamente a figura respeitável do médico.

Retomando a temática do grotesco, elemento estruturante da cosmovisão carnavalesca, Bakhtin afirma que, no Renascimento e na Idade Média, essa fusão exacerbada de elementos corporais e materiais, destinadas a mostrar o caráter inacabado do homem, possui, predominantemente, um caráter alegre, festivo e satírico (BAKHTIN, 1987, p. 277-287). Esse viés alegre, predominantemente das aterrissagens carnavalescas, das *mésalliances*, não é a tônica observada no romance saramaguiano em questão. Embora haja passagens de caráter jocoso, de coroação e destronamento, a maioria das ações de livre contato familiar conectam-se diretamente à idéia de renovação da lógica carnavalesca, sem contudo, passar pela via festiva do elemento grotesco.

Segundo Bakhtin, a partir do século final do século XVI até o século XIX, surge uma variante do grotesco na literatura, que seria o grotesco romântico. Nessa nova manifestação, perde-se o contato direto entre os elementos do corpo e o livre contato familiar entre as pessoas com o caráter festivo e alegre dos ciclos de morte e renascimento da vida na sociedade. De acordo com teórico russo:

> Na época pré-romântica e em princípio do Romantismo, assiste-se a uma ressurreição do grotesco, dotado então de um novo sentido. Ele serve agora para expressar uma visão do mundo subjetiva e individual, muito distante da visão popular e carnavalesca dos séculos precedentes (embora conserve alguns de seus elementos). (Ibidem, p. 33)

Nesse grotesco romântico, figuram os elementos do corpo, o livre contato familiar, as associações com relações sexuais, excrementos, genitálias, gula, refutando os padrões clássicos de literatura. Porém esses elementos têm seu caráter cômico muito atenuado e reduzido, transformado em sarcasmo e ironia. Contrariamente ao grotesco da Idade Média, relacionado com a cultura popular de caráter público e universal, o grotesco romântico é restrito ao particular e ao privado. Dessa forma, vemos um grotesco que representa o ser humano solitário e isolado. (Ibidem, p. 32-33)

Como vimos anteriormente, no romance de Saramago podem ser identificadas certas subversões em relação à teoria apresentada por Bakhtin. No caso do grotesco, é possível encontrar o imbricamento das duas variantes, a medieval/renascentista e a romântica. No decorrer do tempo transformador que permeia a narrativa, apesar da ironia e do sarcasmo, não identificamos o caráter festivo e alegre comum ao grotesco medieval; ao contrário, no cronotopo do manicômio e das ruas, observamos a atuação de tempo e espaço de provação e degradação. Porém, podem ser vistas passagens que lidam diretamente com os elementos grotescos, com o livre contato familiar, as aterrissagens carnavalescas, com o submundo. Além disso, o caráter de renovação e de quebra das barreiras sociais, econômicas, da junção de opostos para unir os elementos grotescos está presente no romance em questão, como vimos nas passagens analisadas logo acima. E estas possuem, em parte, as características do grotesco medieval.

A questão do imbricamento do grotesco medieval e do romântico em *Ensaio sobre a cegueira* pode ser melhor compreendida se examinarmos a base de cada uma dessas variantes. No grotesco medieval, de acordo com Bakhtin, a visão de mundo é pública e universal; no romântico, existe uma percepção do ser humano como indivíduo de caráter privado. O que vemos, no enredo do romance, é justamente a trajetória de um grupo de pessoas que percorrem cronotopos nos quais transitam dos interesses individuais para os coletivos. As personagens centrais, conduzidas pela mulher do médico, lutam para sobreviver em meio à degradação e, para tanto, acabam por estabelecer a comunhão.

A proposta saramaguiana para *Ensaio sobre a cegueira* de elaborar um ensaio/romance traz em seu bojo as bases dos diálogos socráticos e da sátira menipéia. Tem-

se, assim, a possibilidade de lidar com gêneros de natureza híbrida, capazes de suportar harmonicamente, em sua estrutura, variações de diferentes estruturas. É compreensível, portanto, a união de elementos do grotesco medieval e do grotesco romântico, pois há, no romance em questão, a visão de mundo do ser humano individual que precisa transmutar-se para alcançar e assimilar também o vínculo e a relação com o outro.

Contudo as personagens da trama representam pessoas da contemporaneidade, desconectadas da assimilação espaço-temporal da Idade Média e, por isso, continuam a apresentar sua individualidade e sua própria "voz" dentro do texto. Sendo assim, buscarão, dentro de suas individualidades, encontrar uma nova posição, para que possam também conectar-se ao grupo. As ações carnavalizadas e os elementos do grotesco, portanto, são constituintes da narrativa que representam esses seres humanos complexos e fragmentados não por meio da festa e do riso, mas por meio do tempo da transformação, da provação e, posteriormente, da renovação. Isso nos conduz ao cerne da cosmovisão carnavalesca: a idéia da renovação do homem, de seu tempo e espaço. A personagem do médico é uma peça fundamental para a exposição dessa lógica, pois sua queda, degradação e posterior reposicionamento na sociedade tornam visível o caráter renovador do tempo da transformação.

2.2. O tempo da purificação

Nas casas onde as personagens se instalam após a saída do manicômio, algumas passagens apresentam fundamental influência da literatura carnavalizada. É o que vemos, por exemplo, na casa da velha, descrita pela mulher do médico como pior do que o manicômio em termos de sujeira, ou na aparência grosseira e escandalosa da vizinha da rapariga, apresentada como uma bruxa ou como um monstro de cabelos desgrenhados imundos e olhos esbranquiçados. Em ambos os casos emerge a atmosfera pútrida das aterrissagens carnavalescas.

As personagens saem do manicômio e entram nessa casa dos horrores, saem dela e deparam-se com outros espaços sujos e inóspitos, de maneira que parecem sempre estar chegando do limite máximo da degradação. Como em um pesadelo, os lugares antes

familiares ou estáveis vão se transformando em cenários estranhos, hostis, instáveis, assim como as pessoas que habitam neles. Semelhante padrão perpassa quase toda a narrativa, evidenciando a evolução da degradação das pessoas e do espaço em meio ao tempo da transformação e da provação.

A cada capítulo é subvertido quase tudo que era parte de um universo supostamente equilibrado; os lugares perdem sua identidade instituída e se tornam diferentes. Em outras palavras, os *lugares antropológicos* tornam-se *não-lugares*, onde não é mais possível a convivência, onde tudo beira a instabilidade e onde só se pode estar de passagem. Até o apartamento da rapariga, que se encontra relativamente limpo, serve apenas como pouso passageiro para o grupo. Segundo Bakhtin, na literatura carnavalizada todos os elementos da trama estão próximos de seus limites e tudo parece estar pronto para se converter no seu contrário, "tudo está levado ao extremo, ao limite. No romance não há nada que possa estabilizar-se, que possa ficar justificadamente tranqüilo de si, que possa entrar na corrente normal do tempo biográfico e nele se desenvolver (...)" (BAKHTIN, 1997, p. 169).

Todavia, o cronotopo da casa do médico e de sua mulher apresenta uma ruptura de outra ordem, uma vez que o grupo consegue, ali, abrigo seguro, estável, sem sujeira ou podridão. É como se a comunhão que aflora no grupo se desdobrasse no tempo e no espaço daquela residência, reconhecida por todos como um ambiente hospitaleiro e reconfortante. Portanto, essa casa permanece como um *lugar antropológico*, como o era antes da epidemia. No entanto, também nela há a ação do tempo da transformação: de abrigo seguro transforma-se em representação de espaço sagrado, no qual culminará o processo de purificação ou reconstituição em relação à degradação vivida no manicômio e nas ruas.

O espaço é, então, um espaço ritual, porque é lá que eles bebem água pura, as mulheres tomam um regenerador banho de chuva, os homens banham-se com água e sabonete na banheira, lavam-se as roupas e sapatos, vestem-se roupas limpas, usam-se pratos, talheres e copos. O tempo apresenta-se então como um tempo especial, sacralizado, dentro do qual são praticados rituais purificadores.

Nos episódios que se passam no apartamento, a água tem fundamental importância, pois é o elemento da purificação do corpo que precederá o retorno da visão. Nesse cronotopo, a idéia de renovação, inerente à lógica carnavalesca, aparece por meio do estabelecimento de um novo tempo: o tempo mítico. A presença da lamparina a óleo também pode ser relacionada a esse espaço ritualístico-purificador, remetendo à festa judaica do Chanuká, que celebra um milagre ocorrido em Jerusalém, antes da era cristã. Segundo os cânones dos judeus, quando os Macabeus reconquistaram Jerusalém e entraram no templo sacro profanado

durante os anos de domínio sírio-grego, encontraram um único cântaro de azeite puro inviolado, suficiente para manter acesa a menorá (o candelabro sagrado) durante apenas um dia; no entanto, o óleo, milagrosamente, durou oito dias, tempo suficiente para a produção de mais azeite. O Chanuká também é chamado de Festa das Luzes e tem o significado de purificação e renovação da cultura judaica, livre da ocupação grega. (HELLERN, 2004, p. 98-117).

Na noite em que o primeiro cego e a rapariga recuperam a visão, o azeite que alimenta a candeia usada pela mulher do médico está prestes a acabar, assim como as forças dessa personagem: "veja-se o estado a que aquela mulher chegou, está como uma corda que se partiu, como uma mola que não agüentou mais o esforço a que se esteve continuamente sujeita." (SARAMAGO, 2003, p. 308). O fim da iluminação produzida pela lamparina acaba por ser relacionado ao desgaste da única pessoa que vê, e que, ao longo da história, assume o papel de guia e de líder do grupo; por sua vez, o azeite da candeia da casa dos cegos é substituído pela "outra luz" que retorna aos olhos das personagens, livrando a líder do grupo do esgotamento total. O fogo, que, no manicômio, assumiu o caráter purificador, libertando os internos do cativeiro e aniquilando os cegos malvados, tem, no apartamento do médico, um papel diferente, assumindo a forma da luz que guia a esposa na escuridão para alcançar a purificação:

> *voltou a sala onde a candeia estava, ia ser útil pela primeira vez desde que a fabricaram* , ao princípio não parecia ir ser este o seu destino, mas nenhum de nós, candeias, cães ou humanos sabe, ao princípio, tudo para que tinha vindo ao mundo (...) A mulher do médico disse. *Agora já vejo, vou buscar roupa limpa*. (Ibidem, p. 260-261. Grifo nosso)

Na casa do médico são estabelecidas conexões simbólicas ligadas às idéias de purificação e de redenção, que conduzem o grupo na retomada da visão. É nesse espaço que ocorre, por meio de um tempo mítico, a transição entre o universo alterado pela cegueira e a normalidade, com a volta de uma possível ordenação social. Ao final da história, o médico já faz planos, indicando, dessa forma, que o fim da cegueira poderia também ser o fim daquele mundo invertido, inaugurado com a epidemia:

> Quem vai apanhar um susto, coitado, é o nosso homem da venda preta, Por quê, Por causa da catarata, depois de todo o tempo que passou desde que o examinei, deve estar como uma nuvem opaca, Vai ficar cego, Não, *logo que a vida estiver normalizada, que tudo comece a funcionar , opero-o*, será uma questão de semanas (...) (Ibidem, p. 310. Grifo nosso)

Georges Gusdorf, em *Mito e Metafísica* (1980), estuda em profundidade a construção do mito pela humanidade desde os tempos pré-históricos até seus desdobramentos na filosofia

e na antropologia modernas. Nessa obra, o autor esclarece que muitas vezes entendemos o termo "mito" apenas como uma narrativa antiga que busca estabelecer símbolos ou padrões de conduta. Na verdade, a questão se apresenta muito mais extensa e complexa, uma vez que o mito está relacionado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo ainda na pré-história. A mitologia, para Gusdorf, trata do conjunto de todos os mitos, de todas as origens do homem e da relação dele com o meio, com o tempo e o espaço.

Para entendermos o papel desempenhado pelo tempo mítico em *Ensaio sobre a cegueira*, sobretudo aquele presente ao final da narrativa, importa observar que o mito representa o desejo ou, ainda, o exercício do homem na tentativa de restabelecer um vínculo com a natureza, seus ciclos, seu escopo. Gusdorf apresenta o pensamento de filósofos e antropólogos, para os quais o ser humano, pela sua característica racional, pela sua capacidade de estabelecer certo controle do habitat, acabou por desligar-se do meio natural.

Ainda de acordo com Gusdorf, embora pareça, aos olhos do homem civilizado, que o selvagem vive em harmonia com seu universo natural, na verdade o equilíbrio e a integração do ser humano à terra, a unicidade com aquilo que é "natural", entendido aqui como aquilo que é oposto a "cultural", foi desfeita pela capacidade humana de modificar ou de controlar seu meio:

> O fato, porém, é que, desde as origens humanas, a harmonia já está rompida, o ato do nascimento da humanidade corresponde a uma ruptura com o horizonte imediato. Jamais conheceu o homem a inocência de uma vida sem fratura. Há como que um pecado original da existência. (GUSDORF, 1980, p. 24)

A função do mito, portanto, reside na tentativa do homem de reconectar-se ao mundo. "O mito guardará sempre o sentido de um longo olhar em direção à integridade perdida, algo assim como uma intenção restitutiva." (Ibidem, p. 24). A consciência mítica é fruto da exigência funcional de equilíbrio entre homem e natureza, e daí decorreria a criação dos mitos ligados às estações do ano, à figura mítica de certos animais, dos fenômenos naturais, das intempéries da natureza. A organização da vida coletiva do homem, desde as suas origens, requereu dele o esforço incessante de relacionar as questões existenciais aos ciclos naturais do seu meio:

> A manutenção da existência exige a busca de um equilíbrio frágil e ameaçado, do qual a menor das rupturas já impõe penalidades severas. Insegurança ontológica, geradora de angústias, como se a vida mesma do homem correspondesse a uma transgressão natural.(...) *O habitat humano assume forma mental. A consciência mítica permite a constituição de um envolvimento protetor no seio do qual encontra o homem seu lugar no universo*. (Ibidem, p. 24-25. Grifo nosso)

A consciência mítica nasce e se consolida como meio de tornar "mental" aquilo que o homem não é capaz de dominar materialmente, surge da necessidade de reconectar-se ao mundo recriando-o mentalmente. Tal consciência desenvolve-se em forma de representações, de ritos, de técnicas, de ações que se repetem e que, para nós, hoje, podem estar simplesmente associadas a narrativas de acontecimentos fabulosos, a lendas. Em um plano mais profundo, a consciência mítica é a "estrutura deste jogo entre o homem e o mundo, correspondendo, pois, a uma função vital da criação do mundo pelo homem." (Ibidem, p. 24). Assim, ela não é uma teoria nem uma doutrina, mas a própria forma humana de apreensão das coisas e dos seres. No entanto, o mito não se basta ou se fecha em si mesmo, pois está sempre relacionado ou, melhor dizendo, integrado à paisagem, de forma a enquadrá-la, a dar sentido a ela.

De acordo com Mircea Eliade, o caráter essencial da experiência mítica nada mais é do que a busca pelo entendimento de uma realidade complexa, incompreensível, indissolúvel. (Ibidem, p. 36). Para essa compreensão da realidade por meio da consciência mítica, há que fazer uso dos ritos, os quais são, de acordo com Van der Leeuw, "um mito em ação" (Ibidem). O rito visa ao mito, tem por objetivo suscitá-lo, reatualizá-lo. A ação ritual tem, sobre o indivíduo e sobre o grupo, o poder de acessar uma supra-realidade, a qual, por sua vez, estabelece contato entre o sagrado e o profano.

A repetição de ações, de ritos, a representação de arquétipos inserem-se no caráter do "eterno retorno"[13], bastante associado aos mitos. A idéia de repetição pressupõe o tempo, e, dentro dos rituais, da reatualização arquetípica, da repetição das ações do mito desenrola-se o tempo mítico. Esse tempo, contudo, não se encontra na consciência do homem primitivo, uma vez que este vive toda a sua existência inserido nele. De acordo com Gusdorf, na experiência integral do homem primitivo, o alvorecer e o anoitecer são da mesma ordem que o resultado de uma batalha ou do sucesso na construção de uma jangada (Ibidem, p. 43). Por isso, o seu tempo integral é interpretado pelo tempo do mito.

Por seu turno, o homem dito civilizado, que, ao longo da Idade Média, do Renascimento, da Modernidade, foi aplicando, em maior ou menor grau, a racionalidade consciente como fonte geradora de sentido para seu horizonte, substituiu o mito pela Ciência e pela História. A História, neste sentido, é, de acordo com as palavras de Van der Leeuw,

[13] O procedimento da repetição de ações rituais na história da humanidade foi estudado em profundidade por M. Eliade na obra *Mito do Eterno Retorno*: ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

> (...) o homem acrescentado à natureza, é o homem que exerce um direito de reconquista do universo, remodelando-o de acordo com sua imagem para melhor nele se instalar. Já o homem do mito, para qual o fazer é sempre um refazer, não conhece outra realidade senão uma global em que falta a iniciativa radical e em que se associam estreitamente natureza e sobrenatureza. (*apud* GUSDORF, 1980, p. 44)

É importante ressaltar que, para esses autores, a Ciência e a História desenvolvem-se pouco a pouco em detrimento do mito e permitem um novo modelo de integração do homem no universo. No entanto, antes disso, o mito já havia implicado uma primeira cosmovisão de existência, a qual permitiu à raça humana ter sobrevivido durante milênios. (Ibidem, p. 44-48)

Ao final de *Ensaio sobre a cegueira* identificamos o desenrolar do tempo mítico associado ao espaço do apartamento da mulher do médico. Nesse cronotopo, como afirmamos há pouco, ocorrem algumas ações que se assemelham a rituais sacros de purificação, como aquelas relacionadas às refeições, ao banho, à limpeza, à lamparina de azeite. Por meio delas o grupo de cegos restabelece a conexão com a sua consciência mítica; assim se purificam de corpo e alma e recobram a visão. Guiados pela mulher, eles acabam por criar uma seqüência de ações que os levará de volta à capacidade de enxergar. Essas ações são como que a exposição prática, concreta, de algo que já vem se desenvolvendo internamente neles durante a epidemia: a capacidade de viver em comunhão.

Para Gusdorf, o estabelecimento do homem no mundo comporta a exigência de uma passagem do caos para o cosmos. Toda vida religiosa, mesmo a rudimentar, pressupõe a constituição de um conjunto de ritos, a formulação de um culto: "As prescrições rituais, que determinam obrigações em relação ao sagrado, *dão passagem, em favor do homem, a uma região de menor tensão, onde as influências ontológicas se exercerão a seu favor*." (Ibidem, p. 60. Grifo nosso). Na obra em análise, ao estabelecerem uma relação de convivência harmônica dentro da casa do médico, ao rejeitarem permanecer sujos e maltrapilhos, ao conseguirem comer com talheres e beberem água pura em copos reservados para momentos de festa, o grupo dá início àquele tempo mencionado por Gusdorf, no qual se busca sair do caos para o cosmos.

Como que querendo concretizar aquilo que já está a aflorar-lhes no espírito, os cegos reatulizam mitos sagrados de purificação; desejam reconectar-se ao cosmos, que, já antes da cegueira, vinha transformando-se em caos. Esses rituais, no entanto, não são aqueles dos sacrifícios ou das festividades; trata-se de ações domésticas, as quais, segundo Gusdorf, fazem parte de uma liturgia unânime e comum na vida social do homem primitivo e, dessa forma:

> assegura-se a *ancoragem transcendente da existência*. As potências do sagrado trabalham em favor de uma realidade humana a qual envolvem de momento a momento com uma *ambiência protetora*. A morada dos homens é, ao mesmo tempo, o seu lugar ontológico, seu melhor lugar, ou antes, o único em que a vida transcorre benevolente. (Ibidem, p. 61)

As afirmações acima podem aplicar-se ao que ocorre na casa do médico. Ao restabelecerem, ainda que precariamente, os afazeres domésticos e a vivência comunitária, ações e valores desgastados antes da epidemia, as pessoas na casa alcançam a "ambiência protetora" e, para além disso, alcançam a "transcendência da existência". Dessa forma são capazes de superar a degradação e a morte e, assim, renascer.

A delimitação de um cronotopo mítico na casa do médico é definida já na soleira da porta[14], distinguindo esse espaço dos demais percorridos até então e estabelecendo uma relação temporal diferente da que se desenrolara nas ruas e no manicômio. Não se trata, porém, do retorno do tempo da normalidade, aquele anterior à cegueira, mas de um outro tempo, que incorpora o mito:

> Foi portanto a uma espécie de paraíso que chegam *os sete peregrinos*, *e tão forte foi a impressão, a que, sem demasiada ofensa do rigor do termo, poderíamos chamar transcendental,* que se detiveram à entrada, como tolhidos pelo inesperado cheiro da casa, e era simplesmente o cheiro de uma casa fechada (...) (SARAMAGO, 2003, p. 257. Grifo nosso)

À luz dos estudos de Gusdorf sobre a consciência mítica vistos até agora, chama-nos a atenção o fato de o narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, que, em outras passagens da narrativa chamou o grupo central de personagens de "cegos", "desvalidos", "loucos", "trapos humanos" entre outras expressões, agora, denominá-los "peregrinos", colocando-os em uma nova condição, a daqueles que viajam por longos e tortuosos caminhos para atingir um objetivo maior, purificador.[15] Além disso, no trecho acima, notamos também o uso do termo "transcendental", o qual é usado por Gusdorf como um meio de superação de o homem que vive na consciência mítica ancorar sua existência diante de uma realidade muitas vezes inóspita da natureza. (GUSDORF, 1980, p. 61)

Ainda de acordo com Gusdorf, o espaço ritual se destaca e atua como uma "zona de alta pressão do sagrado" (Ibidem, p. 70-72): não se trata do quadro de uma existência possível, mas do lugar de uma existência real e vital que traz sentido ao homem. "O espaço

[14] No capítulo 1 deste trabalho estudamos o papel desempenhado pelo cronotopo da soleira da porta, a partir da teoria Bakhtiniana sobre os cronotopos.
[15] A acepção do termo "peregrino" está no no Novo Dicionário AURÉLIO da Língua Portuguesa, 1999.

vital é o único lugar de existência possível em segurança" (Ibidem, p. 67). No romance em foco, o espaço do apartamento do médico é o único refúgio seguro para o grupo, o "lugar antropológico", em oposição ao "não-lugar". Para o homem de consciência mítica, é no espaço ritual que ele decifra o sentido integral do seu ser no mundo. Toda a fundação de uma casa, de uma cidade ou de uma nação com seus rituais cotidianos é a repetição do ato divino que fez passar a realidade do estado de caos ao de cosmos (Ibidem, p. 72-73). Em *Ensaio sobre a cegueira*, depois de vividos os episódios de comunhão com o banho das mulheres, a limpeza dos homens, entre outros, ações aparentemente corriqueiras, as personagens concluem um processo de purgação e, metaforicamente, decifram ao menos uma parte de seu posicionamento no mundo em relação aos seus semelhantes, tornando-se capazes de estabelecer o "cosmos" em lugar do "caos" e voltando a enxergar.

O tempo que se desenvolve nos episódios do apartamento é aquele em que os indivíduos, embora unidos desde a estada no manicômio, passam a estabelecer laços de comunhão mais fortes. O casamento simbólico da rapariga dos óculos escuros com o velho da venda preta é um exemplo da construção desse tipo de relações, que, na verdade, visa m estabelecer alguma ordem em meio ao caos do mundo exterior. Como este mundo exterior não pode proporcionar nenhuma ordenação ao grupo de cegos, o apartamento do médico constitui o cronotopo mítico no qual se conclui o processo de solidariedade e comunhão iniciado no hospício. Vemos, portanto, que a dinâmica das relações no interior do apartamento identifica-se com o que Georges Gusdorf considera constitutivo do tempo mítico, que é "a integralidade da relação do homem com seu meio".

Porém esta última etapa é ritualística, purificadora, que se opõe à etapa de provações vivida no manicômio, mas também complementar a ela, na medida em que o processo de autoconsciência é construído desde o hospício. Ainda segundo Gusdorf, a organização do tempo mítico não se realiza dentro de uma escala do indivíduo isolado. "O tempo não é o tempo de um só ou de cada um , ele é o tempo de todos" (Ibidem, p. 81).

Ao seguirem as instruções da mulher do médico e ordenarem-se junto a ela na casa, vestindo as roupas que ela lhes dispõe, limpando-se com o sabão que ela provê, bebendo a água que ela serve nos copos reservados aos dias especiais, as personagens transcendem sua limitação física. As considerações de Gusdorf de que o tempo mítico é o elemento transcendente que se impõe ao desenvolvimento das coisas e das pessoas podem contribuir para entendermos tais atitudes das personagens. Diz ele: "O tempo mítico tem valor de um ordenamento, no sentido indivisivelmente regulador e imperativo do termo. Significa para os homens a sucessão de suas obrigações em relação ao sagrado (...)" (Ibidem, p. 83)

No caso das três mulheres que se banham, lavam-se umas às outras e depois lavam as roupas e sapatos sujos de todos do grupo, cumpre-se um ritual em favor da purificação, a qual aparece na narrativa não só como uma limpeza concreta, mas também como um despojamento metafórico de tudo que foi adquirido de impuro, podre, feio e doloroso durante a peregrinação do grupo até a chegada ao apartamento.

Em conseqüência da limpeza física após esse banho na varanda, as três mulheres são capazes de reconhecer a força que existe nelas, transcendendo a cegueira do nível físico individual e alcançando a visão da alma, dos sentimentos alheios e da força do grupo:

> Ajudem-me disse a mulher do médico quando as viu, Como, se não vemos, perguntou a mulher do primeiro cego, Tirem a roupa que têm vestida, quanta menos tivermos de secar depois, melhor, *Mas nós não vemos, repetiu a mulher, Tanto faz, disse a rapariga dos óculos escuros, faremos o que pudermos*, E eu acabarei depois, disse a mulher do médico, limparei o que ainda tiver ficado sujo, e agora, ao trabalho, vamos, *somos a única mulher com dois olhos e seis mãos que há no mundo* (...) (SARAMAGO, 2003, p. 267. Grifo nosso)

Enfim, esse banho pode ser entendido não como mais um dos ritos domésticos que o grupo desempenha visando à purificação, mas como um acontecimento especial, um pacto entre seus membros, com uma importância mais significativa na união das personagens e na explicitação do papel do cronotopo da casa. De acordo com os estudos de Gusdorf, tais eventos diferenciados que se desenvolvem no espaço e no tempo míticos são entendidos como festas nas quais se busca recarregar, de certo modo, o potencial do sagrado presente no ambiente, resgatar a presença do espaço e do tempo míticos em sua integralidade:

> A festa é, com efeito, segundo Dumézil, o momento e os processos pelos quais *O Grande Tempo e o tempo comum se comunicam*, o primeiro como que versando no segundo uma parte de seu conteúdo, dando aos homens a favor desta osmose, o poder de agir sobre os seres, forças, acontecimentos que repletam o primeiro. (...) *O restabelecimento da comunicação com o ser, com o valor, justifica de novo o mundo. O sagrado volta a se encarregar da realidade humana e a regenera*. (GUSDORF, 1980, p. 88. Grifo nosso).

Significativo também é o fato de o banho acontecer na varanda do apartamento, que incorpora o cronotopo da soleira referido e discutido por Bakhtin[16], o qual representa os espaços contíguos aos cômodos centrais e onde sucedem acontecimentos extraordinários no enredo, fundamentais no processo de autoconsciência e auto-revelação das personagens.

[16] O estudo de Bakhtin sobre o cronotopo da soleira figura no capítulo 1 deste estudo.

Protagonista de seu próprio destino, o grupo não age guiado pelo destino ou por forças sobrenaturais, mas por sua própria capacidade de autoconhecimento e de regeneração. As três mulheres, como uma representação de todo o grupo, celebram a vida e a união:

> *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*, Como podes sabê-lo, se nunca me viste, Sonhei duas vezes contigo, Quando, A segunda foi esta noite, Estavas a sonhar com a casa porque te sentias segura e tranqüila, é natural, depois de tudo por que passamos, no teu sonho eu era a casa e como, para ver-me, precisavas de pôr-me uma cara, inventaste-a, *Eu também te vejo bonita e nunca sonhei contigo, disse a mulher do primeiro cego*, (...) É o que acontece a todos nós, sempre fomos mais alguma vez, Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego. As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parecem que não sabem aonde querem ir, e de repente saem, simples em si mesmas, (...) e aí temos a comoção a subir irresistível à superfície da pele e dos olhos, a estalar a compostura dos sentimentos (...) *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 adjectivo, meras categorias gramaticais, meros designativos, *como o são igualmente as duas mulheres mais, as outras, pronomes indefinidos, também eles chorosos, que se abraçam à da oração completa, três graças nuas sob a chuva que cai.* (SARAMAGO, 2003, p. 267. Grifo nosso)

Nesse sentido, os momentos vividos pelas mulheres no cronotopo da varanda também podem ser vistos como representação da festa, como celebração em nome da amizade e da gratidão recíprocas. Ao final do episódio em questão, o narrador chama as mulheres de "três graças nuas"[17], fazendo uma alusão às figuras da mitologia greco-romana.

De acordo com P. Commelin, na obra *Mitologia Grega e Romana* (COMMELIN, 1997, p. 76-78), as Graças, ou Cárites, eram filhas de Júpiter e Juno ou de Baco e Vênus. Na mitologia, aparecem como companheiras de Vênus, a deusa da beleza, a qual lhes devia o encanto e a atração que garantiam seu triunfo. Estavam sempre presentes nos banquetes, concertos e nas reuniões de divertimento dos deuses. Aos humanos concediam graça, alegria, constância de humor, liberalidade, eloqüência e seu poder aplicava-se às coisas boas da vida. Na pintura e na escultura da Antigüidade, as três Graças eram representadas por jovens de corpos esbeltos, na maior parte das vezes nuas ou vestidas apenas com leves tecidos, dando as

[17] Podemos correlacionar a comparação feita nessa passagem ao quadro do pintor do barroco flamengo Peter Paul Rubens, intitulado *As Três Graças Nuas*. (PROENÇA, 1998, p. 112) Nessa obra, Rubens representa as três figuras mitológicas tal qual eram representadas na Antigüidade, com as mãos dadas, como que dançando em roda e tendo sobre seus corpos nus tiras de finíssimos tecidos translúcidos. Como vimos anteriormente neste trabalho, é recorrente na obra saramaguiana a menção direta ou indireta a pinturas e gravuras famosas, como explica no artigo *Saramago, lettore di immagini* a pesquisadora Marlise Vaz Bridi. (1998)

mãos em uma atitude dançante. Os poetas e artistas, em geral do período clássico, sempre as invocavam e, em seus encontros, brindavam à sua saúde. (Ibidem)

A idéia da festa, em que podemos compreender a identificação com as Graças, não só celebra a comunhão entre elas, mas também batiza o início de uma nova etapa na coexistência daquele grupo[18]. A festa dentro do tempo e do espaço míticos, tal como explica Georges Gusdorf, tem por objetivo reafirmar ou retomar vínculos com as forças divinas, que, em *Ensaio sobre a cegueira*, podem ser substituídas pela força advinda da solidariedade que se constrói no grupo. As Graças citadas no romance podem, portanto, estar vinculadas ao caráter festivo e positivo aos quais essas divindades estão relacionadas na mitologia e que também é estabelecido, de certa maneira, na varanda do apartamento à medida que as mulheres limpam seus corpos e as roupas sujas do grupo, inaugurando uma existência mais digna àquelas pessoas.

Com esses eventos simbolicamente míticos, ora reatualizando rituais cotidianos, ora invocando a festa, a casa do médico transforma-se na casa de todos, onde são rompidas as hierarquias e onde se colocam todos no mesmo patamar. Dessa forma, na estrutura da narrativa equiparam-se as vozes das personagens e é construída a polifonia, tal como é vista por Bakhtin. No caso do romance em questão, o caos que acompanha a epidemia de cegueira colabora para o estabelecimento dessa polifonia, na medida em que se constrói um universo em certa medida carnavalizado, alterado em sua totalidade e, portanto, caem as barreiras etárias, morais, hierárquicas, como vimos nas análises deste estudo.

Depois da vivência caótica no manicômio e nas ruas, os rituais realizados na casa do oftalmologista acabam por religar o grupo ao conjunto da humanidade. Dessa forma, o grupo de cegos restabelece a conexão com o que é puro, para, assim, habilitar-se, de corpo e alma, a recobrar a visão. A seqüência de ações praticadas os levará inevitavelmente de volta à capacidade enxergar, pois cada uma delas é como que a exposição prática, concreta, de algo que já vem se desenvolvendo internamente: a capacidade de viver em comunhão.

Mas é preciso não esquecer que as personagens estão na cidade, no final do século XX ou no XXI. Os rituais, bem como a noção de participação, são recontextualizados e, conseqüentemente, apresentam novos traços. Se a consciência mítica tende à reconexão com o meio, a consciência histórica afirma a subjetividade pessoal e a encaminha a uma total transformação da paisagem natural. Esta, em *Ensaio sobre a cegueira*, é substituída pela

[18] A figura feminina adquire fundamental importância nas obras de José Saramago. Seus romances quase sempre têm protagonistas femininas cuja função primordial é a de guiar as pessoas ou de amenizar os sofrimentos e conflitos das personagens por meio da coragem, da força e/ou da sapiência

paisagem urbana, com o manicômio, as ruas, o supermercado, a igreja e as casas. Transforma-se, neste caso, o cenário sob o assalto da técnica e da racionalidade: o manicômio é dividido em camaratas, as ruas são distribuídas de acordo com um planejamento prévio, o supermercado tem dois patamares e as casas obedecem a uma compartimentalização em conformidade com seus moradores, haja vista o rearranjo dos ambientes na casa do médico, de acordo com as necessidades do grupo: (...) para dormir há espaços suficientes, temos *dois quartos que ficam para os casais, nesta sala podem dormir os outros, cada um em seu sofá.* (SARAMAGO, 2003, p. 262. Grifo nosso).

Sendo assim, o tempo mítico é parte integrante do cronotopo da casa do médico, porém associado a um outro: o tempo histórico, uma vez que a individualidade das personagens continua sendo respeitada e a equiparação de vozes da polifonia também. O tempo histórico está presente na desconexão do ser humano da integralidade do grupo e do meio embora vivendo em sociedade, ao contrário do que ocorre no tempo mítico. Nesses moldes, cada personagem do grupo central vive sua própria trajetória de autoconsciência ao longo da narrativa e apresenta sua própria visão de mundo, sendo que nenhuma delas é considerada a correta ou a melhor, daí a equalização das vozes. Esse tempo histórico, também estudado por Gusdorf (1980), atua no cronotopo da casa do médico em associação com o tempo mítico, pois, embora o grupo viva os rituais de comunhão (como no exemplo do banho na varanda, em que as mulheres transformam-se "na única mulher como dois olhos e seis mãos que há no mundo (...)" (Ibidem, p. 267), tudo ocorre dentro de um contexto de seres humanos da contemporaneidade e não no âmbito daqueles ligados ao tempo do eterno retorno.

Temos, portanto, mais um ruptura do autor em relação à tradicional construção de tempo e espaço na narrativa, bem como aos estudos dessas construções. O autor faz um imbricamento da consciência mítica, das ações rituais do tempo do eterno retorno com o tempo histórico e com a consciência individual do homem contemporâneo. No enredo, portanto, temos mantidas diferentes posições em relação ao mundo por parte de cada personagem. Enquanto indivíduos, cada uma delas se insere em um cronotopo capaz de estabelecer a consciência mítica que visa à reconexão com o mundo e com as outras pessoas.

Por que as *Três Graças*? Qual o significado da recontextualização desse mito no romance? Ora, cabe às mulheres, na obra, principalmente, à esposa do oftalmologista, promover o confronto de opiniões no grupo a fim de decidirem, juntos, os rumos a tomar frente às circunstâncias de sua jornada, como ocorre quando os cegos malvados exigem as mulheres em troca de comida. Além disso, a sobrevivência das personagens é fruto da ênfase nas relações pessoais, construídas via diálogo e desembocando na solidariedade. Finalmente,

são delas as iniciativas dos rituais de purificação que instauram o sagrado no texto. Sua importância é capital pois, por meio delas, o enredo abandona, ainda que por instantes, o pessimismo e aponta para uma possível saída para o homem contemporâneo quando a visão é retomada. No entanto, ao final da obra, o narrador previne: "A cidade ainda ali estava" (Ibidem, p. 310).

Desse modo, ao utilizar a casa do oftalmologista como reatualização do espaço ritual, o romancista português trabalha o tempos da provação, o mítico, o histórico, todos subordinados ao tempo da transformação. Essa fusão do tempo atua sobre um grupo de personagens que vive na contemporaneidade pós-moderna e para quem a duração e a precariedade não constituem a bifurcação de uma longa estrada, mas a própria estrada a percorrer em direção ao autoconhecimento.

2.3. A renovação carnavalesca

Desde o início até pouco antes das páginas finais, o romance em questão apresenta, de forma gradual, o mergulho das personagens em um mundo de degradação, no qual situações cada vez mais repugnantes levam à insustentabilidade da condição humana. Assim, os protagonistas parecem viver em um pesadelo constante que remete algumas vezes às idéias consagradas de inferno ou de submundo, retomando mitos de catábase. Podemos ver na obra várias passagens que fazem esse tipo de referência:

> Não é só o estado a que rapidamente chegaram as sentinas, antros fétidos, *como deverão ser, no inferno, os desaguadoiros das almas condenadas*, é também a falta de respeito de uns e a súbita urgência de outros que, em pouquíssimo tempo tornaram os corredores e outros lugares de passagens em retretes (...) (Ibidem, p. 133. Grifo nosso)

O inferno é um motivo recorrente na literatura ocidental; várias são as obras literárias que lidam com ele, acompanhando as suas diferentes atribuições no decorrer da história. Em epopéias como *A Eneida* de Virgílio é comum que o herói faça alguma incursão pelo submundo. Nesse caso, o inferno não é visto exclusivamente como lugar de sofrimento, mas como morada dos mortos, onde é possível descer, mas de onde é muito difícil retornar.

Somente os dotados de valores morais e espirituais elevados e também os eleitos pelas entidades divinas conseguem transpor as barreiras entre a vida e a morte, entre os estágios inferiores do mundo e a vida terrena.

> Enéias dirigiu-se ao templo, onde lhe foram revelados pela profetisa alguns acontecimentos que lhe sobreviriam na Itália. Ouvidas as profecias, pediu a Sibila que o conduzisse à morada do pai, na terra dos mortos. Sibila olhou-o longamente e advertiu-o:
> Filho de Anquises, é fácil descer à morada dos mortos, mas são poucos os que conseguem regressar. Só poderei levá-lo se for a vontade dos fados. Na ramagem de uma árvore aqui na floresta ao lado, cresce um pequeno galho de ouro. Se conseguir encontrar a árvore e arrancar o galho de ouro, teremos a prova de que os Deuses não se opõem a sua ida ao reino dos mortos. (VIRGÍLIO, 1970, p. 67)

Na literatura, a descida ao inferno, ou catábase, está quase sempre relacionada a uma provação a ser superada e à busca de algo essencial ao ser humano. No caso de Enéias, seu intento de descer ao mundo dos mortos é a busca pela sabedoria paterna e pelo amparo diante de tantas dificuldades para que possa se estabelecer nas terras onde, no futuro, se daria início ao povo romano. Ao encontrar o pai nos Campos Elíseos, Enéias ouve dele as profecias de que seus descendentes dominarão o mundo:

> Enéias encontrou o pai nos Campos Elíseos, e durante longo tempo o velho Anquises lhe falou dos seus futuros e famosos descendentes, os reis de Alba, Rômulo, fundador de Roma, Bruto, que libertaria a cidade dos tiranos, e muitos homens sábios e valentes. – Seus filhos dominarão o mundo, prenunciou Anquises, orgulhoso. (Ibidem, p. 67)

Ainda nessa epopéia, é no inferno que a deusa Juno encontra os meios para atrapalhar a vida do herói e infligir-lhe sofrimento. Por ser inimiga do povo de Tróia, de onde descende Enéias, essa deusa busca nas profundezas do inferno a mais odiosa das fúrias: Alecto, conhecida por semear discórdias, instigar traições e provocar guerras. Neste caso, a parte do inferno onde vivem as fúrias é considerada o estágio do submundo no qual se encontra a morada de entidades maléficas.

> Assim pensando, convocou das profundezas do inferno a mais odiosa das fúrias, a detestável Alecto. (...) Era grande o terror que infundia e as próprias irmãs, as outras fúrias, só a encaravam com repulsa. Disse-lhe Juno: - Filha das trevas, Enéias, um homem a quem odeio prepara-se para fundar um reino na Itália e deseja casar-se com Lavínia, filha do rei Latino. Peço-lhe impedir essas bodas! Se necessário, levante irmão contra irmão, lance a desunião no seio dos reinos e dos lares, provoque o rompimento entre latinos e troianos e faça explodir a guerra. (Ibidem, p. 74)

Talvez a obra mais conhecida por tratar o inferno e sua simbologia mais atual seja a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Neste poema, como já vimos, Dante é guiado pelo poeta clássico Virgílio e tem de passar por vários estágios do Inferno, algumas etapas do Purgatório e, finalmente, alcançar o Paraíso. Em trajetória descendente, os dois poetas atestam a agonia daqueles que mereceram a condenação ao eterno sofrimento por terem cometido pecados na Terra. Dante, nesse percurso, procede a uma representação da sociedade medieval, presa entre a cultura clássica e o cristianismo. O autor insere personagens da história da região itálica, analisando seu mundo em busca de uma excelência moral, espiritual e de justiça social. Após o trajeto de descida no Inferno, os dois poetas começam a ascender rumo ao Purgatório. Mais adiante, quem conduz Dante ao Paraíso não é mais o pagão Virgílio, mas Beatriz, a amada católica.

As pessoas que Dante encontra nos lugares por onde passa advertem-no, aconselham-no e ensinam-lhe coisas sobre sua sociedade e sua vida. Ao encontrar, no Inferno, o seu mestre predileto, Brunetto Latini, Dante escuta atentamente suas palavras de admiração e seus vaticínios. Assim, a jornada dessa personagem constitui um extenso aprendizado sobre os pecados e as virtudes, sobre Deus e o diabo, sobre a punição e a recompensa:

> Tua estrela ainda há de conduzir a gloriosa altura, se bem vaticinei em vida. Se eu não houvesse morrido antes de poder dar-te bons conselhos, vendo o Céu para contigo tão benigno, tua tarefa em muito teria auxiliado. Mas esse ingrato povo que do povo de Fiesole descende e guarda a natureza dura da pedra será teu inimigo, porque és bom. Isso já era de se esperar; pois entre os ásperos ramos do sobreiro não pode frutificar o doce figo. Uma velha tradição os diz cegos, orgulhosos, avarentos e invejosos. Evita o contágio com teus muitos vícios. Tamanha será tua glória que os partidos te disputarão; mas de todos eles conserva-te afastado, pois serás sua presa. Revolvem-se os vícios fiesolanos em seu próprio lodo, mas poupam ao lado a planta que na esterqueira germinou de semente santa para cantar e glorificar o nome romano ali deixado, quando tanta malícia se ergueu. (ALIGHIERI, 2004, p. 56)

Em sua viagem, o poeta tem de superar obstáculos ao longo de um caminho cheio de dor até que possa alcançar a redenção, a purificação de sua alma e deparar-se com a luz divina, no último estágio do Paraíso. Em sua peregrinação, as cenas de sofrimento apontam para um inferno implacável, de onde não se pode fugir, de onde não há salvação e onde a verdade acabará por triunfar, pois nenhum pecado ficará encoberto, todos os atos indignos cometidos na terra terão uma punição exemplar. Podemos ter uma idéia do que será visto no inferno de Dante pelo aviso de Aqueronte, o barqueiro que conduz os dois poetas aos mortos: "Ai de vós, condenados! Nunca vereis o Céu! Levados por mim à sombra eterna, na outra vida sereis encerrados no fogo e no gelo." (Ibidem, p. 20)

Nos nove círculos do Inferno, que incluem penas como fogo, lepra, gelo, sede, trabalhos sem fim, Dante vai mostrando os castigos impostos a cada tipo de pecado ou falta cometida na Terra. Da mesma maneira, nos nove círculos do céu, o poeta vai presenciando graça e contentamento e, finalmente, chegando ao Paraíso, encontra a glória. Toda essa peregrinação, segundo o guia Virgílio, está relacionada à tentativa de salvação de Dante antes que ele morra e tenha de sofrer como os que habitam o inferno. Segundo o poema, Deus dá a Dante a chance de purificar-se antes de morrer, atravessando os perigos dos círculos infernais. Ao subirem de volta à Terra e chegarem ao sopé da montanha do Purgatório, os dois poetas encontram Catão, o guardião do lugar, e Virgílio tem de explicar a ele por que encontra-se ali com Dante:

> Ainda não é chegada a hora fatal para este a quem guio, mas, por seus pecados, esteve tão próximo dela que bem *pouco faltou para perder-se*. Já disse o porquê de tê-lo socorrido. *Para tirá-lo do perigo não há caminho senão o que vamos percorrendo*. Mostrei-lhe ao longo dele, a gente que paga as suas maldades. Ora, *neste lugar entendo exibir-lhe a grei que sob os teus cuidados se purifica*. Sabes provir do Alto a ordem que me impôs trazê-lo para ver-te o ouvir-te. *Sê, pois, benigno a quem a liberdade aspira* – e o quanto ela é preciosa bem o sabe quem por ela rejeitou a vida. (Ibidem, p. 120. Grifo nosso)

Neste poema narrativo, é criada uma situação na qual o eu lírico poderá conseguir sua salvação, sua purificação ou sua libertação através da vivência *in loco* dos horrores do Inferno, das dificuldades do Purgatório e da glória do Paraíso. Dessa forma, sua trajetória em um mundo à parte do mundo terreno, em um tempo que se afasta do tempo dos homens, Dante busca libertar-se moralmente da falta de virtude de sua sociedade. Seu inferno é a representação do sofrimento extremo, da falta de perspectiva, da punição sem concessões. Todos aqueles, que mesmo tendo sido bons ou tendo exercido funções nobres na sociedade, pagarão por seus momentos de fraqueza.

Virgílio, na *Eneida*, mostra um inferno onde habitam forças capazes de influir nos homens e torná-los imorais, corruptos, fracos, mas onde habitam também os mortos que repousam, um espaço proibido aos vivos. A advertência feita por Sibila a Enéias de que este poderia não voltar do mundo dos mortos é a mesma que Minos, guardião do Segundo Círculo do Inferno, faz a Dante: "Ó tu, que entras onde a dor fez morada! Não penses que poderás depois sair tão facilmente como estás entrando" (Ibidem, p. 25). Mas ambos, Enéias e Dante, estão predestinados a cruzar o mundo dos mortos e retornarem fortalecidos; no entanto precisam passar por essa provação como parte de um grande rito. A purificação completa de Dante só se dará ao final dos Círculos do Paraíso, assim como a consagração de Enéias se dará ao final da epopéia.

A catábase aparece simbolicamente também em *Ensaio sobre a cegueira*, por meio das provações no manicômio, nas ruas, mas de forma mais explícita no episódio do encontro com os corpos em decomposição no supermercado. O manicômio, em alguns trechos, é comparado ao inferno no sentido de lugar insuportável para se viver, onde o sofrimento não tem perspectivas de terminar: "Se tivéssemos vista, não nos meteriam neste *inferno*" (SARAMAGO, 2003, p. 190. Grifo nosso). Há também, neste cronotopo, a idéia de submundo, na medida em que representa o lugar onde as pessoas pagam pelos seus atos: "Porque se a vergonha ainda tem algum significado neste *inferno* em que nos puseram a viver e que nós tornamos em *inferno do inferno*, é graças a essa pessoa que teve a coragem de ir matar a hiena ao covil da hiena" (Ibidem, p. 191. Grifo nosso).

Observamos, portanto, a construção de um inferno transposto para o manicômio e para as ruas, cronotopos que compõem a imagem de um universo alterado. Um momento da narrativa que parece estabelecer ligação com as descidas aos círculos mais baixos do inferno recorrentes na literatura são as passagens dos protagonistas pelo supermercado e pela igreja. As pessoas que jazem naquele galpão representam, de certa forma, todos os cegos que morreram diante da impossibilidade de conseguir comida, de se deslocar com liberdade. O médico ali parado, sem nada ver, representa todos os cegos incapazes de observar o caos que os cerca e que, pouco a pouco, vai fechando o cerco em volta deles, empurrando-os para o limiar infernal.

Assim como na sátira menipéia, as imagens relacionadas ao inferno têm como uma de suas funções tratar das chamadas "últimas questões", como a vida e a morte. A temática do submundo na Antigüidade e as proposições triplanares de Inferno/Terra/Olimpo da sátira menipéia criaram, na Idade Média a recorrência dos chamados "diálogos do limiar", que colocam a personagem em situação de discussão perante o inferno ou o paraíso, de maneira concreta ou metafórica. No Classicismo e nos estilos literários que se seguiram, tanto os "diálogos do limiar" quanto outras variações relativas à estrutura triplanar da menipéia e da livre abordagem das "últimas questões", continuaram a permear diversos gêneros literários, estendendo-se até a literatura moderna, em que influenciam tanto os gêneros sérios quanto cômicos. Como vimos, tais espaços infernais também comparecem nesta obra de Saramago.

Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica* (1973), comenta as imagens demoníacas como arquétipos nos gêneros romanescos. Para Frye, a demonização de personagens, do tempo e do espaço está associada a certo caráter paródico em relação à vida real, pois os temas básicos ligados às imagens demoníacas são aqueles vinculados ao "inferno existencial" do homem (p. 148). Nas ações que acontecem no porão do supermercado vemos a construção

dessa representação de inferno existencial. Frye também estuda, em sua obra, as imagens apocalípticas, claramente presentes ao longo dos cronotopos do manicômio e das ruas.

O mesmo autor comenta que os labirintos se incluem entre as imagens infernais da literatura desde a Antigüidade, representando a tomada de direções erradas, e os fogos-fátuos, representando demônios malignos (Ibidem, p. 149-151). No caso do romance de Saramago, os cegos de fato caíram escada abaixo por não saberem que, por trás da porta do depósito, haveria os fatídicos degraus, de modo que o espaço é, para os cegos, labiríntico; aliás, não só para os que morreram no depósito, mas ainda para todos os que vagam às cegas pelas ruas. Também para a mulher do médico o espaço às vezes torna-se um labirinto, pois, como já vimos, ela perde-se nas ruas quando retorna sozinha de sua primeira incursão ao supermercado e acaba encontrando o caminho de volta graças ao cão das lágrimas.

Quanto aos fogos-fátuos, não há, em *Ensaio sobre a cegueira*, uma relação direta entre estes e os "demônios malignos" mencionados por Frye. Todavia, este mesmo autor afirma, no intróito de seu estudo sobre as figuras demoníacas, que estas são, de certa forma, paródias do inferno existencial da vida do ser humano. Sendo assim, os fogos-fátuos vistos pela mulher do médico podem ser representação dos sentimentos e das ações humanas capazes de engendrar o sofrimento, a dor e a morte.

Essa persoangem sente que há poucas perspectivas de salvação e que tanto os mortos quanto os vivos estão presos nesse submundo que coloca todos em estado de degradação ou decomposição; sabe que falta pouco para que todos mergulhem de vez na camada mais profunda do sofrimento, naquele depósito cheio de comida que é, ao mesmo tempo, receptáculo dos corpos que ardem em meio ao fogo da putrefação. O mundo em que vivem transformou-se num inferno povoado pelos que vagam em busca de um mínimo de dignidade. Vimos que o manicômio foi um estágio dessa agonia, as ruas outro estágio com seus tipos específicos de flagelo, como a catábase no supermercado:

> (...) a mulher do médico, talvez por se lhe recusarem as palavras, não logrou comunicar-lhes o sentimento de horror absoluto que experimentara diante *da porta do subterrâneo, aquele retângulo de pálidos e vacilantes lumes que dava para a escada por onde se chegaria ao outro mundo.* (SARAMAGO, 2003, p. 304. Grifo nosso).

Assim, a trajetória das personagens centrais se estabelece na alternância entre a peregrinação no caminho e o encontro com situações inusitadas ou situações-limite dentro de um mundo transformado. Toda a trama, enfim, baseia-se na construção desse universo

ambivalente, que ora coloca as personagens em momentos de comunhão, ora as expõe à crueza da relação humana.

A exposição das personagens a acontecimentos e sentimentos tão contrastantes como os referidos acima integra a carnavalização da literatura que vimos discutindo e examinando neste capítulo. Segundo Bakhtin, ela consiste em "uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e o inédito" (BAKHTIN, 1997, p. 168). Por meio do tratamento de temas comuns a esse tipo de literatura inaugura-se um tempo transformador que é também revelador das consciências dos indivíduos sobre si mesmos e sobre os outros. E pudemos ver tais revelações em *Ensaio sobre a cegueira*, à medida que as personagens ampliavam seu processo de autoconsciência.

Repetindo, o estabelecimento do universo capaz de criar o dialogismo que confronta idéias e interesses, derrubando barreiras sociais, hierárquicas, etárias, é a base da estruturação da narrativa de *Ensaio sobre a cegueira*. Os cronotopos construídos revelam uma visão pautada pela necessidade da renovação de uma sociedade em degradação, pois, no manicômio e nas ruas, concebidos como lugares do tempo da provação, expõe-se figurativamente o ápice da miséria humana, a qual precisa ser superada no cronotopo das casas, onde se desenrola o tempo mítico/purificador.

Os momentos de autoconsciência e ritos de purificação analisados neste capítulo e no anterior remetem, em sua maioria, à idéia de renovação da vida das personagens. O motivo do inferno, agora carnavalizado, também presente no enredo, contrapõe-se ao *lugar antropológico* das casas e ao tempo mítico. Embora o leitor, desde o início da trama, possa observar a gradual degeneração das personagens e do espaço, ao final vê a regeneração, que ocorre através da recuperação da visão.

Além disso, o caráter renovador que está na base da cosmovisão carnavalesca, alia-se a sua busca pelo confronto dialógico das idéias do homem e da "experimentação do homem no homem", presentes na literatura que sofreu a influência dessa visão. E Saramago, ao criar esta proposição, este "ensaio", de uma sociedade acometida pela cegueira, parece desejar ver testadas as possibilidades de ação e de reflexão das pessoas diante das várias limitações impostas por determinadas circunstâncias excêntricas da vida. Na obra em questão, parece também ser avaliada a capacidade das pessoas de confrontar-se com aspectos mais essenciais da existência humana, muitas vezes esquecidos na sociedade contemporânea. O que, vemos na narrativa, demanda dos protagonistas a retomada da consciência e do tempo míticos.

Segundo Bakhtin, a influência da cosmovisão carnavalesca na literatura imprime uma relação especial com a realidade, que passa a ser vislumbrada do ponto de vista de seu ciclo

vital e de sua força de destruição e conseqüente renovação. (1997, p. 107). Nos romances contemporâneos herdeiros da estrutura de gêneros como o da sátira menipéia, a ação, muitas vezes de caráter extraordinário, propõe a busca por uma verdade filosófica, perpassando, para alcançá-la, determinadas experiências degradantes e vivificadoras inerentes à lógica carnavalesca. "Com esse fim, os heróis sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocadas em situações extraordinárias reais (...) Mas em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade." (Ibidem, p. 114)

> O pensamento carnavalesco também se faz presente no campo das últimas questões, não apresentando para estas, porém, nítida solução filosófica abstrata ou dogmático-religiosa, mas interpretando-as na forma concreto-sensorial das ações e imagens carnavalescas. 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. Na literatura européia dos tempos modernos, encontramos um claro exemplo disso nas novelas filosóficas de Voltaire, com seu universalismo filosófico e a dinâmica e policromia carnavalesca. Essas novelas mostram, de forma muito patente, as tradições da menipéia e da carnavalização. (Ibidem, p. 134).

Seguindo a orientação da teoria bakhtiniana, a ficção da cegueira branca, criada no romance aqui enfocado, serve como meio para a experimentação das idéias filosóficas subjacentes ao enredo e ligadas às questões essenciais da existência do homem, e que são tão caras à lógica carnavalesca. De fato, na obra em questão, podemos encontrar esse universalismo filosófico de que fala Bakhtin em relação a Voltaire. Os cronotopos estudados e o processo de autoconsciência das personagens parecem se desenvolver em meio a esse caráter filosófico universal. A dinâmica com que se constrói a relação espaço-temporal na trama apresenta-se povoada por essa forma concreto-sensorial mencionada por Bakhtin. As transformações, o tempo e o espaço ambivalentes, paradoxais, as relações antitéticas, grotescas, profanadoras, degradantes e purificadoras estruturam essa busca que se materializa nos cronotopos do enredo.

Ao analisar os romances de Dostoiévski, Bakhtin considera que suas histórias se apóiam sobre a estrutura de combinações de oxímoros e *mésalliances* carnavalescas, impregnadas de descidas e profanações, além de um naturalismo grosseiro, de modo a assemelhar-se em muito com a estrutura da menipéia (1997, p. 139). A mesma herança desse gênero antigo parece-nos estar presente em *Ensaio sobre a cegueira*, pois, já no início do enredo, loucura e cegueira confundem-se, sem ser estabelecido um limite claro entre um

estado e outro. No cronotopo do manicômio, o narrador ora chama os internos de cegos, ora de loucos, tornando clara a queda das barreiras que estabelecem definições estanques.

As situações excepcionais do enredo são partes de um todo constituído de crise e catástrofe. Esses elementos é que são capazes de estabelecer as síncrises e as anácrises comuns à sátira menipéia e aos diálogos socráticos. A provocação do dialogismo e da auto-revelação dos aspectos mais recônditos das personagens é possível na medida em que a degradação é agravada paulatinamente. Neste romance, a experimentação das idéias humanas surge diante da provocação e da exposição das chamadas "últimas questões".

Na literatura, muitos aspectos essenciais, muitas "camadas" da vida, principalmente as mais profundas, para serem encontradas, reveladas e conscientizadas, precisam de um meio particular que as represente. Transpostas para a linguagem da literatura, as formas carnavalescas se convertem em maneiras extremamente expressivas da vida, nas quais as palavras tornam-se dotadas de uma força simbólica especial e reveladora. Contudo, é importante observar que, na cosmovisão carnavalesca, nada é conclusivo, não há desfechos definitivos. Esta consideração esclarece o fato de que, em *Ensaio sobre a cegueira,* várias questões continuam em aberto, embora o grupo de protagonistas acabe por recobrar a visão - a história, na verdade, abre um campo dialógico que não se encerra.

O fim do romance é um recomeço, a purgação do grupo coloca diante deles um novo desafio, o da reconstrução da sociedade, sem lhes dar uma conclusão sobre a causa da epidemia ou uma elucidação definitiva ao leitor sobre o caráter simbólico da cegueira branca. A linguagem instituída pelo estilo de literatura presente na obra é capaz, contudo, de ampliar o cenário específico e local daquele país, atribuindo-lhe uma dimensão universal. Por meio das características já tantas vezes mencionadas neste capítulo, podemos associar o problema da cegueira branca às atitudes das personagens e da sociedade descrita no romance, às questões filosóficas e problemas sociais, à condição humana, tal como podem ser vistos na sociedade contemporânea.

Já observamos que a proposição de um ensaio, de um experimento, em busca da criação do diálogo capaz de suscitar questões fundamentais de nossa existência, é a característica básica da sátira menipéia que vemos reproduzida na estrutura do romance de José Saramago. Contudo, qual é, de fato, a dinâmica social que está sendo criticada, quais são as perguntas que a obra suscita, quais seriam as verdades filosóficas que o dialogismo presente tenta estabelecer? Essas são observações que, como dito acima, não ficam explicitamente definidas.

A degradação humana, a perda dos valores éticos, a solidariedade, o espírito constitutivo de grupo social e de lugar antropológico são questões que levantamos durante as análises dos capítulos 1 e 2 deste estudo. Na tentativa de compreender a associação entre as metáforas, paradoxos e oxímoros estabelecidos nesta obra e o seu sentido mais amplo, ligado à representação da sociedade, precisamos examinar o "ensaio" produzido pelo escritor português à luz do pensamento de teóricos que refletem sobre a condição humana na contemporaneidade.

3. Degradação e identidade

Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer nó.

Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

Na tentativa de correlacionar a estrutura cronotópica e o processo de autoconsciência estabelecidos em *Ensaio sobre a cegueira* com o caráter mais amplo, ligado à constituição da identidade humana, precisamos compreender o ensaio/romance produzido por José Saramago à luz do pensamento de teóricos que se concentram no estudo da questão da condição humana e da contemporaneidade, como Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Jürgen Habermas, Mikhail Bakhtin, Antonio Ciampa, Georges Gusdorf e Sergio Paulo Rouanet. Almejamos, com isso, interpretar o romance em questão tendo em mira as situações vistas de maneira simbólica na obra e aquelas manifestações inerentes à lógica cotidiana da contemporaneidade que possam ajudar em nossa análise do tempo e do espaço.

Alguns dos autores supracitados discutem o modo de organização da sociedade capitalista ocidental, organização que tem criado conflitos e exclusões de grupos sociais ou étnicos e gerado também, segundo eles, a violência, a fome e a má utilização dos recursos do planeta. Estão na pauta da discussão temas como a globalização, as novas tecnologias, o consumismo, a queda de ideologias que marcaram o início do século XX, temas, enfim, que refletem na forma como atualmente as sociedades se estruturam e acarretam problemas ligados à constituição do indivíduo.

A temática discutida por esses autores é muito ampla. Contudo interessa-nos neste estudo tratar apenas as questões ligadas à constituição da identidade e da autoconsciência, bem como seu modo de representação no romance de Saramago. Acreditamos que a metáfora da cegueira e o mundo subvertido criados pelo autor remetem à degradação de valores humanos como a solidariedade e a comunhão; por isso, pretendemos estabelecer, por meio do estudo dos cronotopos e das personagens, a relação entre a constituição da identidade e a perda desses valores.

Na obra, o grupo das figuras centrais passa por um processo de degradação causado pela desumanização das relações sociais. Posteriormente, à medida que tomam maior consciência de si e de seu lugar no mundo são capazes de recuperar a visão. É a relação dessa metáfora da perda e da recuperação da visão, com o resgate de valores constitutivos da identidade coletiva, que pretendemos enfatizar neste capítulo.

3.1. A construção da identidade

A questão das identidades individuais e coletivas na sociedade contemporânea é largamente discutida por várias disciplinas do conhecimento, tais como a filosofia, a psicologia, a antropologia. O que pretendemos examinar é a formação do indivíduo e de seu grupo no âmbito da dinâmica social das grandes cidades ocidentais, como acreditamos ser aquela representada no romance *Ensaio sobre a Cegueira*. Antes disso, consideramos pertinente fazer uma breve passagem pelo pensamento de Mikhail Bakhtin e de Antonio da Costa Ciampa, que estudam, sob dois pontos de partida diferentes, a constituição da identidade e a relação dialógica entre as pessoas.

Mikhail Bakhtin, na obra *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006), discute a construção do discurso ideológico. Começando por de questões que, mais tarde, desembocarão em análises voltadas ao campo da Lingüística, Bakhtin apresenta a problemática das ideologias a partir da construção do discurso individual e coletivo, passando pela questão da identidade.

Para esse pensador, tudo o que é ideológico possui um significado que está atrelado a algo fora de si mesmo; assim, toda ideologia é constituída de signos; é uma representação que aponta para diversos elementos extrínsecos. O escritor afirma que a filosofia idealista e a visão psicologista de sua época acreditavam que a ideologia situava-se no nível da consciência das pessoas e, portanto, os aspectos exteriores do signo seriam secundários. Bakhtin acredita que, para se compreender um signo, é necessário aproximar-se de outros signos, mobilizando, portanto, o conhecimento dos já conhecidos. Sendo assim, a compreensão da ideologia e da formação dos discursos requer uma interação baseada nos signos.

> E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, *deslocando-se de signo em signo para um novo signo, é única e contínua*: de um elo de natureza semiótica (e portanto também de natureza material) passamos sem interrupção para um outro elo de natureza estritamente idêntica. Em nenhum ponto a cadeia se quebra, em nenhum ponto ela penetra a existência interior, de natureza não material, e não corporificada em signos. (BAKHTIN, 2006, p. 34. Grifo nosso)

Por meio desse enfoque, observamos que a construção da identidade, objeto de nosso estudo neste capítulo, engendra-se na inter-relação dos significantes e dos significados do pensamento e da linguagem humana. Essa matéria é de fundamental importância para a análise do processo de autoconsciência das personagens na obra de Saramago sobre a qual nos debruçamos, pois na base das inter-relações entre os protagonistas está, segundo a nossa

compreensão, o confronto e a associação de diferentes pontos de vista, os quais fazem parte do seu auto-reconhcimento, bem como do complexo processo de construção da identidade individual e coletiva que estudaremos neste capítulo.

Bakhtin afirma, em outras palavras, que a consciência individual é construída por intermédio da consciência coletiva, pois as ideologias, ou os signos, não se formam no interior da individualidade, mas na relação desta com os elementos que, obrigatoriamente, são exteriores à construção daquele signo específico. (Ibidem, p. 31-36)

> Essa cadeia ideológica estende-se de consciência individual em consciência individual, ligando umas às outras. Os signos só emergem, decididamente, do processo de interação entre uma consciência individual e outra. E a própria consciência individual está repleta de signos. *A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico* (semiótico) e, conseqüentemente, *somente no processo de interação social* (Ibidem, p. 34. Grifo nosso)

A noção de que a ideologia se pauta na interação social vai ao encontro de nossas análises nos capítulos anteriores deste trabalho. Acerca da relação dialógica entre as personagens e das características da estrutura do enredo, a obra apresenta-se calcada em gêneros como a sátira menipéia, o solilóquio e os diálogos socráticos e, portanto, as características estruturais de *Ensaio sobre a cegueira* utilizam-se da relação entre o eu e o outro para a construção da autoconsciência .

Além disso, o tema da construção da identidade é relevante no texto de Saramago uma vez que o estudo dos cronotopos, fio condutor de nossa tese, vai revelar, na trajetória das personagens centrais, um processo que modifica a construção das identidades individuais e coletivas em comparação com o modo como esse processo vinha se constituindo antes da epidemia de cegueira. Nesse caso, as condições espaço/temporais e, conseqüentemente, as condições materiais estabelecidas nos espaços do manicômio, das ruas e das casas estarão diretamente relacionadas à forma como as personagens irão interagir. Relacionando-se as condições concretas e materiais existentes no enredo com as idéias de Bakhtin acerca da construção dos signos e da consciência, vemos que elas podem conduzir à interação dialógica entre as personagens, mas são as idéias, ou os signos, que estão por trás dessa autoconsciência e identidade:

> Para que o objeto, pertencente a qualquer esfera da realidade, entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que ele esteja ligado às condições socioeconômicas essenciais do referido grupo, que concerne de alguma às bases de sua existência material. (Ibidem, p. 46)

Além de Bakhtin, outros autores entendem igualmente a consciência como um processo dinâmico de interação com o outro. Como complemento à teoria do pensador russo, colocamos aqui as análises de Antonio Ciampa contidas em *A estória do Severino e a história da Severina* (2001), sobre a constituição da identidade do indivíduo e do grupo social. Nesse estudo, o autor vai traçando um paralelo das semelhanças e diferenças entre a personagem da vida real e a personagem da ficção literária. Ele revela-nos que a identidade do indivíduo aparentemente é estabelecida de forma estática; uma pessoa é vista como uma entidade individual, predominantemente dotada de um nome que a diferencia dentro de sua família e de um sobrenome que a distingue no grupo social, mas filiando-a a um corpo familiar. Portanto, a identidade seria, ao mesmo tempo, algo que iguala e distingue uma pessoa. Além do nome, a atividade desempenhada por alguém também pode ser uma constituinte da identidade, representando o que ela é; por exemplo, o fato de uma pessoa ser um médico, um sapateiro, também ajuda o indivíduo a se distinguir de e se igualar a outros.

Ciampa utiliza como uma de suas bases para a exposição de suas idéias a personagem do poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*: o Severino identifica-se como lavrador, mas há muito tempo vê-se impossibilitado de lavrar a terra por questões sócio-ambientais. (CIAMPA, 2001, p. 136-139) A partir da inserção da atividade feita pela pessoa, o autor começa a indicar-nos que, na verdade, a identidade baseia-se em movimento e, portanto, é constituída por um processo dinâmico de metamorfose do indivíduo, metamorfose esta que transborda para o grupo.

Para esse estudioso, a identidade pode ser composta a partir de dois pontos de observação, o de como o grupo identifica o indivíduo e de como o indivíduo se auto-identifica. A partir desses dois pontos surge uma intricada de rede de observação entre o "eu" e o "outro", pois ambos enxergam o mundo por meio dessa relação. (Ibidem, p. 141). É, pois, dessa relação que trata Bakhtin em *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2006), conforme vimos acima..

Ademais, é baseando-se em pensamentos desde a filosofia da Antigüidade Clássica passando por Hegel, Marx, Heidegger, Habermas que Ciampa considera a identidade, para o indivíduo, como um processo dinâmico de metamorfose que só se dá de maneira progressiva, a partir do conhecimento que o homem passa a ter de seu ser. Portanto, a identidade do sujeito se concretiza para ele - embora passe por momentos de mudança no decorrer da vida - a partir do momento em que materializa, objetivamente, os conceitos que tem subjetivamente sobre si mesmo. Essa idéia do autoconhecimento leva o autor a afirmar que, se as práticas objetivas do

indivíduo não correspondem à visão subjetiva que tem de si, ocorre um conflito na construção da identidade e uma conseqüente insatisfação do ser.

Ciampa traz à baila também a importância da questão da diferenciação e da inter-relação entre a identidade individual e a identidade coletiva:

> Cada coisa é uma formação material; tanto uma sociedade, como uma instituição, uma família, um grupo como também um ser humano, todos são formações materiais particulares em relações recíprocas universais. Sempre que se faz um corte no real, pode-se estudar uma formação particular como geral (por exemplo, uma nação, que de fato é parte da humanidade) (...) Então, ao estudar um ser humano, deve ficar claro que se está sempre estudando uma formação material determinada, qualquer que seja o corte feito na universalidade das relações recíprocas em que está inserindo (o que autoriza, sem ilogicidade, por exemplo, falar tanto em identidade pessoal como em identidades(s) coletiva(s) no âmbito das ciências humanas). (CIAMPA, 2001, p. 150-151)

A identidade individual é, portanto, parte da identidade coletiva, pois está circunscrita em uma relação de reciprocidade com o grupo ao qual pertence. Ao observarmos o indivíduo, há que se levar em conta os grupos e subgrupos no quais ele está inserido como ser humano. Assim, entrelaçam-se as identidades individuais e coletivas, as quais se concretizam quando se auto-identificam. Essa concretização não entra em contradição com a metamorfose que é constituinte da identidade, pois as ações da vida individual ou coletiva vão constantemente alterando o ser e o grupo na realção com o outro, tal como afirma Bakhtin. Durante a vida, as pessoas, embora possuam uma identidade, representam diferentes papéis no âmbito da família, do trabalho, da vida social.

Esses papéis vão se alterando e também se repetindo no decorrer da vida. Quando não se consegue mais representar um papel fundamental para a subjetividade do indivíduo é que ele enfrenta sua morte biológica ou simbólica. A morte simbólica pode ser representada pela loucura, pela tentativa de suicídio, pela degradação do homem que se coloca na condição de mendigo, entre outras. (Ibidem, p. 152-158).

A identidade, sob essa óptica, pode ser considerada como o próprio processo dinâmico de identificação do indivíduo com os papéis sociais por ele representados ao longo da vida, sendo que a chamada *re-posição* de papéis pode trazer conflito e sofrimento para o indivíduo e para a sociedade. Embora subjetivamente deseje representar outro papel ou seja naturalmente impelido a crescer e alterar seu papel social, muitas vezes o indivíduo se vê impedido diante dessa nova representação, acabando por recolocar em seu processo de

identificação um papel que não almeja mais, porém, por diversas questões, se vê obrigado a continuar representando.

A representação de papeis é, na verdade, um conjunto entrelaçado de posicionamentos que o indivíduo toma perante a sociedade, como é o caso do pai de uma criança, o qual é socialmente reconhecido assim. Mas esse pai também possui um pai e, diante deste, porta-se de maneira diferente da que desempenha perante seu filho, o qual, por sua vez, porta-se de maneiras diferentes em seu relacionamento com o pai e com o avô. Assim, o autor considera que "a posição de uma identidade, em última análise, resulta de um processo de medida, em que dois objetos são relacionados, considerando-se um deles como o padrão que serve para identificar o outro (...)" (p. 169). Portanto, para Ciampa, é a estrutura social mais ampla que oferece os padrões de identidade do indivíduo:

> Com isso, estabelece-se uma intrincada rede de representação que permeia todas as relações, onde cada identidade reflete outra identidade, desaparecendo qualquer possibilidade de se estabelecer um fundamento originário de cada uma delas. Esse jogo de reflexões múltiplas que estrutura as relações sociais é mantido pela atividade dos indivíduos, de forma que é lícito dizer-se que as identidades, no seu conjunto, refletem a estrutura social, ao mesmo tempo em que reagem sobre ela, conservando-a (ou transformando-a). (Ibidem, p. 171)

A estrutura social que Ciampa destaca em seus estudos é a do mundo capitalista. Se for a sociedade, em sentido amplo, que fornece os padrões de identidade do indivíduo, é preciso levar em conta como essa sociedade se estrutura e quais são suas bases. Sendo assim, pode-se supor que nas sociedades regidas pelo capital, o dinheiro (ou os bens materiais) torna-se sujeito das ações desse grupo, e, dessa forma, a identidade do indivíduo passa a ser o predicado desse sujeito. Portanto, retornando ao início desta explanação, a atividade que a pessoa exerce é, muitas vezes, a sua identificação perante o mundo, mesmo que seja privada de praticá-la. Por trás dessas atividades está o sujeito que rege essa sociedade, o capital, que acabará por influenciar determinantemente a forma como as pessoas se reconhecem e os papéis que representam.

Sendo o capitalismo uma forma de organização cuja acumulação de dinheiro encontra lugar de destaque, acaba por ocorrer uma dificuldade para o indivíduo se auto-identificar, concretizar sua identidade, o que ocorre porque ele sempre se vê como complemento de uma materialidade imposta pela lógica do capital. Em muitos casos, a re-posição de papéis representados pelo indivíduo ocorre por conta das imposições feitas por esse sistema capitalista. Essa obliteração da possibilidade do desempenho de novos papéis surge como uma

parada no processo de metamorfose, impedindo a concretização da identidade do indivíduo, fato que, conseqüentemente, leva-o à desidentificação com seu grupo social.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a autoconsciência pode ser relacionada com o processo de construção da identidade da qual fala Ciampa e com o processo de estruturação das ideologias e da consciência discutidas por Mikhail Bakhtin. No manicômio as personagens enfrentam os problemas desencadeados pela cegueira, portanto é nele que a metamorfose física, a transformação de (quase) todos em cegos, coloca em destaque as dificuldades da vida em grupo. Como afirma Bakhtin acerca da tradição literária dos romances de aventura de costumes e de provação, "A transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem." (BAKHTIN, 2002, p. 235)

O que vemos nesta obra de Saramago é o uso da estrutura dos romances de aventura e provações, porém associado à alteração da biografia das personagens, própria dos romances de aventura e costumes. Essa biografia pode ser relacionada com as teorias de Bakhtin sobre os vínculos entre a transformação e a identidade das personagens. A epidemia de cegueira surge repentinamente, tal como ocorre na tradição literária dos romances de aventura e provação, porém, na obra, podemos vê-la como fruto do próprio processo de autoconsciência das personagens, que dá início à metamorfose daquela sociedade.

É no plano da inconsciência que se forma a não-metamorfose, a qual se dá devido à ilusão inconsciente que a pessoa tem de si mesma, sem conseguir conciliar essa ilusão obscurecida com suas ações conscientes. A constituição da sociedade (e, no caso que estudamos, a sociedade capitalista ocidental) obviamente colabora para a criação de ilusões relacionadas, por exemplo, ao medo do fracasso, da competição entre as pessoas colocadas como oponentes dentro de um sistema econômico excludente. A não-metamorfose gera, não só o conflito do indivíduo consigo mesmo, mas também o conflito com o outro e com o grupo, favorecendo o individualismo e a desagregação social, já fomentados pela busca do capital.

A concretização da identidade, a metamorfose do indivíduo e do grupo necessitam de condições históricas, sociais e físicas favoráveis para que ocorram. Dentro dessas condições e pela vivência das mudanças do cotidiano, as pessoas, dentro de suas particularidades, compartilham uma vida em sociedade, sendo capazes de reconhecer e respeitar valores éticos e morais instituídos pelo grupo ao longo do tempo. Na verdade, dentro das diversas sociedades, esta organização da identidade coletiva é relativamente possível, existindo, em maior ou menor grau, em cada cidade, em cada estado, em cada país. Cada comunidade,

conforme suas condições históricas e materiais, pode favorecer ou não a metamorfose do indivíduo, no sentido de colocá-lo em consonância com o grupo.

No romance, logo no início da epidemia, percebemos que as personagens atingem certo grau de tensão emocional, de irritabilidade, de ansiedade ou de medo, que acaba transformando-as em cegos. Esta dinâmica pode ser observada em relação ao primeiro cego, ao médico, ao ladrão de automóveis, à rapariga dos óculos escuros. As situações cotidianas que provocaram tais sentimentos podem ser consideradas fruto do acaso; porém a cegueira acaba ocorrendo como resposta a esses mesmos sentimentos. A partir do tempo da transformação iniciam-se momentos de conflito interno ou de sentimentos extremos, o que acaba por converter-se em cegueira. Como vimos no capítulo anterior, na tradição romanesca desde a Antigüidade, certos tipos de narrativa apresentam uma estrutura na qual um tempo excepcional passa a agir na vida das personagens, e, quando esse tempo "entra em ação", ocorrem os acontecimentos excepcionais.

No entanto, para que os acontecimentos extraordinários ocorram e transformem a vida das personagens, o papel do destino ou do acaso são fundamentais na tipologia romanesca, na qual se enquadram os romances de aventura e costumes ou de provação. Já em *Ensaio sobre a cegueira*, as emoções dos protagonistas agem como o gatilho da metamorfose. A transformação da cegueira, nesse ponto, liga-se à formação da identidade, uma vez que, ao alterar-se a maneira como as pessoas se reconhecem, se organizam e interagem com as outras, é dada continuidade ao processo de metamorfose do ser humano. A cegueira, portanto, surge na obra como a transformação, questionando e modificando a vida das personagens mediante as provações e os acontecimentos extraordinários necessários para o processo de autoconsciência que deságua no redirecionamento da consctrução de suas identidades. Os sentimentos que compelem as personagens à cegueira estão relacionados com o tipo de sociedade na qual estão inseridas. De acordo com Bakhtin, a estrutura socioeconômica é parte importante para que as idéias se constituam. (BAKHTIN, 2006, p. 44-47). A pressa, a competição, a busca por explicações científicas para tudo, as frustrações ou angústias decorrentes das necessidades materiais e afetivas são características da sociedade contemporânea e aparecem no romance como o contexto que antecede a epidemia.

A identidade do indivíduo também é composta pelo "outro", pois, pela imagem que construímos de nós mesmos e pela conjugação desta às imagens que são formadas sobre nós a partir da visão das outras pessoas, é que surge a integralidade do "eu". A construção da identidade individual é inextricavelmente relacionada à construção da identidade do grupo; dessa forma, o tecido social, no texto de Saramago em estudo, é o que gera os sentimentos

individuais das personagens e que desencadeia, em última análise, a epidemia de cegueira. Sendo assim, a cegueira está relacionada com o tempo em conjunto com os espaços em que ocorrem as ações, firmando-se, pois, como metamorfose na identidade das personagens, as quais viverão os acontecimentos excepcionais capazes de dar início ao processo de autoconsciência.

As personagens mergulham em um mundo infernal depois da epidemia, e as provações vividas nesse inferno podem ser relacionadas às dificuldades do mundo contemporâneo. A observação do contexto social em que a trama se desenrola e a dinâmica social da atualidade são fundamentais para entendermos a questão da identidade dentro de *Ensaio sobre a cegueira*. O mundo capitalista ocidental e suas problemáticas estão presentes no enredo de forma a constituírem o terreno onde as emoções das personagens se desenvolvem, sendo que estas, como já dissemos, estão intimamente ligadas à epidemia.

Muitos países convivem com o capitalismo desde seu surgimento; alguns conseguem equilibrar seus valores históricos, sua ética, moral, advindos em sua maioria das formações regionais passadas, com aqueles inerentes ao sistema de organização sócio-econômica capitalista. Outros países ou comunidades, no entanto, devido à sua trajetória histórico-cultural, tiveram seus valores tradicionais suplantados pelos valores do capital e, dessa forma, criaram indivíduos e grupos com maior dificuldade de auto-identificação e de concretização da identidade, fenômeno este que engendra a desagregação e a fragilidade de laços de identificação no corpo social.

Em, Marx, Freud e Habermas, para não mencionar outros pensadores, observamos a visão de que o ser humano é dotado de consciência, o que o diferencia e o coloca acima da existência animal; esta condição é chamada por uns de "sociedade" ou "civilização", por outros de "cultura". Segundo Habermas, "Ela é um sistema de autoconservação que, antes de tudo, preenche duas funções: a da afirmação do homem contra a natureza e a da organização das relações do homem entre si" (HABERMAS, 1982, p. 290). O ponto que nos interessa aqui está ligado à forma como o homem essencialmente se organizaria dentro de condições favoráveis, através das quais seria capaz de viver (ou não) em relativa harmonia com seu núcleo social.

É interessante observamos a posição de Habermas, o qual considera as patologias sociais como decorrência da falta de comunicação adequada entre os homens: "a patologia das instituições, igual à patologia da consciência individual, (está) instalada no seio da linguagem e da atividade humana comunicativa, assumindo assim a forma de uma deformação estrutural do entendimento entre os homens" (Ibidem, p. 301). Ora, segundo Bakhtin, toda ideologia só

pode ser estudada e compreendida a partir da compreensão da formação da palavra e da linguagem:

> Toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante, é acompanhada por uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação (BAKHTIN, 2006, p. 38).

Assim, mais do que a relação, a comunicação com o outro torna-se importantíssima para a construção e/ou a deformação da consciência e da identidade. De maneira geral, Habermas considera que o ser humano eleva-se em relação à condição animal por meio do trabalho, da linguagem, de sua dinâmica social em um sentido norteado pela racionalidade, a qual visa, em última análise, à conservação da espécie. Por isso o autor denomina de *patologia social* o desequilíbrio dessa organização que é racional e baseada em uma ética, desequilíbrio este que decorre do conflito da identidade do indivíduo ou do grupo social.

Essa racionalidade e essa ética são, segundo o pensador, a ponderação do indivíduo sobre o que é melhor ser vivenciado, aquilo que crê que deva ser entendido e afirmado como seus verdadeiros interesses, baseando-se na valorização da liberdade e da igualdade; e assim "o singular materializa o universal na unidade do particular" (HABERMAS, 1982, p. 14-33). Em outras palavras, o autor afirma que a escolha positiva ou negativa do indivíduo para consigo mesmo se reflete na convivência com o grupo social, necessitando haver o equilíbrio entre a liberdade das pessoas e a igualdade entre elas.

Em síntese, o pensamento de Habermas sugere que a autoconservação da espécie humana baseia-se na racionalidade capaz de decidir quanto ao que é melhor ser vivido. A ação da irracionalidade, ou seja, a opção pelo que é pior para ser vivido, coloca em risco a condição de ser humano. Assim, em sociedades em que a estrutura sócio-econômica leva as pessoas a optarem pelo que lhes é nocivo, ou priva-as da possibilidade de escolher o que lhes é melhor, a identidade não se transforma, o indivíduo não consegue concretizar sua subjetividade em ações objetivas, desumanizando-se ou ainda degradando-se.

A racionalidade e a organização são certas vezes mencionadas no romance de Saramago quando se buscam formas de minimizar o caos instituído na trama. No manicômio e nas ruas a mulher do médico clama pela ordem como forma de sobreviverem: "o mal é não estarmos organizados, devia haver uma organização em cada prédio, em cada rua, em cada bairro (...) a morte não é mais que o efeito de uma desorganização" (SARAMAGO, 2003, p. 281). Assim, como vimos no capítulo 1 desta tese, os não-lugares vão sendo instalados tanto

no manicômio quanto nas ruas à medida que não são feitas as escolhas em prol da organização das pessoas. Esses não-lugares dificultam a auto-identificação das pessoas com o espaço, por isso, dentro do processo de autoconsciência, as personagens caminham rumo ao lugar antropológico.

De acordo com Habermas, quando o grupo social não consegue fazer as escolhas racionais baseadas em uma ética que vise ao equilíbrio entre a igualdade e a liberdade, surge a degradação, o caos, a morte. A partir da chegada ao manicômio, haverá uma oscilação entre momentos de degradação de extrema, morte e momentos de comunhão em busca da dignidade e da vida. Os assassinatos, os roubos, os estupros vividos no cronotopo do manicômio não ocorrem por conta da cegueira, mas pelas ações das personagens, as quais acabam por vivenciar o que lhes é nocivo. Nesse sentido, de acordo com a teoria de Habermas, a construção da identidade humana, que diferenciaria o indivíduo dos animais, não avança.

Verificamos anteriormente que a morte simbólica ocorre justamente quando não se pode mais dar continuação ao processo da identidade, quando não se podem representar novos papéis sociais e quando não é mais possível a comunhão entre a imagem subjetiva do indivíduo e a imagem do grupo. No caso de *Ensaio sobre a cegueira,* a transformação das personagens em famintos, sujos, esfarrapados e loucos pode ser a representação dessa morte simbólica.

No manicômio, a imagem que cada um tem de si passa a ter perspectiva incompatível com o tempo e o espaço em que viviam, quase ninguém aceita ser cego e viver na sujeira e com fome, todos desejam representar novos papéis, mas se vêem impossibilitados disso. Contudo determinadas personagens, como os cegos malvados, organizam-se para assumir novos papéis dentro daquele grupo, ou para dar continuidade a características que já possuíam antes da cegueira, tentando tirar proveito e explorar os demais. Assim, ao se organizarem de forma a não respeitar o equilíbrio entre liberdade individual e igualdade coletiva, todos beiram a perda da condição humana e aproximam-se cada vez mais da animalização.

Na realidade empírica, observamos o seguinte paradoxo: a mesma sociedade que degrada seus integrantes é constituída pelo próprio ser humano, por um grupo de indivíduos, criando um sistema que é humano, pois é feito por homens, mas, ao mesmo tempo, é capaz de desumanizar, estabelecendo-se aí uma contradição infinita. A razão, portanto, entraria como elemento de superação dessa contradição, pois ela é capaz de restabelecer "a verdadeira infinitude humana, que decorre, a um tempo, de ser o homem um ser de possibilidades e, em outro, um ser concreto; por isso concretizável.(...) Aí está a invencibilidade da substância humana como produção histórica e material" (CIAMPA, 1987, p. 228).

Contudo, o questionamento sobre qual o grupo da sociedade capitalista ocidental[19] capaz de reunir as condições históricas e materiais para que haja a concretização plena da identidade do homem é algo que permanece sem resposta. A partir daí, a literatura torna-se um caminho possível para testar as possibilidades dos limites e das metamorfoses do homem e de seu grupo por meio de um jogo dialógico em busca de respostas. A posição literária de testar o homem pelas idéias humanas em busca de uma verdade é algo já discutido no capítulo 2 deste estudo, observando-se a tradição dos diálogos socráticos, da sátira menipéia, da literatura carnavalizada e sua influência na tradição romanesca. Assim, chegamos até o romance/ensaio de José Saramago, que parece, através da estrutura cronotópica do enredo, trilhar um caminho em busca da possibilidade da concretização plena da identidade humana.

Aquela verdade, ou as verdades, que as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* acabam por buscar em sua penosa trajetória é aquela relacionada com a constituição mais básica da identidade: quem somos nós? De que maneira nos enxergamos como indivíduos e como parte constituinte de um grupo com o qual, em tese, deveríamos nos identificar para que pudéssemos nos realizar plenamente como seres humanos? Com relação à segunda questão, levando em consideração o enredo, as personagens, antes da cegueira, agem de forma a não realizarem suas identidades por meio da convivência racional e comunicativa, colocada por Habermas. Essa não-realização da identidade, essa obliteração da metamorfose gera as patologias sociais ou o mal-estar da sociedade. Sua representação está presente já nos primeiros parágrafos da obra:

> O disco amarelo iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal vermelho aparecesse. (...) *Os automobilistas impacientes*, com o pé no pedal da embraiagem, *mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentiam vir no ar a chibata.* (...) O sinal verde acendeu-se enfim, bruscamente os carros arrancaram, mas logo se notou que não tinham avançado todos por igual. O primeiro da fila do meio está parado, deve haver ali um problema mecânico (...) O novo ajuntamento de peões que está a formar-se nos passeios vê o condutor do automóvel imobilizado a esbracejar por trás do pára-brisas, enquanto os carros atrás deles *buzinam frenéticos*. Alguns condutores já saltam para a rua dispostos a empurrar o automóvel empanado, para onde não fique a estorvar o trânsito, *batem furiosamente nos vidros fechados*, o homem que está lá dentro vira a cabeça para eles, a um lado, a outro, *Vê-se que grita alguma coisa (...) Estou cego*. (SARAMAGO, 2003, p. 11-12. Grifo nosso)

Nesse trecho encontram-se as idéias centrais a serem desenvolvidas no decorrer do texto. A pressa e a ansiedade das pessoas, incapazes de aguardar pelos pedestres que

[19] Não é relevante para este estudo refletir sobre outros tipos de sociedade, embora se saiba que, no mundo contemporâneo, as barreiras entre o Oriente e o Ocidente são muito frágeis e quase tudo o que se desenvolve socialmente em diferentes partes do planeta causa um impacto global.

atravessam, a agressão das buzinas que não toleram o carro parado no caminho, as batidas violentas no vidro do carro parado. Ninguém está preocupado com o que teria ocorrido com o motorista, o que interessa é liberar a passagem. A intolerância, o desconforto mental dos que estão fora do carro, ansiosos, angustiados, apressados, esses são os pontos de partida da narrativa, que vai mergulhar profundamente as personagens no questionamento de suas identidades.

"Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro, a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo." (Ibidem, p. 12). O farol vermelho é a última coisa que o primeiro cego vê, um aviso de que, naquele momento, é necessário parar. O sinal verde não se acenderá mais para ele, pelo menos durante alguns longos meses, durante os quais terá que desenvolver novamente a capacidade de enxergar. Todavia, enxergar o quê? Nessa questão residem, ao mesmo tempo, a complexidade e a simplicidade da obra.

No que tange à questão dos nomes das personagens, é possível observar que algumas delas são chamadas, como dissemos no início do capítulo 2, pela maneira como se estabelecem na sociedade. O primeiro cego é, simplesmente, aquele que cegou primeiro, mas é também uma das pessoas que estava a avançar na faixa de pedestres, comportando-se como "cavalos nervosos que sentiam vir no ar a chibata" (Ibidem, p. 11). Esse homem já se comporta, nesse primeiro trecho, no mesmo nível do animal, de modo irracional, movido pela agressividade, incapaz, de acordo com as teorias discutidas há pouco, de humanizar-se por meio da razão, o mesmo acontecendo com os demais motoristas ao seu redor.

Enfim, a racionalidade da qual fala Habermas, que nos autoprotegeria como espécie humana e que seria necessária para mover-nos na constante metamorfose de papéis constituintes da nossa identidade, parece estar ausente nesses motoristas. Eles não conseguem mais organizar-se racionalmente, não conseguem, por si sós, parar de repor o papel de homens apressados e insensíveis para desempenhar outro papel e dar continuidade em seu processo metamórfico. Saído dessa categoria de pessoas surge o "primeiro cego", que, obliterado pelas condições sociais do seu universo pessoal e social, será obrigado a reiniciar seu processo de metamorfose.

Contudo essa continuação do processo identitário ocorrerá, em parte, de maneira abrupta, pela chegada da cegueira, e em parte, de forma gradual, à medida que as personagens percorrem os espaços e neles interagem com o meio e com o outro diante das situações-limite. As personagens não estão mais na condição de cidadãos comuns. Não importa mais seu nome, pois todos os papéis que desempenharam ao longo da vida, ou a re-posição dos que vêm

desempenhando, não lhes cabem mais, desestruturando todas as bases de sua identidade. Tal desestruturação é tão forte com chegada da cegueira que, a partir do sinal vermelho de parada, nem o nome, essa marca primária do ser, interessa mais. E o nome, como já vimos, é algo que se encontra na primeira etapa de constituição do indivíduo, que o iguala e o diferencia em seu grupo. A partir do incidente no semáforo, da desidentificação que aí se instaura, tudo terá de ser reorganizado.

A ausência de nomes está também ligada à ambigüidade comportamental das personagens. A rapariga dos óculos escuros, como dissemos no início deste estudo, possui uma vida dupla. Trabalha como prostituta, atende clientes em bons hotéis, mas vive com seus pais, para os quais mente sobre suas atividades. O que leva essa moça a agir assim não é apresentado no enredo da história. O leitor sabe apenas que ela possui um caráter agressivo e um modo de agir impulsivo e a reconhecer como a moça que usa os óculos, que escondem seus olhos, o que pode representar o intento de esconder uma parte de sua identidade atrás desse aparato.

Os óculos escuros, portanto, funcionam, na narrativa, como uma espécie de cortina na janela de seu interior, dissimulando o que a moça é e o que pretende aparentar ser. A rapariga é alguém que representa dois papéis sociais conflitantes para ela, o que, teoricamente, impede que ela avance em seu processo de auto-reconhecimento. A continuidade do processo de metamorfose só poderá acontecer se essa contradição se dissolver. As situações limite, em meio a cegueira, no caso da rapariga, surgem como um elemento capaz de dirimir esse conflito.

Então, do ponto de vista da constituição da identidade do indivíduo, as personagens centrais do romance, antes do advento da epidemia de cegueira, parecem estar associadas a algum tipo de re-posição de papéis, ou seja, vivem em conflito consigo mesmas e em desacordo com a sociedade que as cerca. O ladrão de automóveis é outro exemplo da estreita correlação entre indivíduo e sociedade, pois o conflito interno e a insatisfação da personagem refletem-se no corpo social e vice-versa:

> Ao oferecer-se para ajudar o cego, o homem que depois roubou o carro não tinha em mira, *nesse momento preciso, qualquer intenção malévola,* muito pelo contrário, o que ele fez não foi mais que obedecer àqueles sentimentos de generosidade e altruísmo que são, como toda a gente sabe, duas das melhores características do género humano, podendo até ser encontradas em criminosos bem mais empedernidos do que este, simples ladrãozeco de automóveis sem esperança de avanço na carreira, *explorado pelos verdadeiros donos do negócio, que esses é que vão se aproveitando das necessidades de quem é pobre.* (Ibidem, p. 25. Grifo nosso)

Essa personagem ajuda o primeiro cego a chegar a casa mas, na seqüência, rouba-lhe o carro. Mais tarde tenta convencer-se, sem sucesso, de que agiu corretamente e arrepende-se de ter-se aproveitado de um cego. Nele vemos ainda o conflito entre sua imagem e suas ações; e o narrador tenta encontrar respostas para justificar seu ato, atribuindo-o à pobreza e à exploração. Ao mesmo tempo, essa personagem, na forma de agressão à sociedade, passa adiante o conflito entre a impossibilidade de representação de papéis mais apropriados para si e sua auto-imagem.

Quanto ao roubo do automóvel, o narrador acrescenta que a conduta do primeiro cego, ao desconfiar do homem que o ajudava a chegar em casa, pode ter justamente levado o ladrão a esquecer seu lado altruísta e a praticar o crime:

> Os cépticos acerca da natureza humana, que são muitos os teimosos, vêm sustentando que se é certo que a ocasião nem sempre faz o ladrão, também é certo que o ajuda muito. Quanto a nós, permitir-nos-emos pensar que *se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido*, referimo-nos ao oferecimento de lhe ficar a fazer companhia enquanto a mulher não chegasse, *quem sabe se o efeito da responsabilidade moral*, resultante da confiança assim outorgada *não teria inibido a tentação criminosa* e feito vir ao de cima o que de luminoso e nobre sempre será possível encontrar mesmo nas almas mais perdidas (Ibidem, p. 25-26. Grifo nosso)

A rede de relações que forma a identidade individual e do grupo está no imbricamento do indivíduo com o meio e com o outro. No caso do ladrão, o narrador sugere que a desconfiança de um gerou a possibilidade do roubo por parte do outro, já propenso ao crime, devido à sua relação com o meio social. O fato é que, mais adiante, o narrador dirá que o criminoso expressa um forte arrependimento em relação ao ato praticado e teme ser punido com a cegueira.

Assim, sua cegueira decorre de haver-se tornado refém não só de seu medo de ser julgado e condenado, mas também de seu conflito interior, da não aceitação do papel de ladrão, da sua inconformidade com a exploração de que é vítima por parte dos homens que lhe compravam os carros roubados. Nesse momento de conflito interior extremo e de medo é que ele fica cego. Assim como, por meio da cegueira, o primeiro cego se imobiliza ante sua impaciência no sinal vermelho, o ladrão pára no meio da rua, impossibilitado de continuar seu papel de ladrão.

Em situação muito diferente, mas seguindo a mesma lógica da constituição da identidade, a cegueira do médico acontece justamente no momento em que se sente incapaz de descobrir qual é o mal que atingiu o primeiro cego. Coincidentemente ou não, o médico

cega diante de seus livros, os quais não registram nenhum tipo de cegueira como aquela. No caso dessa personagem, sua profissão detém o prestígio e o respeito devidos ao conhecimento, além da dedicação e importância social que um médico acumula. No caso, porém, o conhecimento acadêmico e os anos de prática de nada adiantam para encontrar a solução do problema que se delineia à sua frente:

> Com a *consciência claríssima de se encontrar metido num beco sem saída*, o médico abanou a cabeça com desalento e olhou em redor (...) a casa estava agora silenciosa, em cima da mesa os livros espalhados, Que será isto, pensou, e de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse. Susteve a respiração e esperou. Nada sucedeu. Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de ver as mãos, depois soube que estava cego. (Ibidem, p. 30. Grifo nosso).

Assim, a situação com que ele se defronta nesse momento é a de medo intenso, por achar-se "metido num beco sem saída". Esse beco é constituído em parte pelo abalo em sua vaidade intelectual, já que, na sua perspectiva, a ciência seria capaz de diagnosticar todos os casos de cegueira, o que ele está constatando ser impossível. O inexplicável do fenômeno que acomete o primeiro cego faz o médico sentir-se encurralado diante da própria fraqueza, do repentino abalo na identidade de quem vê, subitamente, o papel que representa ser colocado em xeque e da aguda percepção de que seus conhecimentos científicos precisam ser revistos. Em síntese, o medo que fragiliza a personagem e fere a sua vaidade poderiam ser vistos como fruto da prepotência humana em relação ao conhecimento.

Tanto no caso do ladrão, do médico e de outras tantas personagens, o medo é o forte sentimento que antecede a perda da visão. Diz o narrador logo no início:

> A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projeto confuso. Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, *como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca*. Acresce a isto, que é geral, a circunstância particular de que, em espíritos simples, o remorso causado por um mal feito se confunde freqüentemente com medos ancestrais de todo tipo, donde resulta que o castigo do prevaricador acaba por ser, sem pau nem pedra, duas vezes o merecido. Não será possível, portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão. (Ibidem, p. 26. Grifo nosso)

No trecho acima, observamos a questão da consciência moral, que, ao longo da evolução do homem, foi diluindo-se ou disfarçando-se até que o ser humano voltou-se para dentro. Essa introjeção ocorre não apenas como intimismo, mas no sentido de ver dentro si suas culpas e erros sem ser capaz de compartilhá-los com o grupo social, como se o homem se isolasse em sua individualidade, incapaz de viver em comunhão. O narrador acrescenta, ainda, os "medos ancestrais", os quais, segundo Habermas, são ligados à sobrevivência física do homem e que, segundo o narrador, unidos à repressão da consciência moral, transformar-se-ão em medo sufocante, ou, no caso das personagens, em medo que cega. A impossibilidade de representar o papel identitário de oftalmologista leva o médico à falência simbólica de seu saber: a perda da visão.

A cegueira, no caso do velho da venda preta, serve-lhe como sinal de alerta para a condição de abandono em que se encontrava, morando em pensão, sem família, sem amigos: "senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer a própria ausência," (p. 129). A parábola a que a voz desconhecida se refere remete à idéia de que o homem não consegue aceitar ou reconhecer sua própria condição, seu isolamento.

A cegueira, assim, surge como o elemento que leva as personagens a assumir um novo papel identitário, propiciando a sua metamorfose e a do grupo No entanto, essa metamorfose ocorrerá no sentido de levar todos, gradativamente, a uma morte simbólica, pois a cegueira mina suas forças, sua dignidade, questionando os valores e condutas mediante a explicitação de seus medos.

De acordo com Habermas, a razão é o elemento que nos distingue dos animais e nos faz lutar contra a animalização; é ela que leva o homem a escolher o que é melhor para si, coloca-o em convivência ordenada, objetivando sempre a liberdade e a igualdade de direitos e deveres. A razão, da forma concebida por Habermas e outros pensadores, é a luz que clareia os caminhos da humanidade, norteando-a no sentido da autopreservação. A mulher do médico, única que não cega, é em certa medida, a personificação da razão que norteará o grupo no sentido da sobrevivência. No romance, poderíamos estabelecer, precipitadamente, uma relação entre a cegueira das pessoas, como metáfora da ignorância, e a visão da mulher, como metáfora da razão. Porém, as relações entre esses elementos tornam-se mais complexas no texto saramaguiano.

Os cegos são capazes de ver a luz, tanto que a cegueira que os acomete é branca. Desse modo, podem ser considerados seres racionais, mas não conseguem formar imagens

diante de seus olhos a partir da luz da razão. A mulher do médico, porém, não é a única dotada de razão, mas, ao contrário dos demais, é aquela capaz de, mesmo diante de dúvidas e sofrimento, superar o medo e usar algo *além* da razão para se colocar em comunhão com o outro e voltar seus olhos "para fora" de si,

Portanto, do ponto de vista da constituição da identidade, ela é a personagem capaz de dar continuidade a seu processo de transformação por meio da representação de seus papéis sociais, tornando-se, segundo as teoras de Habermas a cerca de sociedade em geral, um ser que se concretiza, ainda que, para isso, tenha de também passar pela mesma degradação dos demais . Suas escolhas são feitas visando ao melhor em face das novas circunstâncias, cuidando do marido e dos outros, fazendo aquilo que protege a si e ao grupo, ainda que isso signifique matar alguém para libertá-los. Suas atitudes não são tomadas com base na certeza, mas, ao contrário, por meio de um doloroso processo de autoconsciência, vai aprendendo a relacionar-se com a nova realidade.

Assim, ela e todas as demais personagens centrais vivem uma metamorfose capaz de alertá-las da re-posição dos papéis identitários em que se encontravam, os quais as impossibilitariam de dar continuidade à construção de suas identidades e colocá-las em conexão com o corpo social. Ou seja, os papéis que representavam antes da cegueira mantinham-nos em conflito e os colocavam na condição de indivíduos pouco capazes de participação ativa em seu grupo. Por isso, ao longo da narrativa, encetam uma viagem na qual desenvolverão um processo de autoconsciência, tal como estudamos nos capítulos 1 e 2 deste trabalho.

3.2. A degradação e a contemporaneidade

Sobre a questão de como a humanidade tenta criar vínculos racionais em busca de melhor agregação social, Zygmunt Bauman escreve *Identidade* (2004), obra na qual postula que as sociedades capitalistas nem sempre podem ser explicadas por pensadores da primeira metade do século XX, ou até mesmo por teorias da sociologia moderna surgidas nas décadas de 1960 e 1970.

Para Bauman, pensadores como Habermas teorizam a respeito de uma característica inata do ser humano, o desejo de criar uma sociedade estável, que, em tese, seria capaz de amparar seus membros em suas necessidades. Bauman considera que essas teorias não podem ser postas em prática em sua totalidade no mundo contemporâneo, pois entende que é demasiado complexa a conexão entre identidade individual e coletiva, e a desagregação social a que se assiste no Ocidente é fruto da ilusão de que o binômio Estado - nação representa uma união capaz de organizar as sociedades capitalistas.

Conforme esse autor, a evolução desse sistema sócio-econômico criou uma estrutura em que o Estado é incapaz de garantir o amparo aos cidadãos que porventura não possam participar total ou parcialmente das formas de trabalho relacionadas ao avanço das tecnologias e da globalização. Em função desse desamparo, esses indivíduos, nos diversos países desenvolvidos, e sobretudo naqueles em desenvolvimento, vão constituindo uma horda de desvalidos, miseráveis, migrantes e refugiados, os quais criam nas diversas sociedades uma crise de pertencimento identitário relacionada à exclusão social. Por seu turno, os que não fazem parte desse grupo (ao qual o autor chama ironicamente de "lixo humano"), lutam ferozmente para se manter na condição de participantes do sistema econômico, fechando-se cada vez mais em individualismos e em pequenos grupos que desejam afastar-se do processo de exclusão. (BAUMAN, 2005, p. 25-45)

Em relação a essa dinâmica, vislumbramos no romance em questão a possibilidade de um imbricamento das visões de Habermas e Bauman. As personagens tentam se organizar racionalmente nos cronotopos da trama, mas apenas em alguns deles elas conseguirão criar as condições para eliminar a degradação e renascer da morte simbólica que os envolvia. A internação dos primeiros cegos no manicômio seria, em tese, uma forma de organização racional para tentar conter a epidemia e prestar assistência aos que necessitavam de auxílio naquele momento excepcional. No entanto, o que ocorre de fato é a busca por interesses individuais ou de pequenos grupos, tal como afirma Bauman em relação à realidade empírica. Por isso os governantes escolhem o manicômio, que não serviria para ninguém, que não seria reclamado por nenhum grupo de pressão, como o dos empresários ou do exército, como ocorreria no caso da escolha da feira industrial, das instalações do exército ou do hipermercado falido. (SARAMAGO, 2003, p. 46)

Dessa forma, o que parecia ser uma ação racional já se inicia visando a interesses menores; mais adiante o governo, representado pelo exército, mostra-se incapaz de cuidar dos cegos, abandonando-os à própria sorte e entregando-lhes apenas comida. Assim, é gerada no manicômio a degradação, pois lá é depositado o "lixo humano", usando a expressão de

Bauman, para que os que integrantes do mundo exterior ao manicômio se protejam do processo de exclusão do sistema engendrado pela cegueira.

Para Zygmunt Bauman (ao contrário de Habermas), não haveria uma autodeterminação humana em fazer as escolhas pelo que é melhor para a sociedade, uma vez que esta acabou por segmentar-se em demasia, visando aos interesses de pequenos grupos ou ainda de indivíduos. Tal segmentação e, por extensão, o isolamento dela decorrente, geram, segundo o pensador, o grande interesse das sociedades pelo debate em torno da questão da identidade. Em sua concepção, uma vez desconectado do grupo social, o indivíduo busca explicações sobre o seu pertencimento a uma determinada comunidade ou país, e ter nascido em determinado lugar pode talvez levá-lo a agregar alguma identidade nacional, o que, possivelmente, acarretará um conflito com as condições materiais e históricas oferecidas pelo Estado.

De certa forma, retornamos aqui às idéias apresentadas no início deste capítulo, nas quais discutimos a concretização da identidade e a cisão entre a imagem que o indivíduo tem de si mesmo e como ele a concretiza em ações. Neste caso, existe a contradição entre a imagem patriótica que a coletividade tem de seu país e como ela de fato atua dentro desse país. É importante notar que essa dinâmica se tornou uma constante em nossa sociedade, recorrente em diferentes países do Ocidente. É, pois, significativo o fato de, no romance, não ser nomeado o país onde se passa a narrativa, observando-se assim uma espécie de inter-relação do Estado-nação presente no romance com o tempo vivido na pós-modernidade contemporânea.

Bauman acrescenta que os excluídos de toda a complexidade sócio-econômica do capitalismo fazem parte de uma subclasse rebaixada ao nível animal, sem direitos básicos de moradia, alimentação, saúde. A esse denominado "lixo humano", somam-se os refugiados, migrantes ou imigrantes, cuja permanência física é negada em muitos países, estados, cidades. Tais excluídos são muitas vezes empurrados para viverem em "não-lugares" como os examinados por Marc Augé (AUGÉ, 2003) e apresentados no capítulo 2 deste estudo. O que Zygmunt Bauman entende é que essas pessoas são deslocadas para esses "não lugares" (guetos, campos de refugiados) a fim de "distingui-los do espaço em que os outros, as pessoas 'normais', 'perfeitas', vivem e se movimentam." (BAUMAN, 2005, p. 46)

Para Bauman, o que mudou do início do século XX para o início do século XXI é que no primeiro período temos, por exemplo, Marx discutindo a *exploração do homem pelo homem* por meio do sistema capitalista, dentro de um plano regional, de cada Estado. O que se

nota no novo milênio é a superação da fase da exploração, a qual vai aos poucos sendo substituída pela fase *da exclusão do homem através do capital*:

> O "lixo humano" tem sido despejado desde o início em todos os lugares nos quais essa economia foi praticada. Enquanto essas terras estavam confinadas a uma parte do globo, entretanto uma "indústria de remoção do lixo" efetivamente global, na forma do imperialismo político e militar, conseguia neutralizar o potencial mais explosivo da acumulação de lixo humano. *Problemas localmente produzidos exigiam, e encontravam, uma solução global.* Tais soluções não estão mais disponíveis: a expansão da economia capitalista finalmente se emparelhou com a amplitude global da dominação político-militar do ocidente, e assim a *produção de "pessoas rejeitadas" se tornou um fenômeno mundial*. (...) É essa exclusão (...) que hoje está na base dos casos mais evidentes de polarização social, de *aprofundamento das desigualdades e do aumento do volume de pobreza, miséria e humilhação.* (Ibidem, p. 47. Grifo nosso)

Essa polarização social abala o reconhecimento do indivíduo, tanto incluídos quanto excluídos, pois ambos vivem uma crise de pertencimento acerca do seu lugar nesse complexo social. O mal-estar da sociedade não existe apenas por causa daqueles que são animalizados e privados dos direitos básicos de dignidade, mas também por conta dos que se fecham nos individualismos, buscando manter-se dentro do sistema excludente. Há, no romance, um trecho no qual é bastante clara a referência ao tipo de polarização social de que fala Zygmunt Bauman:

> Era como se do *exterior, de algum país desconhecido onde ainda houvesse uma vida normal*, viessem pela calada despejar aqui os contentores , *não fosse estarmos em terra de cegos* veríamos avançar pelo meio desta branca escuridão as carroças e os camiões fantasmas carregados de detritos, sobras, destroços, depósitos químicos, cinzas, óleos queimados, ossos, garrafas, vísceras, pilhas cansadas, plásticos, montanhas de papel, só não nos trazem restos de comida, nem sequer umas cascas de frutos com que pudéssemos ir enganando a fome, à espera daqueles dias melhores que sempre estão para chegar. (SARAMAGO, 2003, p. 294. Grifo nosso)

Nas palavras do narrador, existiriam países em situação melhor que a deles, os quais viriam despejar ali o lixo que não queriam. A cegueira, em tal contexto, é a incapacidade de perceber esse processo de exploração e de segregação. O lixo das economias plenamente desenvolvidas é despejado, ou mesmo até produzido, nas economias mais pobres e, no caso do romance, mais cegas. Os dejetos que se espalham pelas ruas é fruto não apenas da incapacidade de reparar na realidade social, mas de uma incapacidade maior, mais ampla, de os diferentes grupos sociais buscarem uma inter-relação mais civilizada.

Não é incorreto, pois, afirmar que *Ensaio sobre a cegueira* tem como matéria constitutiva de sua fábula uma sociedade que compele seus indivíduos e o grupo a vivenciar uma forte ruptura na construção de suas identidades, sobretudo se pensarmos no grupo de personagens centrais como indivíduos que viviam em um frágil (ou talvez falso) equilíbrio entre a concretização das identidades individuais e coletivas. Fechados em seus interesses particulares e desagregados de uma participação comunitária no grupo em que estão fisicamente inseridas, as personagens vivem seu drama pessoal a partir da chegada da epidemia de cegueira. Contudo, o confinamento no manicômio força-as a interagir e a articular-se em favor da sobrevivência e de alguma dignidade.

Esses protagonistas, embora socialmente inseridos em seu meio, passam, após o confinamento no manicômio, à condição de excluídos, como aqueles dos campos de refugiados ou dos guetos. Aqueles que se equilibravam (precariamente ou não) para se manter dentro da estrutura sócio-econômica que os reconhecesse como participantes do "jogo" do capitalismo são agora abandonados pelo Estado, na forma da quarentena. Inicia-se, nesse ponto da narrativa, a subversão de papéis e a inversão da lógica cotidiana largamente discutida no capítulo 2 deste estudo e elimina-se a polarização de classes ou grupos sociais.

No manicômio, coloca-se em xeque a visão de mundo dos protagonistas, e vêm à tona os oxímoros, como o oftalmologista/cego, a solidária/assassina, a prostitua/mãe zelosa, a esposa submissa/contestadora, o velho caolho/líder da batalha dos cegos. Por seu turno, o grupo governamental que decide confinar os cegos no hospício tornar-se também cego e vai perambular pelas ruas junto com os demais. O mesmo ocorre com o os membros do exército, os quais, no início da internação, não mostram compaixão pelos infectados, mas depois desaparecem das portas do manicômio porque também cegaram.

Como já foi assinalado, a subversão ocorrida no manicômio e nas ruas decorre do tempo da transformação e da provação. Assim, nesses cronotopos a ordem usual é alterada, os incluídos tomam o lugar dos excluídos, são animalizados, humilhados e sofrem degradação semelhante àquela do "lixo humano" mencionado por Bauman. Sobretudo nas ruas a provação é para todos e não apenas para aqueles inicialmente apartados da sociedade, pois não há mais os "guetos de refugiados" nem interesses individuais ou de grupos de pressão: "Sabia que estava sujo, sujo como não se lembrava de ter estado alguma vez na vida. Há muitas maneiras de se tornar animal, pensou, esta é só a primeira delas." (Ibidem, p. 97). O médico, logo nos primeiros dias de quarentena, percebe a animalização a que estarão sujeitos: sujo de fezes, sabe que o grupo terá de passar ainda por outras degradações e que a sujidade é apenas a primeira delas, seguindo-se-lhe a dor, a fome, o estupro e a humilhação.

Bauman considera que a evolução do capitalismo rumo à pós-modernidade ou "modernidade líquida", pressupôs a presença do Estado e da nação, mas minou lentamente a sua ação, de modo que os países mostram um sem número de crises sociais geradas pela dificuldade de conseguir trabalho dentro das novas exigências dos mercados capitalistas globalizados. As organizações estatais, revestidas do título de repúblicas democráticas, são tão frágeis que não conseguem dar conta de problemas gerados pela organização sócio-econômica vigente. Essa fragilidade, durante grande parte do século XX, embora fosse perceptível, ficou de certa maneira encoberta ou dissimulada. No entanto, no final do século passado e início deste, ela se torna evidente, de modo que:

> Indivíduos enfrentando os desafios da vida e orientados a buscar soluções privadas para problemas socialmente produzidos não podem esperar muita ajuda do Estado, cujos poderes restritos não prometem muito – e garantem menos ainda. Uma pessoa sensata não confiaria mais no Estado para prover tudo o que necessita em caso de desemprego, doença ou idade avançada, para assegurar serviços de saúde decentes ou uma educação adequada para as crianças. *Acima de tudo, uma pessoa sensata não esperaria do Estado que protegesse os seus sujeitos de golpes, desferidos de forma aparentemente aleatória, pelo jogo das forças globais, não controlado e mal compreendido*. E assim há um sentimento novo, mas já profundamente enraizado, de que mesmo que alguém soubesse como seria uma boa sociedade, não seria possível encontrar uma força capacitada e ávida por realizar tais desejos da população. (BAUMAN, 2005, p. 51. Grifo nosso)

A distribuição de comida durante a quarentena é ineficiente e insuficiente, cabendo aos internos menos do que o mínimo necessário para a sobrevivência. Assim, é tarefa dos cegos organizar-se no sentido de encontrar um modo de convivência minimamente aceitável, coisa que, em determinados momentos conseguem, e em tantos outros não.

> Renunciaria o cronista, por circunspeção, a fazer um relato descritivo de outros males que estão afligindo muitas das quase trezentas pessoas postas em tão desumana quarentena, mas não poderia deixar de mencionar, pelo menos, dois *casos de cancro bastante adiantados*, que não quiseram as autoridades ter contemplações humanitárias na hora de caçar os cegos e trazê-los para aqui, *disseram mesmo que a lei quando nasce é igual para todos e que a democracia é incompatível com tratamentos de favor*. (SARAMAGO, 2003, p. 160. Grifo nosso)

No trecho acima, o narrador comenta, de forma irônica, o tratamento "igualitário" que as supostas democracias oferecem a seus cidadãos quando lançam no isolamento cegos doentes de câncer. Ao refletir a respeito da fragilidade assistencial dos Estados nacionais, Bauman conclui que os cidadãos não acreditam mais na idéia de que o Estado existe para prover assistência ao cidadão. Nessa constatação alicerça-se a ironia do narrador do romance.

Como vimos no excerto anterior, Bauman afirma que, sob essas denominações (democracia, república, nação), subsiste a lógica de que o indivíduo deve buscar "soluções privadas para problemas socialmente produzidos" (BAUMAN, 2005, p. 51).

Assim, o que veremos no interior do manicômio, diante da falta de recursos e assistência, serão pessoas lutando, ora individualmente, ora em grupo, pela sobrevivência, sem poderem contar com a ajuda das autoridades que promoveram o confinamento:

> 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, etc., etc. Quando a voz se calou, levantou-se um coro indignado de protestos, Estamos fechados, Vamos morrer todos aqui, Não há direito, Onde estão os médicos que nos tinham prometido, *isto era novidade, as autoridades tinham prometido médicos, assistência*, (...) (SARAMAGO, 2003, p. 73-74. Grifo nosso).

Contudo, como já afirmamos, o sistema econômico e a organização social de um grupo são formados por seres humanos, paradoxalmente estruturados de forma a desumanizar outros tantos seres humanos. Stuart Hall, em sua obra intitulada *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), discute a questão da complexa organização humana vivida na contemporaneidade, fazendo uma distinção entre as sociedades ditas tradicionais e as modernas. Para ele, a questão da identidade só pode ser compreendida se observarmos as mudanças históricas da sociedade ocidental. Segundo Hall, a construção da modernidade explica, em grande parte, a constituição da identidade do homem contemporâneo.

As sociedades denominadas tradicionais são aquelas nas quais o passado é venerado e os símbolos valorizados por conterem e perpetuarem a experiência de gerações. A tradição, portanto, seria um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, ligando-o ao presente e ao futuro. Passado, presente e futuro, nessas sociedades, são estruturados por práticas sociais recorrentes. Em contraposição a elas, Hall aponta as sociedades modernas, em que as mudanças ocorrem de maneira muito mais acelerada e, sobretudo, de forma constante, de modo a não estabelecerem uma linha de continuidade claramente definida com o passado e as tradições sociais: "(...) as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter." (Ibidem, 2003, p. 15).O homem, ao longo de sua história, quase sempre se organizou de forma a manter estruturas sociais em que houvesse diferença de classe social, ou simplificando, sociedades nas quais houvesse dominadores e dominados.

Contudo, o que diferencia as sociedades tradicionais das modernas é a definição clara de papéis, culturas e tradições a serem seguidas pelo indivíduo e pelo grupo. A complexidade trazida pela modernidade e, mais adiante, assumida completamente pela modernidade tardia (ou pós-modernidade) está relacionada à rapidez das mudanças sociais e à descontinuidade cultural nas quais as pessoas estão mergulhadas. Esse tipo de complexidade social já havia sido observado por Karl Marx, quando afirmou que "Todas as relações fixas e congeladas, com seu cotejo de vetustas representações e concepções, são dissolvidas, todas as relações recém-formadas envelhecem antes de poderem ossificar-se. Tudo que é sólido se desmancha no ar (...)" (MARX e ENGELS, 1998, p. 70).

Hall também se baseia no pressuposto de que a identidade é formada na interação entre o "eu" e a sociedade, de maneira a preencher o espaço interior e o exterior do indivíduo, tornando-o capaz de alinhar sentimentos subjetivos e ações objetivas (concretização da identidade) que são desempenhados na sociedade: "A identidade, então, costura, (ou para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíeis." (HALL, 2003, p. 11-12) . No entanto, ainda conforme Hall, a sociedade moderna, com suas rápidas mudanças e sua descontinuidade cultural, observadas no decorrer do século XX, apresenta de forma mais perceptível, no final desse mesmo século, certa desconexão entre o indivíduo, seu grupo social e a cultura, alterando a relação das pessoas com o tempo e o espaço. Essa desagregação do homem com seu tempo e seu espaço coloca na pós-modernidade uma sociedade frágil e instável no sentido político, econômico, religioso e filosófico.

Ora, segundo as reflexões acerca da constituição da identidade apresentadas por Ciampa, Habermas, Bauman e Hall, as sociedades são baseadas na necessidade de um processo de simbiose entre o sujeito, o grupo, o tempo e o espaço, para que haja a concretização da pessoa humana e a conseqüente estabilidade do grupo. A nova organização social iniciada na modernidade resultou em um confronto entre o sujeito e o seu meio, confronto que gera, em grande escala, a fragmentação da identidade, a qual acaba por compor-se de diferentes identidades, contraditórias e incompatíveis:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (...) à medida que *(sic) os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades*

> *possíveis*, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (Ibidem, p. 13. Grifo nosso).

No que diz respeito às personagens, os oxímoros que vemos em *Ensaio sobre a cegueira* relacionam-se com esse processo de deslocamento da identidade que gera as identificações contraditórias. Ao vivenciarem o tempo de aventuras, as personagens vão desidentificando-se com o espaço, transformando-os em não-lugares. Estes não-lugares, por sua vez, também são paradoxais, pois, em certos momentos, propiciam a autoconsciência das personagens: "(...) não há comparação entre viver num *labirinto racional, como é, por definição, um manicômio*, e aventurar-se (...) no *labirinto dementado da cidade*, onde a memória para nada servirá (...)". (SARAMAGO, 2003, p. 211. Grifo nosso.)

Após o confinamento, o narrador afirma que, para os cegos, a saída do manicômio e a chegada às ruas pode ser pior, uma vez que o manicômio é um "labirinto racional" e as ruas são um "labirinto dementado". Sabemos que, durante a quarentena, a racionalidade não foi a tônica dominante e que o manicômio só pode ser entendido como um labirinto racional do ponto de vista do louco, perdido em um local racionalmente dividido em compartimentos estanques. Já as ruas serão certamente labirínticas, pois os cegos poderão facilmente perder-se nelas, mas só poderão ser "dementadas" se forem habitadas irracionalmente pelos loucos.

O que se vê, portanto, são pessoas deslocadas na construção de sua identidade, na sua identificação com o espaço e o tempo, tal como afirma Hall. Diante de um mundo em constante transformação, as personagens acabam por perceber o mundo de forma contraditória, ora como cegos, ora como loucos. Porém o grupo de protagonistas será guiado em ambos os labirintos (os cronotopos do manicômio e das ruas) pela mulher do médico, o que mostra que não serão mais um grupo de cegos guiados por um cego, tal como na parábola bíblica. A líder do grupo, embora possua suas próprias provações e contradição de solidária/assassina, será como o fio de Ariadne da mitologia greco-romana no "labirinto dementado", até que se consolide a comunhão das personagens em um novo cronotopo: a casa do médico.

Hall considera que a fragmentação do indivíduo na contemporaneidade se origina no Renascimento do século XVI e no Iluminismo do século XVIII, quando se fortaleceu a idéia do indivíduo, do homem dissociado da figura divina, que começa a dominar a ciência e a tecnologia. Descartes, no século XVII, afirma: *Cogito, ergo sum,* "Penso, logo existo"; a partir de então, surge a premissa de que o homem é dotado de uma identidade individual e autônoma.

O filósofo John Locke seguiu a corrente dos que acreditavam que a identidade do sujeito era algo fixo, continuamente representado, uma vez que o indivíduo era o responsável maior por suas idéias e atitudes, não suscetível, portanto, a mudanças resultantes da relação dialógica.. Hall afirma que a figura do "indivíduo soberano" fortaleceu-se no século XIX, acompanhando o desenvolvimento do capitalismo, o qual teve suas primeiras engrenagens impulsionadas no Renascimento, na Reforma Protestante, no Iluminismo, os quais contribuíram para a contrução da imagem do indivíduo autocentrado. Contudo, à medida que as sociedades modernas se tornavam mais complexas, acabaram por assumir uma forma mais coletiva de dependência de um Estado mantenedor, deixando cada vez mais as pequenas comunidades para aglomerarem-se em centros urbanos. Tais centros necessitavam de uma organização mais complexa, de modo que as teorias liberais de governo, baseadas nos direitos individuais, foram obrigadas a dar conta das estruturas do Estado-nação e das grandes massas que faziam parte da "democracia moderna":

> As leis clássicas da economia política, da propriedade, do contrato e da troca tinham de atuar, depois da industrialização, entre as grandes formações de classes do capitalismo moderno. O empreendedor individual de *Riqueza das ações*, de Adam Smith, ou mesmo d´*O capital*, de Marx, foi transformado nos conglomerados empresarias da economia moderna. O cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno. (HALL, p. 30. Grifo do autor)

Assim, o indivíduo autocentrado vê-se em parte socializado nessas "maquinarias burocráticas"; surge, nesse momento, o Estado mantenedor do qual falamos há pouco e que começa a responsabilizar-se pela seguridade social dessa coletividade. Após a consolidação das teorias darwinistas e a institucionalização da psicologia, foi reforçada a teoria da dualidade do sujeito, sugerida por Descartes ("penso, logo existo"), pois o indivíduo passa a ser considerado como um ser biológico, por um lado, e psicológico, por outro. A sociologia, por sua vez, enfatizou essa dualidade em outra instância, estabelecendo a diferença entre indivíduo e sociedade. Embora trabalhe com a premissa de que as pessoas têm sua identidade construída em um nível particular, conjugada com a experiência coletiva, a teoria sociológica moderna instituiu sujeito e sociedade como entidades distintas.

Stuart Hall considera o pensamento de Lacan muito esclarecedor no sentido de ilustrar o conflito entre a identidade e o processo que a compõe, pois Lacan divulgou as idéias de que a criança se constitui como indivíduo, mediante a visão que tem de si mesma pelo olhar do "outro", o que vimos, aliás, por intermédio de Bakhtin acerca da autoconsciência das personagens. No entanto, essa representação do ser a partir do outro gera na criança um

sujeito cindido, que a acompanhará pelo resto da vida. Tal cisão é o resultado da visão que a pessoa tem de si mesma em contraposição ao modo como os outros a vêem. Porém, o indivíduo tende a vivenciar sua própria identidade como se ela fosse unificada. Por isso, Hall entende que a identidade é necessariamente algo em constante mudança, por ter, na sua origem, uma contradição, que busca resolução, ou melhor, concretização:

> Existe sempre algo "imaginário" ou fantasiado sobre a sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre "em processo", sempre sendo formada. As partes femininas do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar de identidade como coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la *como um processo em andamento*. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, *mas de uma falta de inteireza que é "preenchida" a partir de nosso exterior*, pelas formas através das quais *nós imaginamos ser vistos por outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a "identidade" e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude (Ibidem, p. 39. Grifo nosso.)

Em Hall, há a ênfase na busca do sujeito pela plenitude idealizada entre o "eu" e o "outro"; Antonio Ciampa reforça a idéia da conciliação entre a subjetividade do indivíduo e sua objetividade em relação aos outros. Tanto uma quanto a outra maneira de tratar a questão aproximam-se do pensamento de Zygmunt Bauman, segundo o qual a contemporaneidade capitalista acumula condições históricas e materiais para que o conflito no processo identitário se agrave, impedindo ou dificultando a conciliação das pessoas com elas mesmas e com o grupo ao qual pertencem.

Percebemos, pois, que a relação entre indivíduo e sociedade na contemporaneidade é fruto de um intricado desenvolvimento assentado na migração das sociedades tradicionais para as capitalistas modernas, colocando o ser humano em uma posição na qual é lentamente dissociado das tradições e deslocado da participação coletiva para tornar-se cada vez mais autocentrado. Nesse sentido, em *Ensaio sobre a cegueira*, observamos, antes da epidemia, uma sociedade regida pela complexidade contemporânea, com pessoas que vivem esse processo de deslocamento das identidades, o que dificulta da conciliação entre as pessoas. Nessa conjuntura, a aproximação das personagens dos interesses individuais entra em conflito com a relação harmônica do grupo, fato que gera um dos primeiros oxímoros: o ladrão de automóveis que ajuda o primeiro cego a chegar a seu apartamento rouba –lhe o carro, tornando se o bom samaritano/ladrão.

De acordo com o narrador, o fato de o primeiro cego ter negado a ajuda do falso samaritano para fazer-lhe companhia até que a esposa chegasse, por desconfiar de sua bondade, pode ter impulsionado o ladrão a cometer o delito. (SARAMAGO, 2003, p. 25-26). Ambos, ladrão de automóveis e primeiro cego, agem sob a influência de um mundo onde todos são suspeitos e onde há pouco espaço de manobra para ações altruístas, mas onde muitos afirmam viver em comunhão: "fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, como resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca" (Ibidem, p. 26). Embora seja comum o discurso sobre solidariedade e ética, as pessoas só olham a si mesmas. A cegueira surge, portanto, como forma de evidenciar "sem reservas" o que todos pareciam querer negar.

Esse tempo da pressa, da indiferença em relação ao outro, ocorre antes da epidemia, mas é a partir do tempo da transformação, dos acontecimentos excepcionais, que se alterará a biografia do grupo, pois esses acontecimentos são colocados em nova perspectiva. O individualismo também ocorrerá durante a epidemia, tal como vimos nas análises do cronotopo do manicômio e das ruas, porém, vai conectar-se às provações, ao processo de autoconsciência e à construção da identidade. Todos esses elementos desembocarão na constituição do espaço em que prevalecerá o tempo da purificação e da conseqüente redenção.

A partir da pós-modernidade, com a complexidade das sociedades capitalistas, tanto as plenamente industrializadas e desenvolvidas quanto as de industrialização tardia e em desenvolvimento, contemplamos a ruína de um ideal de Estado-nacional incapaz de regulamentar ou gerir as economias das grandes corporações e os sistemas financeiros que atuam em nível global. O desenvolvimento e a modernização de meios de comunicação e transporte tiveram um grande salto a partir da década de 1970 e encontram-se em constante, e cada vez mais rápido, aprimoramento. Dessa maneira, o sujeito tem acesso a um sem-número de dados com os quais tem de lidar. Isso contribui para maior individualização, uma vez que seu ritmo de trabalho aumenta e sua relação com a comunidade diminui, embora, contraditoriamente, possa se comunicar com um maior número de pessoas.

O tempo antes destinado à interação ou à comunhão via tradições religiosas e culturais é agora despendido com um maior contato virtual e uma grande quantidade de tarefas que ocupam e pré-ocupam o tempo de grande parte dos habitantes do mundo ocidental. Ao mesmo tempo, milhares de pessoas são privadas dos meios de comunicação por integrarem o grupo dos excluídos do sistema.

Outro elemento paradoxal desse processo é que, de certa forma, quanto mais as pessoas se isolam nos individualismos, mais buscam a sensação de pertencimento a um grupo

social, o qual, muitas vezes, acaba se tornando a identificação que têm com seu país, atribuindo sua identidade cultural à sua nacionalidade. No entanto, há pouco afirmamos que a identidade nacional é algo que tem ficado cada vez mais difícil de determinar devido ao histórico das nações do Ocidente, dos recentes movimentos migratórios e, além disso, de certa desidentificação cultural causada pelo conjunto de fenômenos denominado globalização. A busca pela identificação com o país acaba conduzindo o indivíduo a buscar um ideal de pátria muitas vezes inexistente. Mais uma vez, então, nos defrontamos com um dos problemas basilares da construção da identidade: a dificuldade de realização concreta da subjetividade do indivíduo e a conseqüente obliteração do processo de metamorfose que mantém o ser humano em equilíbrio com seu grupo social.

A construção da identidade do indivíduo e de seu grupo, portanto, está sujeita à realidade social na qual estão inseridos. Em *Ensaio sobre a cegueira*, desagregados da sociedade, as pessoas são tomados pelo medo, que os leva a demonstrar, de modo mais explícito e acentuado, uma característica comum à modernidade tardia: a falta de solidariedade. Nesse sentido, torna-se relevante o estudo dos cronotopos, associado às dificuldades da relação do homem contemporâneo com seu tempo e seu espaço, pois, por meio dele, chegamos às diversas etapas de desidentificação e identificação das personagens com o seu entorno, bem como ao processo de autoconhecimento presentes no texto.

A comunhão entre o homem e seu grupo, entre eles e o binômio tempo/ espaço, é a força motriz para a estruturação das identidades. No romance de José Saramago , por intermédio da polifonia, tal como examinada por Bakhtin (1997), não há personagens certas ou erradas, melhores ou piores. A equiparação de vozes desvela a sua igualdade no universo caótico tomado pela epidemia: são, ao mesmo tempo, vítimas e culpados do próprio sofrimento.

No início da epidemia, todos pareciam cidadãos comuns, tentando representar seus papéis sociais como se estivessem em certa harmonia com a sociedade. Contudo, sabemos, pelos acontecimentos que precedem a instalação do caos, que a situação real não era de harmonia. O primeiro cego e sua mulher vivem uma relação áspera, de pouco afeto. Quando o primeiro cego chega a casa pela primeira vez depois de perder a visão e derruba um vaso de flores, ferindo-se e deitando-se no sofá até adormecer de cansaço e desespero, a mulher o vê deitado no sofá e demonstra seu descontentamento com ele:

> Que fazes tu aí a dormir com essas flores em cima das pernas, perguntava-lhe a mulher. Não esperara pela resposta. *Ostensivamente pusera-se a recolher os*

> *restos da jarra e a enxugar o soalho*, *enquanto ia resmungando, com uma irritação que não procurava dissimular,* Bem o poderias ter feito tu, em lugar de te deitares para aí dormir, como se não fosse nada contigo (SARAMAGO, 2003, p. 17. Grifo nosso)

No caso do médico, em sua boa intenção de cidadão cumpridor de responsabilidades, denuncia às autoridades a suspeita de epidemia e, em retribuição, é internado no manicômio. Nessa passagem da obra são demonstrados os interesses sectários e as falsas cordialidades:

> Boas tardes, fala o ministro, em nome do governo venho agradecer o seu zelo, estou certo de que graças à prontidão com que agiu vamos poder circunscrever e controlar a situação, entretanto faça-nos o favor de permanecer em casa. As palavras finais foram pronunciadas com expressão formalmente cortês, *porém não deixavam qualquer dúvida sobre o facto de serem uma ordem*. O médico respondeu, Sim senhor ministro, mas a ligação já tinha sido cortada. (Ibidem, p. 42)

À medida que a epidemia vai se espalhando, ficam mais e mais evidentes o egoísmo e os interesses mesquinhos de cada um, além da incapacidade de lidar com a debilidade própria e a do outro. O caos não surge somente da cegueira, mas também do medo e do desespero pela impotência de todos frente a uma situação em que o dinheiro, os bens materiais e as avançadas tecnologias de nada adiantam. A cura para a cegueira encontra-se, pois, na comunhão, cuja ausência, conforme George Gusdorf (1980), não ocorreu do dia para a noite, mas demandou séculos para se constituir.

3.3. A razão e o mito

De acordo com os estudos de Gusdorf (1980) sobre a evolução da sociedade pré-histórica para a histórica, os seres humanos deixaram pouco a pouco de viver o tempo mítico e ritualístico para ingressar no tempo histórico e racional. Nessa transição, a sociedade deixa de lado sua busca constante pela unidade com o meio ambiente, começa a abandonar os rituais que a integram ao grupo e à natureza e inicia sua jornada em busca de explicações racionais para os fenômenos.

Para o estudioso, o advento da história está intrinsecamente ligado à "aparição da razão" (Ibidem, p. 109) e à lenta dissolução do tempo mítico. No capítulo anterior, concluímos, a partir mesmo dos estudos de Gusdorf, que o tempo que permeia o final de

Ensaio sobre a cegueira é o tempo mítico e, por meio deste, o grupo de protagonistas resgata os valores de solidariedade e comunhão e, na seqüência, recobra a visão. Para compreendermos a amplitude e a construção do tempo mítico na narrativa é importante que nos debrucemos sobre o tempo da racionalidade e seus desdobramentos na sociedade contemporânea, de modo a podermos investigar a metafórica cegueira branca do romance.

Um dos paradoxos focalizados por Georges Gusdorf é o fato de que o advento do período histórico não se encontra registrado dentro da própria História. Sabe-se apenas que o homem do tempo mítico encontrava nos rituais e no eterno retorno a sua estabilidade ontológica. As sociedades ancoravam-se na certeza da repetição dos ciclos da natureza e dos rituais humanos, considerando-se a própria unicidade. Natureza, homem, religião, ciência, cultura, arte eram elementos de um tecido social. Dessa maneira, não havia, então, diferenciação entre o indivíduo e o grupo, entre a coisa pública e a privada ou entre natureza e cultura. Nesse momento, o novo tem pouco valor, já que a tradição e o mito dão conta de todos os possíveis questionamentos que surjam no interior do homem. Na verdade, o mito impede questionamentos e dúvidas, lida com a certeza. Nesse sentido, a grande capacidade criativa e racional da humanidade limita-se ou desenvolve-se muito lentamente, levando-se em conta as potencialidades racionais humanas.

Gusdorf reflete sobre o fato de que a razão, aos poucos, liberta-se do repertório de imagens míticas, e, com isso, a inteligência transcende seu cativeiro do eterno-retorno, encontrando autonomia e liberdade (Ibidem, p. 110). A literatura ilustra esse processo de libertação, pois vem para substituir as fabulações primitivas, as quais são parte integrante da constituição dos ritos. Com o advento do tempo histórico, a literatura passa a ter um valor estético, não mais apenas ritualístico. O surgimento das religiões é um outro exemplo da dissolução do tempo mítico, uma vez que o sagrado institucionaliza-se e compartimentaliza-se, sem, contudo, deixar de existir. O homem começa a separar-se do espaço, estabelecendo um limite entre o que seria o "eu" e o que seriam as "outras coisas":

> Na medida em que se dessolidariza das coisas o homem se descobre a si mesmo como capaz de remanejar as aparências, de transformar a configuração do mundo dado, de conferir um sentido ao movimento dos astros e à germinação das plantas. Em lugar de sofrer passivamente o jogo das forças naturais, ele aprende a utilizar cada vez melhor estas diversas influências. (Ibidem, p. 110)

O ser humano supera sua existência rústica mediante a técnica, o conhecimento, a política. Porém o universo do mito não desaparece por completo, interpondo-se como um

elemento que deixa suas marcas profundamente enraizadas no desenrolar da racionalidade. A consciência mítica tem por função, segundo Gusdorf, manter o *status quo* graças à integração do homem com o meio, enquanto a razão rompe esse estado de coisas e autoriza o homem a modificar o seu ambiente, a sua estrutura social e a natureza: "A tomada de consciência dessas novas exigências e destas novas possibilidades é contemporânea a uma nova criação do mundo, criação contínua que tornará o ser humano cada vez mais senhor e possuidor da natureza" (Ibidem). Em suma, o mito traz as suas próprias razões e a sua abrangência completa das coisas, enquanto que o universo histórico é a possibilidade da investigação e da liberdade de espírito para o homem se localizar no mundo.

A dissolução da consciência mítica não é um fenômeno que se deu por completo na civilização humana, havendo sempre, em maior ou menor escala, influência da primeira sobre a segunda. Contudo a humanidade abandona a existência mítica e incorpora a existência histórica via percepção, cada vez mais aguçada, de um algo que, anteriormente, não lhe era caro: a assimilação do tempo. A consciência mítica não valoriza a passagem do tempo ou a sua rememoração. Dentro de uma existência cíclica, toda a vida se resume ao tempo presente e ao tempo do eterno retorno, pois o homem tem como medida para si mesmo as estações do ano, os ciclos do seu próprio corpo, os ciclos de vida dos vegetais e dos animais. As lendas e as histórias que fazem parte de alguns rituais e que resgatam acontecimentos passados servem, em verdade, para estabelecer uma conexão com o as atividades do tempo presente e não para remontar o passado. (Ibidem, p. 116-117).

A maior parte da evolução da humanidade, de acordo com Gusdorf, encontra-se no período em que impera a consciência mítica, sendo, ao contrário do que se pensa, o tempo histórico e racional um advento relativamente recente para a humanidade. Porém, em seu processo evolutivo, o ser humano percebe que a assimilação do tempo é um fenômeno libertador, por meio do qual é possível desligar-se da realidade imediata, mentalizar suas experiências e criar um "universo do discurso":

> Assim, o tempo se nos dá como um universo intermediário, um mundo de possíveis [*sic*] que corrobora e engloba o mundo real, um mundo de recursos tanto para a ação como para o sonho, porque, se o tempo multiplica a ação no presente, autoriza também a ausência, a colocação entre parênteses do universo e de suas urgências, assim como a evasão para o irreal. O tempo do homem é a possibilidade de contar o seu passado e de premeditar o seu futuro, assim como a de romancear a sua atualidade. Ele é uma das claves mais significativas do ser no mundo. (Ibidem, p. 119)

O advento da escrita não coincide com a entrada do homem na história, pois diferentes civilizações já dispunham de elementos pictóricos de comunicação; não deixaram registros de sua história simplesmente porque não viam necessidade de relatar o que se passava. O passado, para o homem da existência mítica, serve apenas como um cabedal de técnicas que podem ser reproduzidas no presente com objetivos práticos e ritualísticos, ou seja, a experiência e a tradição são o que fica do passado para esse homem. Na idade histórica, contudo, o tempo é a possibilidade de o ser humano observar o passado, de pensar no futuro e de tomar consciência de seu próprio destino. Ao situar-se dentro do passado, presente e futuro, o homem pode dar sentido ao que está por vir sem ficar aprisionado ao tempo cíclico, do eterno retorno "A história nasce com a passagem do reino do *se* ao reino do *eu*, com a entrada em cena do homem não mais como espécie, mas como indivíduo." (Ibidem, p. 123. Grifo do autor).

A partir dessas reflexões e das análises de *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos que o mundo às avessas construído por Saramago coloca as personagens em uma situação em que se torna explícita a cisão entre o homem e seu grupo social. O que é a vida dos cegos, no início da epidemia, senão a exacerbação do individualismo, dos interesses sectários, da ausência de solidariedade já existentes na lógica cotidiana anterior à epidemia? No entanto isso não se configura de modo tão simples na narrativa. Por várias vezes as personagens tentam organizar-se dentro das camaratas, ainda que, na maioria das vezes, não obtenham sucesso e busquem aplicar a racionalidade para tal:

> Como eu entendo, a melhor solução seria *dividir em partes iguais a comida por camaratas*, depois cada uma governava-se com o que tivesse recebido, Quem é que falou, Fui eu, Eu, que Eu, De que camarata é você, Da segunda, Estava-se mesmo a ver, *como têm menos gente convinha-lhes* , passavam a comer mais do que nós, que temos a camarata completa, Só disse por ser mais fácil, O outro também dizia que quem parte e reparte e não fica com a melhor parte, ou é tolo, ou no partir não tem arte, Merda, acabe lá com o que diz o outro, os ditados põem-me nervoso, *O que devíamos fazer era levar a comida toda para o refeitório, cada camarata eleger três para fazer a divisão, com seis pessoas a contar não haveria perigo de engano nem trafulhices*, E como vamos nós saber que estão a falar a verdade quando os outros disserem na nossa camarata somos tanto, Estamos a lidar com gente honesta, E isso, também foi dito pelo outro, Não, isto digo eu, Ó cavalheiro, o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome. (SARAMAGO, 2003, p. 103. Grifo nosso).

Embora as personagens busquem uma forma racional e ordenada de partilhar a comida, há sempre uma desconfiança mútua e um desejo de exercitar o poder. O problema da divisão da comida nunca foi resolvido no manicômio. Tal fato, mais tarde, levou à separação

dos cegos em dois grupos - um deles o dos malvados - e culminou no confronto que destruiu o prédio. Em contraposição à comunhão mítica, temos o tempo histórico/racional vivenciado pelas personagens irracionalmente. Esse comportamento desvela o tipo de sociedade que a humanidade criou para si, sobretudo nos países capitalistas: o grupo é incapaz de lidar com os problemas da divisão dos recursos de subsistência e coloca os bens materiais em um plano superior aos relacionamentos interpessoais.

Em suma, a liberdade de que fala Gusdorf, e que o ser humano adquire com a consciência lógica, representa um enorme passo na sua evolução; esse passo, contudo, desencadeará, muitos séculos mais tarde, um fenômeno paradoxal que, a um só tempo, coloca a humanidade em um patamar de desenvolvimento tecnológico gigantesco e cria a desagregação social e uma crise na construção da identidade individual e coletiva sem precedentes, tal como mencionamos no início deste capítulo.

Nos capítulos 1 e 2 examinamos o processo de autoconsciência das personagens e, a partir de então, verificamos quanto essa autoconsciência está relacionada à busca da dissolução do conflito interior e ao reconhecimento da sua incapacidade de comunhão. Como vimos, para dar continuidade ao processo de desenvolvimento da identidade, o indivíduo precisa encontrar uma síntese entre sua auto-imagem, suas ações e a imagem que o corpo social tem dele. Essa síntese, no entanto, requer a identificação entre indivíduo e sociedade. Percebemos, porém, na modernidade tardia do Ocidente, ou pós-modernidade, a perda ou a desvalorização da tradição que, desde o tempo da consciência mítica, guiava a humanidade.

A tradição seria a responsável por estabelecer certa continuidade dentro da sociedade, o que serve como ancoragem para as pessoas não se perderem dentro da sua constante evolução. A reflexão de Stuart Hall (2003, p. 15), segundo a qual a tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, ligando-o ao presente e ao futuro, não contradiz os estudos de Gusdorf acerca do tempo mítico e do histórico. A tradição seria o resquício do eterno retorno presente na consciência mítica dentro da consciência histórica, mas que, na pós-modernidade perdeu seu papel devido à extrema rapidez das mudanças tecnológicas que impactaram o meio social.

Se, conforme Gusdorf, a humanidade ganhou autonomia e liberdade ao estabelecer nova relação com a temporalidade, podendo inventariar o passado e planejar o futuro sem as amarras dos ciclos naturais e ritualísticos, o homem da pós-modernidade parece ter-se tornado refém da assimilação do tempo. Devido aos avanços tecnológicos e às imposições da cadeia de produção e de consumo vigentes, todos estão correndo contra o tempo. Na mesma medida

em que evoluem os aparatos de comunicação, como os da telefonia móvel e dos computadores, aumenta a expectativa de que as pessoas possam produzir mais, transmitir mais informações em menos tempo.

No romance, o tempo da transformação, iniciado com a chegada da cegueira, inverte a lógica cotidiana e instaura um mundo diferente, onde as hierarquias são destruídas e os paradigmas são questionados. Os tempos da provação, da degradação e da purificação, associados aos espaços do manicômio, das ruas e das casas, promovem, nesse universo subvertido, uma nova assimilação do tempo e do espaço. Dessa forma, o grupo não é mais refém dessa relação espaço/tempo, iniciando um ciclo calcado em um caminho de provação e purificação. Dentro do manicômio, os cegos desconhecem se é dia ou noite, nas ruas não há pressa em chegar a nenhum lugar, apenas fome e degradação. No trecho a seguir, o narrador comenta a perda da noção do tempo dentro do manicômio e de um interno que tentou, em vão, marcar a passagem dos dias com nós em um cordão: "Indiferente, um cego deu um nó no cordel que tinha nas mãos, depois tentou contá-los, os nós, os dias, mas desistiu, havia nós sobrepostos, cegos, por assim dizer" (SARAMAGO, 2003, p. 195).

Zygmunt Bauman considera que a pressa e o imediatismo, relações do homem pós-moderno com o tempo e o espaço, são capazes de desagregar o corpo social. Ele afirma que o desenvolvimento das tecnologias criou mediações eletrônicas que acentuam a desidentificação do indivíduo com seu meio. Os aparatos computacionais e as redes virtuais, como a Internet, são para Bauman ilusões da contemporaneidade que fazem determinados grupos acreditar no fortalecimento das identidades, mas

> Não podem ser um substituto válido de '*sentar-se a uma mesa*, *olhar o rosto das pessoas e ter uma conversa real'*. Tampouco podem essas 'comunidades virtuais' dar substância à identidade pessoal - a razão básica para procurá-las. Pelo contrário, elas tornam mais difícil para a pessoa chegar a um acordo com o próprio eu. (BAUMAN, 2005, p. 31. Grifo nosso)

No romance, quando o tempo da transformação instaura o cronotopo mítico na casa do médico, as conversas, discussões e revelações feitas em volta da mesa são fundamentais. É à mesa que o velho da venda preta e a rapariga dos óculos escuros declaram-se mutuamente apaixonados e oficializam sua relação. É lá que são lidas as histórias, são executados os rituais de comida e bebida, são decididas as ações no sentido de se organizarem. Então, como afirma Bauman, para que as pessoas cheguem a um acordo consigo mesmas, precisam desse tipo de interação real, ao contrário do que oferece a interação mediada pela virtualidade tecnológica.

Contrariamente às reflexões de Bauman, as personagens de *Ensaio sobre a cegueira* não podem olhar o rosto das pessoas, devido à cegueira, mas ali, à mesa do apartamento, durante a purificação, a candeia ilumina o ritual de comunhão que propiciará a volta da visão.

Gusdorf pondera que, na contemporaneidade, cria-se uma relação de expectativas futuras muito grandes, ao mesmo tempo em que o estudo da história e do passado ganham um volume gigantesco de informações e pesquisas difíceis de ser conhecidas e assimiladas pela maioria das pessoas. Ora, perdidas em seus referenciais histórico-sociais, as personagens da *obra de Saramago* vivem suas vidas isoladas e aparentemente ordenadas até que surge um elemento que abala fortemente o precário equilíbrio das relações interpessoais . A partir do elemento insólito, a cegueira, todo o aparato tecnológico e os bens de consumo em nada podem ajudá-los e, então, a tradição e o equilíbrio social seriam fundamentais para que o caos não fosse instaurado. Contudo o lastro de agregação social é tão frágil que as pessoas não conseguem organizar-se de maneira adequada para superar a degradação. Além disso, as personagens e o narrador percebem a inutilidade de certos produtos de consumo que, após a epidemia, de nada serviam para auxiliar:

> 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 quanto as de louça, fogões comuns e de microondas, batedores e espremedores, aspiradores, varinhas mágicas, *as mil e uma invenções electrodomésticas destinadas a tornar mais fácil a vida*. A atmosfera estava carregada de maus cheiros, tornando absurda a brancura invariável dos objetos. (SARAMAGO, 2003, p. 217. Grifo nosso.)

Apesar de pertencerem a uma sociedade complexa e avançada do ponto de vista tecnológico, o que os cegos precisam é de confiança mútua para que possam dividir a comida e de união para encontrar soluções comuns para o problema que assolava a todos. Os eletrodomésticos que serviam para cozinhar e limpar não tinham mais função e, naquele contexto, se opõem às necessidades fundamentais da humanidade. Os bens materiais, mediadores da sociedade contemporânea, tornam-se inúteis, colocando todos em uma perspectiva diferente de assimilação do tempo e do espaço. Para os cegos, a loja de eletrodomésticos nada mais é do que o abrigo das intempéries do exterior. O mesmo ocorre com os monumentos da cultura humana, como é o caso dos museus, dos teatros, dos cinemas:

> Parou de chover, não há cegos de boca aberta. *Andam por aí, não sabem o que hão de fazer*, vagueiam pelas ruas, *mas nunca por muito tempo, andar ou estar parado vem a dar no mesmo para eles*, tirando procurar comida, não têm outros objectivos, a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa e já desistiu de a procurar (...) Quanto

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

O cotidiano dos cegos transforma-se no oposto das experiências pré-epidemia, na busca pela sobrevivência, os valores materiais e culturais das personagens sofrem uma alteração. A relação com o espaço e o tempo passa a ser regida pelas provações e pela degradação. Assim, como afirma o narrador, "andar, ou ficar parado, dá no mesmo" dentro dessa nova perspectiva.

Para Bauman (2004), as hordas de miseráveis que são constituídas ao redor do globo não podem fazer uso das novas tecnologias ou apreciar o desenvolvimento cultural. Destituídas da relação intrínseca com a natureza e com o meio ambiente, sem a ancoragem social da tradição e dos ritos da consciência mítica, vivenciam a exclusão social, revezando o papel de vítimas e de algozes dessa desagregação da identidade coletiva. No caso do romance, a cegueira é verdadeiramente democrática, requer de todos o mesmo esforço de reagregação e impõe as mesmas sanções àqueles que não estiverem dispostos a organizar-se e resgatar algum grau de dignidade. Dessa forma, a narrativa coloca em xeque todo o desenvolvimento do homem em termos de racionalidade, levando o grupo de protagonistas a encetar a busca pela comunhão; para tanto, recupera, em parte, o mito e o ritual, como pudemos ver na análise do cronotopo das casas.

A excessiva crença dos contemporâneos na racionalidade, nas tecnologias e o distanciamento em relação à tradição e ao mito constituem a principal dificuldade na progressão da metamorfose e a simbiose entre a identidade individual e a coletiva. A evolução da humanidade, ao sair do mito para a história, foi algo que ocorreu há muitos séculos e configurou-se como um lento processo. Graças a essa mudança, foi possível uma grande evolução da humanidade, o que representou uma verdadeira tomada de liberdade dos homens.

Tal libertação baseada na racionalidade é passo fundamental para o processo de construção da identidade individual e do grupo. Porém, alguns estudiosos como Stuart Hall e Zygmunt Bauman acreditam que, em nossa história recente, o espírito questionador e racional alcançou uma intensidade nociva, uma vez que acabou por desagregar o corpo social. Segundo vimos acima, para Habermas a organização racional é exatamente o que nos distingue dos animais, e, portanto, a busca pela melhor organização social baseada na liberdade e na igualdade seria fundamental para o estabelecimento de uma ética capaz de harmonizar as sociedades.

Durante o desenrolar de *Ensaio sobre a cegueira*, a harmonização social é quase impossível de ser alcançada. Como afirma o mesmo autor, as patologias sociais decorrem da dificuldade de comunicação e interação entre as pessoas. A racionalidade, dessa forma, necessita de uma medida e de um equilíbrio para fazer a humanidade avançar e evoluir. Por isso, muitos são os críticos do Iluminismo e dos desdobramentos das idéias iluministas na pós-modernidade.

No romance de Saramago, a cegueira não decorre da ausência de luz, mas do excesso, por isso é chamada de "cegueira branca", e as personagens afirmam ver "um mar de leite" ao invés de trevas. A doença, na obra, pode representar o excesso de luz que, advindo da racionalidade, oblitera a ligação das pessoas com sentimentos e emoções, na medida em que estes, muitas vezes, são vistos como opositores ou contraditores da razão. A comunhão, a solidariedade e o afeto são, na narrativa, o que falta para que o caos não se instale. Mais tarde, uma vez que o país se transforma em um inferno, são os valores da comunhão que os protagonistas buscarão e que nortearão o seu processo de autoconsciência.

Se pensarmos nos grandes marcos da elaboração da razão como a baliza da consciência humana, temos de retornar à Antigüidade e a Sócrates. Certamente não é por meio do pensamento socrático que se inicia a valorização do homem racional em detrimento do homem mítico, pois esse desenvolvimento já se elaborava alguns séculos antes; apesar disso, como afirma Georges Gusdorf, "é possível reconhecer Sócrates como o "liquidador" da mitologia primitiva. Sucede, porém, que, se esta idéia é cômoda, vista mais de perto ela está em contradição com os fatos. Sócrates não pôs termo ao reino dos mitos porque este reino já não mais existia" (GUSDORF, 1980, p. 145).

Contudo é à sombra do pensamento de Sócrates que o Ocidente se desenvolve e toma como parâmetro o homem e suas idéias como a medida de todas as coisas. Não seria para menos, uma vez que o pensamento de curto alcance da consciência mítica dá lugar, com esse filósofo, ao universo do discurso abstrato, que multiplica quase que infinitamente as possibilidades humanas de pensar e agir. A partir das idéias de Sócrates e de seus antecessores, é inaugurada formalmente a "consciência de si" e vislumbrada a capacidade própria de alterar a ordem das coisas, sem o mito. A desagregação de estruturas coletivas que garantem a harmonia da vida comunitária tem seu curso irrevogavelmente estabelecido. Inicia-se o pensamento acerca das possibilidades de construção de uma nova sociedade, onde o homem criaria, por meio do diálogo, da autoconsciência, da razão, as verdades filosóficas, a harmonia, o bom senso.

O diálogo socrático, como já examinamos no capítulo 3 deste estudo, remete o interlocutor para dentro de si mesmo, em busca das respostas para suas vicissitudes. Essa busca, guiada pela racionalidade, passará a ser a soberana e a determinar e o que é verdadeiro ou falso. Gusdorf alerta para o fato de que Confúcio e Buda, pensadores do Oriente, são, em certa medida, contemporâneos de Sócrates e difundem exemplarmente idéias contrárias àquelas da filosofia socrática e pós-socrática. Tanto Buda quanto Confúcio defendem a sondagem interna do ser humano guiada pelo espírito (e não pela razão), buscando alcançar a integração com o todo do universo. Apesar da existência de correntes de pensamento tão diferentes, até nossos dias o Ocidente tem mantido uma ideologia baseada na racionalidade, embora, em diferentes períodos históricos, isso nem sempre tenha ocorrido de forma constante, como no caso da Idade Média.

A religiosidade, a espiritualidade e o sagrado não foram extintos na modernidade, mas tratados como compartimentos estanques que não podem interferir, de fato, no desenvolvimento da ciência, da tecnologia e da sociedade. Para Bauman,

> A mente moderna não era necessariamente atéia. A Guerra contra Deus, a busca frenética da prova de que "Deus não existe" ou "morreu", foi deixada para os radicais. O que a mente moderna fez, contudo, foi tornar Deus irrelevante para os assuntos humanos na Terra. A ciência moderna surgiu quando foi construída uma linguagem que permitia que aquilo que se aprendesse sobre o mundo, fosse o que fosse, pudesse ser narrado em termos não-teológicos, ou seja, sem referência ao propósito ou intenção divinos. 'Se a mente de Deus é inescrutável, vamos parar de perder tempo tentando ler o ilegível e nos concentrar naquilo que nós, seres humanos, podemos compreender e fazer'. Tal estratégia conduziu a espetaculares triunfos da ciência e de sua ramificação tecnológica. (BAUMAN, 2004, p. 79)

A passagem do romance em que a mulher do médico descreve ao marido as imagens católicas vendadas revela o papel da religião em meio ao sofrimento e ao caos gerados pela perda dos valores humanitários. O médico, ao ouvir a sombria descrição das imagens na igreja, afirma que quem as vendou "veio declarar finalmente que Deus não merece ver" (SARAMAGO, 2003, p. 302). Por esse trecho do romance, constatamos aquilo que Gusdorf e Bauman afirmam acerca da visão humana sobre o papel do elemento divino. O aspecto mítico da consciência do homem foi superado e, em proporção muito reduzida, foi substituído pela religião, a qual, por seu turno, pouco interfere no desenvolvimento da ciência, da tecnologia e em tudo aquilo ligado ao desenvolvimento racional. O Deus que "não merece ver", descrito no romance de Saramago, é o Deus representado pelas imagens cegas, inertes e enclausuradas dentro da Igreja. Essa instituição religiosa em nada pôde ajudar na instalação do caos daquele

país, pois, dentro daquele contexto, observando-se o enfoque de Gusdorf e Bauman, guarda pouca relação com o caráter de agregação social da consciência humana.

3.4. A consciência existencial e os oxímoros da cegueira

A partir da reflexão a respeito da consciência mítica e da racional, observamos que se instaura, em *Ensaio sobre a cegueira,* uma aparente contradição. Podemos afirmar que, nos espaços, se inicia, para as personagens, um processo de degradação, cujo decorrer as leva a desenvolver a autoconsciência. Assim, no desenrolar dos episódios, elas passam a ter uma visão mais ampla de si mesmas e de suas relações com os outros membros do grupo. Ao nos debruçarmos sobre o processo de autoconsciência no nível da estrutura do texto, desvelamos a presença de recursos como o diálogo socrático, o solilóquio, a sátira menipéia e a utilização de elementos próprios do ensaio, como estudado no capítulo 2. Essas estruturas fundamentam-se nas premissas da racionalidade e da individualidade estabelecidas desde Sócrates, ainda que possuam os elementos humorísticos próprios de cada um dos gêneros joco-sérios. A sátira menipéia, o solilóquio e os diálogos socráticos partem, em primeira instância, de um jogo de idéias que visa ao estabelecimento de respostas para as dúvidas ontológicas e escatológicas do ser humano e, assim, desembocam, no romance em questão, no processo de autoconsciência dos protagonistas. Associada à auto-elucidação, a comunhão e o contato com o tempo mítico influenciam no retorno da visão aos olhos das personagens.

Sendo assim, de forma complexa se encadeiam no texto elementos que podem constituir uma aparente contradição: a comunhão, no grupo, é resgatada pela capacidade individual de reflexão racional, tendo como aliados os rituais do tempo mítico. Consciência racional e consciência mítica, portanto, são a síntese do caminho percorrido.

Gusdorf, ao discutir a evolução da consciência humana e o papel do mito na contemporaneidade, afirma que a consciência mítica não foi completamente expulsa da vida das sociedades em que a consciência histórica e racional é predominante. Além disso, considerando os preceitos da psicanálise, esse autor considera que os elementos censurados e reprimidos no consciente individual ou coletivo são lançados no inconsciente e retornam como uma "má-consciência" (GUSDORF, 1980, p. 201) . Sendo assim, devido à rejeição do

mito, nem a própria ciência nem todo o aparato tecnológico poderiam prover ao homem o sentimento de plenitude espiritual e de inteireza na conexão com o universo material. A má consciência a que o estudioso se refere pode ser encontrada nesse sentimento de incompletude observado na crise da identidade do homem pós-moderno. No entanto, essa má consciência não é exclusiva da contemporaneidade, pois, já no final do século XIX, pensadores discutiam acerca da lacuna existencial do homem quando ele assume o tempo histórico e racional e deixa de lado aspectos fundamentais do tempo mítico.

Porém Gusdorf é enfático ao afirmar que mito e razão não são elementos contraditórios, mas momentos diferentes da consciência humana que estão conectados de maneira indissociável:

> O esquema evolutivo de uma sucessão de duas idades da consciência humana deu lugar a uma análise estrutural do conhecimento e do ser no mundo. *Lógica e mística são duas camadas superpostas, e não duas chaves situadas no mesmo estágio e substituíveis uma pela outra. É necessário renunciar, portanto, a qualquer ambigüidade reconhecendo na consciência mítica uma estrutura inalienável do ser humano*. Ela traz consigo o sentido primeiro da existência e suas orientações originais. A função lógica do pensamento desenvolve-se somente depois, como uma tomada de posse gradual do objeto pela técnica e pela ciência. (Ibidem, p. 208-209. Grifo nosso).

O autor considera, portanto, a consciência mítica e a consciência racional como duas partes inalienáveis da consciência humana, impossíveis de ser tomadas como oposições, sob pena de criar-se um indivíduo e uma sociedade em conflito identitário, assaltados pelo mal-estar civilizatório. Embora aparente existir, na narrativa saramaguiana, uma oposição entre o tempo mítico e o tempo histórico, o que há, de fato, é a simbiose de ambos. Por isso, no capítulo anterior, ao estudarmos o cronotopo da purificação, via casa do médico e do tempo mítico, observamos também a presença do tempo histórico/racional. Em meio aos rituais purificadores, os protagonistas vivem a comunhão e a solidariedade, sem, contudo, abandonarem sua individualidade e sua subjetividade. Além disso, embora recuperando o tempo mítico, as personagens encontram-se em um espaço que é materialmente representado pelo apartamento no sexto andar, compartimentalizado em sala, quartos, banheiros, cozinha e varanda. Contudo, a luz elétrica, símbolo maior do desenvolvimento tecnológico do início do século XX, é substituída pela candeia de azeite, que remete a rituais purificadores do período pré-cristão.

A estrutura de tempo/espaço transformador presente nos espaços da trama tem correspondência nos gêneros joco-sérios que sofreram influência do carnaval. Sendo assim, os

cronotopos criam um universo que subverte a lógica racional do cotidiano e estabelecem na trama um mundo carnavalizado, o qual destrói a estrutura social anterior à epidemia para depois reconstruí-la. Vale a pena relembrar que o solilóquio, a sátira menipéia, os diálogos socráticos são conceituados por Bakhtin como estruturas capazes de revelar o homem por um enfoque dialógico. (BAKHTIN, 1997, p. 120). Desse modo, a trama assenta-se no binômio indivíduo/coletividade, uma vez que a construção da autoconsciência coloca as personagens em confronto consigo mesmas, mas precisando, para tanto, da visão do outro.

Ademais, uma das características que aproximam o romance em questão da literatura carnavalizada é o grotesco, presente nas obscenidades, grosserias e sujidade. Para além do conceito bakhtiniano, vale lembrar que, ao longo da história literária, o grotesco migra do seu caráter público e universal, ligado ao carnaval, e chega ao Romantismo como grotesco romântico, enfocando o homem solitário e isolado no mundo. Essa espécie de grotesco romântico, no texto saramaguiano, vem enfatizar o ciclo de destruição e reconstrução da estrutura social e instala na obra contradições ligadas às relações sexuais, às fezes e à comida, que desempenham papel importante no sentido de possibilitar que as inter-relações das personagens sejam colocadas em perspectiva dialógica.

Ao rumarem em direção à purificação, o narrador relata que o grupo de protagonistas vai "pisando os degraus invisíveis duma escada que é ao mesmo tempo *escura e luminosa* (...)" (SARAMAGO, 2003, p. 274. Grifo nosso). Quando o grupo tem um entrosamento capaz de equiparar-lhes as vozes e de constituírem suas identidades em relação dialógica, as provações ainda ocorrem em sua trajetória, mas iniciam uma ascensão rumo à recuperação da visão.

Assim, na trama os oxímoros se formam a partir dos aspectos conflitantes da identificação das personagens, como a solidária/assassina, o oftalmologista/cego, e da própria representação dos cronotopos, como o supermercado/cemitério, o manicômio/quarentena, o apartamento/espaço ritual. Degradação e purificação compõem a trajetória das personagens que aliam o processo de autoconsciência (importante para a construção da identidade individual e coletiva) à comunhão (fundamental para a ancoragem do ser no mundo e para sua integração à totalidade do meio ambiente). Portanto, razão e mito não são duas chaves distintas de interpretação do mundo, mas dois estágios da consciência humana, que, sobrepostos, estão na base do emblemático oxímoro do romance: a cegueira branca.

Sérgio Paulo Rouanet, em suas reflexões acerca dos desdobramentos do Iluminismo na sociedade contemporânea, afirma que a pós-modernidade, ao mesmo tempo que parte da razão socrática para estabelecer suas diretrizes, vem também delineando o advento de um

"novo irracionalismo" (ROUANET, 2005, p. 11). Determinados grupos intelectuais, segundo o autor, apontam o excesso de racionalidade tomado como medida de todas as coisas como a principal causa das patologias sociais e acrescentam ainda que o conceito clássico de razão deve ser efetivamente revisto. Embora contrário a qualquer tipo de irracionalismo, Rouanet acredita que tal reavaliação precisa, de fato, ser levada a cabo. Contudo acredita que "só a razão é crítica, porque seu meio vital é a negação de toda facticidade, e o irracionalismo é sempre conformista, pois seu modo de funcionar exclui o trabalho do conceito, sem o qual não há como dissolver o existente" (Ibidem, p. 12)

Grupos de subcultura jovem, dirigentes sindicais (os ainda restantes no século XXI), teóricos da comunicação, artistas e sociólogos alegam que a racionalidade reinante nos diversos setores sociais está a serviço de um projeto de nivelamento e de expulsão da espontaneidade popular, é uma potência castradora que visa a engessar a emoção, sufocar a arte e desfigurar as autenticidades nacionais por meio de uma lógica padronizante. Rouanet considera que a razão e o saber, a partir do final do século XIX, passaram a significar, em certa medida, a "máscara do poder". Adorno, Foucault, Marx, Weber e Freud já haviam feito tal crítica, afirmando que o início da modernidade instituiu uma razão monológica que se evadiu de sua matriz mais completa e que tende a submeter a totalidade da vida a apenas um aspecto dessa racionalidade, esquecendo da existência de outras esferas da razão:

> Depois de Marx e Freud, não podemos mais aceitar a idéia de uma razão soberana, livre de condicionamentos materiais e psíquicos. Depois de Weber não há como ignorar a diferença entre uma razão substantiva, capaz de pensar fins e valores, e uma razão instrumental, cuja competência se esgota no ajustamento de meios e fins. Depois de Adorno, não é possível escamotear o lado repressivo da razão, a serviço de uma astúcia imemorial de dominação da natureza e sobre os homens. Depois de Foucault, não é lícito fechar os olhos ao entrelaçamento do saber e do poder. Precisamos de um racionalismo novo, fundado numa nova razão. (Ibidem, p. 12).

Ainda conforme Rouanet, é fundamental distinguir dois tipos de razão: a razão sábia e a razão louca. A primeira identifica e critica a irracionalidade presente no próprio sujeito e nas instituições, assim como nos discursos que se pretendem racionais, a saber, as ideologias. A segunda, a razão louca, abdica de suas prerrogativas críticas para situar-se a serviço do poder, do desejo. Trata-se de uma razão narcísica e arrogante que, por desconhecer os elementos irracionais que a cercam, torna-se presa deles. O que os críticos da razão não observam, segundo o autor, é essa distinção, capaz de individuar o seu caráter profícuo, idealizado durante o período do Iluminismo, do nocivo, desenvolvido e cultuado ao longo do século XX.

Tais reflexões conduzem à retomada da visão de Habermas sobre o tema; a razão é a baliza que levaria a sociedade à harmonia e ao equilíbrio, desde que permitisse o constante aprimoramento da comunicação entre pessoas e idéias. Mediante o conceito de razão comunicativa, Habermas acredita em um racionalismo novo, legitimador do pensamento de Foucault, Adorno e outros teóricos, sem, com isso, colocar em risco a própria razão. A razão monológica que Foucault e Adorno criticam é a do sujeito que observa, esquadrinha e normatiza, calcula, classifica e subjuga. Esta seria, portanto, uma racionalidade usurpadora e obtusa. A razão de Habermas seria uma outra, mais rica, inserida nas estruturas da "intersubjetividade" comunicativa, aproximando-se, assim, da proposta dos diálogos socráticos.

Todavia, para Rouanet, se a teoria de Habermas fosse possível em sua plenitude, teríamos encontrado o *habitat* perfeito para aquilo que ele chama de *razão sábia*. Na verdade, a racionalidade comunicativa defendida por Habermas torna-se possível, em certa medida, com o advento da modernidade; ela emancipa o homem do jugo da tradição e da autoridade, permite-lhe decidir seus rumos e submeter-se unicamente à força do melhor argumento. Porém, como vimos no decorrer deste capítulo, a organização econômica e social que se constitui ao longo do século XX mostra-se mais complexa e coloca a razão antes a serviço das ideologias e do poder do que do processo dialógico pensado pelos socráticos, pelos iluministas e também por Habermas.

Ao mesmo tempo que se emancipa do jugo opressor e limitador do mito e da tradição, a razão vem, ao longo do tempo, imprimindo seus aspectos positivos e negativos, desembocando na pós-modernidade do século XXI como um caleidoscópio revelador de uma sociedade fragmentária e contraditória. Nesta sociedade, a racionalidade é a medida para a expansão quase infinita da ciência e da tecnologia capazes de reduzir o sofrimento humano e facilitar a vida em muitíssimos aspectos. Por outro lado o mundo descortina-se à nossa frente como um lugar de miséria para aqueles não conseguem desfrutar das benesses tecnológicas ou científicas.

Rouanet afirma que os ideais do Iluminismo (ou da Ilustração, como prefere o autor) perderam-se em parte no tempo, pois, hoje, a crença na razão e na ciência pode ser vista como estimuladora da destrutividade humana e criadora de novas formas de dominação, ao invés de propiciar a felicidade universal. A esperança calcada no progresso estimulou o individualismo e criou o sujeito egoísta, preocupado unicamente com o ganho e com a acumulação de bens. (Ibidem, p. 26-27). Dessa maneira, a razão desmistificadora abalou e corroeu paulatinamente a base dos valores tradicionais, deixando o homem contemporâneo solitário, sem credo, em

um mundo até certo ponto privado de sentido e de religação com o universo. Para Rouanet, o ideal de ciência nascido no Iluminismo do século XVIII era o de um saber posto a serviço do homem e não o de um saber "cego", com uma lógica apartada dos fins da coletividade humana. [20]

Por ser a racionalidade o estágio de consciência mais recente da construção da identidade humana, Georges Gusdorf afirma que é tentador considerar nulo tudo aquilo que não consegue se justificar segundo as normas da lógica e da ciência. Dessa forma, "A função lógica emancipada, se atribui a si mesma um valor de substância, identifica-se com o ser e realiza, com seus próprios meios, uma ontologia" (GUSDORF, 1980, p. 209). É natural que o homem valorize sua consciência racional; afinal de contas, "a ciência, pela mediação da técnica, intervém a cada instante em cada vida pessoal. Ela nos cerca como uma presença tão constante que não há nada mais natural do que vê-la reclamar uma espécie de soberania absoluta (...)" (Ibidem, p. 209). Para o estudioso, não se trata de diminuir o papel da consciência intelectual na existência humana, mas de reconhecer que a racionalidade é *uma* das camadas da consciência do homem: "A elucidação racional fornece uma boa pedagogia do exame de consciência, mas não resolve as questões capitais" (Ibidem, p. 210).

Dessa forma, para Gusdorf, o grande erro das sociedades é alienar-se da consciência mítica ou da consciência racional. Nesse caso, o homem seria infiel à sua condição humana, pois, pela sua trajetória evolutiva, deve abarcar os dois estágios (mito e razão) e integrá-los. É notório, em nossos dias, o fato de a sociedade buscar formas inconsistentes de reencontrar a consciência mítica por meio de fanatismos ou seitas e crenças que cultuam seres místicos como bruxas, duendes, fadas e outras entidades pertencentes ao folclore da Idade Média e da Antigüidade, o que é um exemplo do retorno da "má consciência" há pouco discutida.

A análise do romance de Saramago, no capítulo 2 deste trabalho, acusa a presença do grotesco (em especial do grotesco romântico), das *mésalliances*, das aterrissagens carnavalescas. Tais elementos conferem à obra um caráter violento, por meio do qual o leitor pode facilmente impressionar-se com as representações da sujeira, dos maus cheiros, da promiscuidade, da putrefação. Assim, ao longo do texto, não é difícil relembrarmos do binômio civilização / barbárie, como se o grupo, naquele momento sujeito ao tempo da transformação, perdesse todas as suas referências de civilidade: "(...) a civilização tinha

[20] Rouanet denomina Ilustração o movimento ocorrido no século XVIII, que teve como base a exaltação da razão como medida de todas as coisas, e Iluminismo o conjunto de idéias não ligado a nenhuma época específica, cujo objetivo é combater o mito e a ignorância a partir da razão (ROUANET, 2005, p. 28). A Ilustração abrange, pois, o Iluminismo, mas este existiu e existe em diferentes épocas. O contra-senso que se instaura nessa denominação é que o Iluminismo pretende combater o poder e o mito por meio da razão, no entanto, o que se vê atualmente é o poder totalitário e desagregador sendo instaurado justamente por meio da razão.

regressado às primitivas fontes de chafurdo." (SARAMAGO, 2003, p. 263); "Porcos, são como porcos. Não eram porcos, só um homem cego e uma mulher cega (...)" (Ibidem, p. 98).

No que diz respeito a essa questão, Gusdorf faz duras críticas ao modelo existencial de vários grupos sociais, modelo em que a vida humana é predominantemente regida pela racionalidade triunfante. Afirma que o primeiro tipo de alienação a que uma sociedade contemporânea poderia submeter-se seria apegar-se ao modo de vida da existência mítica, uma vez que o homem já desenvolveu mais uma forma de interação com o mundo, a racionalidade. Porém, essa segunda instância, a da razão, não exclui a primeira, a do mito, mas ambas sedimentam-se uma sobre a outra, criando uma nova forma de estar no mundo.

> A demitização da existência define um segundo tipo de alienação intelectual do cientista, do técnico, do filósofo, nos quais os valores fundamentais ficam como que esterilizados ou pelo menos afetados de anestesia. O espetáculo do mundo presente, com suas incoerências, dificuldades que o devoram, mostra suficientemente que o imperialismo do intelecto e de suas técnicas , se bem que fundado num inegável progresso do poder humano, destrói toda a comunidades reduz o universo a um estado selvagem. Esta nova barbárie testemunha um retorno à idade primitiva – muito mais desumana do que as idades pré-históricas quando a consciência mítica fazia reinar pelo menos uma ordem e uma medida que parece estar faltando completamente no homem de hoje. (GUSDORF, 1980, p. 210)

As palavras de Gusdorf aplicam-se ao mundo subvertido da narrativa saramaguiana, uma vez que, em *Ensaio sobre a cegueira*, presenciamos a instalação da barbárie em meio a uma sociedade tida como civilizada. O cronotopo purificador é, nesse contexto, a contrapartida para que, junto com a consciência racional e histórica, o grupo possa retomar algum controle sobre seu tempo e seu espaço.

No entanto, Gusdorf acredita que uma nova consciência está em formação, integrando razão e mito. O eu, o mundo e Deus são, para ele, os objetos de uma compreensão renovada do mundo, a qual tenta recuperar as significações de valor negligenciadas pela exclusividade da consciência racional. A *consciência existencial* seria esse outro nível, ou estágio, da mundividência humana capaz de compreender a indissociabilidade dos elementos materiais e espirituais, racionais e míticos. "O ser no mundo havia perdido sua densidade humana através das atenuações e esterilizações do intelectualismo: o pensamento existencial lhe restitui toda a sua riqueza concreta" (Ibidem, p. 212)

As reflexões de Gusdorf concernentes à consciência existencial surgem do questionamento da idéia de cisão entre corpo e alma. No início do século XVII, René Descartes difundiu sua filosofia, chamada mais tarde de método cartesiano, a qual parte da

premissa de que todos os fenômenos devem ser observados à luz da intuição e da dedução. Mas, para Descartes, a intuição deveria ser definida como "a concepção inequívoca de um espírito claro e formado exclusivamente pela luz da razão", e a dedução seria "a necessária interferência de outros fatos tidos como certos" (STRATHERN, 1997, p. 32). O homem é, para Descartes, um ser híbrido que carrega em seu bojo duas partes alienadas, a do corpo e a do espírito, sendo esta última, a responsável pelo intelecto e pelo saber pensante. Em Spinoza, Malebranche, Leibniz, sucessores de Descartes, existe a tentativa de reunir essas partes distintas, mas, nesse caso, o espírito deverá sempre estar sujeito às leis da razão e da realidade factual. (GUSDORF, 1980, p. 214).

Tal pensamento terá um impacto muito forte na construção das sociedades ocidentais porque, a partir dessa premissa de Descartes, será instaurada a idéia de que não é possível uma verdade que não seja igual para todos. A ciência baseia-se na idéia de que uma verdade cientificamente válida é aquela que pode ser reproduzida em um sem número de experiências que apresentem as mesmas condições materiais. Dessa forma, a partir de Descartes, não há verdades relativamente subjetivas.

A objetividade da ciência passa a ser válida para tantas outras áreas do conhecimento humano que se deixam contaminar por um princípio que partiu da impossibilidade do equilíbrio entre objetividade e subjetividade. A alma, ou a subjetividade humana, não está sujeita à métrica da matéria, sendo assim, não pode ser mensurada, testada, experimentada ou validada:

> Em outras palavras, não existe conhecimento válido na primeira pessoa. O *eu* do *cogito* não faz mais do que designar uma iniciativa intelectual que se verá em seguida ultrapassada e retomada pela objetividade de um saber. Para o intelectualismo não poderia haver verdade se a verdade não fosse a mesma para todo mundo. Ora a presença do corpo em nossa vida vivida parece intervir como ruptura de uniformidade. Decorre daí o esforço no sentido de lhe reservar o menor papel possível, que será freqüentemente o de vilão. Quanto à participação legítima na vida do espírito, ela vai consistir numa espécie de mediação a serviço do pensamento. Objeto entre os objetos , mas inexplicavelmente associado ao ser do homem, o corpo é um utensílio, o primeiro dos instrumentos. (Ibidem, p. 214. Grifo do autor)

O que Gusdorf salienta é o fato de a alma ou o espírito ter-se transformado na mente produtora de razão. Nesse sentido, o que vem da mente só é verdadeiro se for objetivo, se for válido diante da objetividade científica. A subjetividade humana passa a fazer parte de uma outra instância humana qualquer, sem validade para a firmação de verdades universais.

A equiparação das vozes das personagens (BAKHTIN, 1997), em *Ensaio sobre a Cegueira*, pode ser observada quando caem as barreiras hierárquicas, sociais e etárias. No tempo da transformação, as personagens podem confrontar suas idéias, de modo que não há mais pessoas certas ou erradas entre o grupo de protagonistas. O maniqueísmo muitas vezes presente na lógica cotidiana parece ter-se desvanecido durante o tempo transformador. Mesmo a mulher do médico, que não cegou e serve como guia dos demais no resgate da dignidade e da comunhão, não se coloca como a voz predominante na narrativa. Vivenciando a dúvida, a culpa e o desalento, essa personagem não é, de maneira geral, quem está "certa" ou quem tem "razão". A verdade cartesiana não se aplica aos cronotopos da trama, pois a luz da razão, por si só, não é capaz de resgatar as pessoas da degradação. O que os protagonistas fazem é encetar uma viagem calcada na autoconsciência e na relação dialógica com o outro e, sendo assim, razão e mito se unirão para desembocar na reconexão dos protagonistas com seu meio. Para o grupo, a consciência existencial surge, portanto, do processo de provação-degradação-purificação, observado ao longo do cronotopos.

Observando a equipolência das vozes dos protagonistas, vemos que a verdade objetiva, discutida por Gusdorf, não é a tônica dominante a partir da cegueira. Mesmo tendo formas diferentes de ver o mundo, tendo vivido trajetórias diferentes antes da epidemia, as personagens se conectam entre si por meio da comunhão e, desse modo, as verdades individuais podem conviver: do equilíbrio entre indivíduo e grupo, entre a construção da identidade individual e coletiva é que surge a consciência existencial no grupo.

Nisto reside a consciência existencial apresentada por Gusdorf: a vivência humana está na base da construção de sua consciência e de sua identidade; para tanto o individuo constitui-se como identidade individual e subjetiva, na existência hodierna dos fenômenos apreendidos na síntese da razão e da espiritualidade, assim "um conjunto de idéias [razão] não poderia dar conta do homem real, em sua espessura e densidade que furtam à ascese das puras categorias intelectuais" (GUSDORF, 1980, p. 223). Dentro da consciência existencial, a verdade é, pois, primeiramente uma visão pessoal, o esforço de apropriação da realidade do mundo vivido. A razão é um instrumento para que o homem possa compreender melhor suas experiências vividas e os fenômenos do mundo. O mito, por ser mais flexível do que a doutrina filosófica, é o instrumental que ajuda o ser humano a transcender a realidade, de modo a compreender melhor o seu lugar no mundo. Surge, assim, a consciência existencial baseada na busca do homem por encaixar-se na totalidade do mundo da qual ele se apartou.

Em E*nsaio sobre a Cegueira*, a razão está na base do processo de autoconsciência das personagens, mas a ligação delas ao todo, ao grupo heterogêneo, se faz também pela via do

mito. Todo o processo de construção da identidade observado por nós a partir da chegada da cegueira baseia-se nas experiências vividas pelas personagens nos cronotopos estudados neste trabalho. Da jornada estabelecida no enredo que faz a conexão da identidade individual à identidade coletiva, as personagens percorrem um caminho experimental, e, por meio do ciclo de degradação e purificação, encontram uma relação com o mundo sedimentada na visão e no reconhecimento do outro. Esta, portanto, seria a aquisição da consciência existencial por parte dos protagonistas do romance, pois não há, nesse novo posicionamento do grupo, uma diferença entre o que é relativo e o que é verdadeiro. A verdade de todos se constrói a partir da verdade de cada um, desde que haja um objetivo comum, baseado na sobrevivência digna de todos.

> O pensamento existencial mostra-se, então, muito mais honesto quando recusa o divórcio entre o real e o verdadeiro e propõe-se tão somente elucidar o estatuto de um homem em sua situação no mundo, quer dizer, consciente de não poder, por preço nenhum, separar-se de sua pertinência, que lhe fixa as condições de existência. (Ibidem, p. 292)

Nos momentos que antecedem a recuperação da visão, não se observa, na narrativa, um grupo de pessoas satisfeitas, unidas e felizes na comunhão que se estabeleceu. O que se nota, por meio das palavras do narrador, é a constituição de um grupo em constante diálogo entre seus integrantes, é a divisão das idéias, é o compartilhamento e a aceitação das experiências individuais. Na noite anterior ao fim da epidemia, as personagens, reunidas à mesa na casa do médico, discutem as provações experimentadas nas ruas (no caso, as incursões pelo supermercado e pela igreja) e as ações a serem tomadas para continuarem a viver.

> O relato destes acontecimentos, *cada um no seu género*, deixou consternados e assombrados os companheiros, sendo de notar, contudo, que *a mulher do médico*, talvez por se lhe recusarem as palavras, não logrou comunicar-lhes o sentimento de horror absoluto que experimentara diante da porta do subterrâneo (...), Já as imagens de olhos vendados impressionaram fortemente, *ainda que de diverso modo*, a imaginação de todos, *no primeiro cego e na mulher*, por exemplo, notou-se um certo mal-estar, para eles tratava-se principalmente de uma indesculpável falta de respeito (...) O comentário *do velho da venda preta* foi assaz diferente, percebo o choque que te terá causado, estou aqui a pensar numa galeria de museu, as esculturas todas com os olhos tapados, não porque o escultor não tivesse querido desbastar a pedra até chegar aonde estavam os olhos, mas tapados assim como dizes, com esses panos atados, como se uma cegueira só não bastasse, (...). *Quanto à rapariga dos óculos escuros*, essa contentou-se com dizer que esperava não ter de ver em sonhos essa maldita galeria, de pesadelos já estava servida. Comeram do mau que havia, era o melhor que tinham, a mulher do médico disse que estava a tornar-se cada vez mais difícil encontrar comida, que talvez devessem sair da cidade e ir viver no campo, ali, pelo menos, os alimentos que apanhassem seriam mais sãos, e deve haver cabras e vacas à solta, podemos ordenhá-las, teremos leite, e há a água dos poços, podemos cozer o que

> quisermos, a questão está em encontrar um bom sítio, *cada um deu depois a sua opinião, umas mais entusiastas do que outras*, *mas para todos* era claro que a oportunidade apertava e obrigava, quem exprimiu um contentamento sem reticências foi *o rapazinho estrábico*, possivelmente por serem boas as suas recordações de férias. Depois de terem comido deitaram-se a dormir (...) (SARAMAGO, 2003, p. 305. Grifo nosso)

Embora a citação acima seja demasiado longa, é bastante representativa das diferentes reações diante do compartilhamento de idéias entre os integrantes do grupo. Fica patente no trecho descrito acima a interação entre os protagonistas baseada na diversidade de pontos de vista. Cada um manifestou seu ponto de vista e todos discutiram sobre a possibilidade de viver no campo. As personagens parecem ter parado de lutar contra as provações e não temem mais a vivência no mundo subvertido. Sobretudo, elas não parecem mais temer uns aos outros, podendo expor suas verdades claramente, como se tivessem finalmente aceitado seu lugar no mundo, dispostas a viver da melhor forma possível dentro das condições que se apresentam.

A consciência existencial, portanto, funde mito e razão, na medida em que as personagens podem agora compreender racionalmente a situação na qual estão inseridas, planejar formas de alterar essa situação, manejando as informações dentro do passado e do futuro, mas podem também transcender essa situação e aceitar a conexão entre eles e o seu meio, os recursos da natureza, os ciclos do trabalho e da comunhão. No excerto abaixo, Gusdorf explica essa fusão possível entre a razão e o mito baseada na aceitação da natureza humana e da constituição dos valores culturais, morais, individuais e coletivos:

> *O mito não é o fim da razão, mas antes o seu começo*. E a razão concreta não deve anunciar a agonia da mitologia; mas consagrar-se, isso sim, a uma espécie de retomada dos mitos, uma legitimação e uma discriminação. (...) *O mito permanece à ordem da natureza humana*; ele desenvolve indistintamente todas as possibilidades da natureza. O papel da razão crítica será, pois, um papel de purificação. Ela deve fazer *passar o homem pela autentificação de seus valores , da natureza à cultura*, vale dizer, à moral. (GUSDORF, 1980, p. 308)

Paulo Sérgio Rouanet defende um Iluminismo capaz de proclamar o pluralismo e a tolerância e que combata, por intermédio da razão, todos os fanatismos; capaz de reavivar a crença no progresso humanamente relevante, que contribua, de fato, para o bem-estar de todos. Esse progresso não pode depender nem de decisões empresariais isoladas nem de diretrizes burocráticas de um Estado centralizador, e sim dos anseios emanados da própria sociedade:

> (...) [o Iluminismo] assume como sua bandeira mais valiosa a doutrina dos direitos humanos, sem ignorar que na maior parte da humanidade só profundas reformas sociais e políticas podem assegurar sua fruição específica. Combate o poder ilegítimo, consciente de que ele não apenas se localiza no Estado tirânico, mas também na sociedade, em que ele se tornou invisível e total, molecular e difuso, aprisionando o indivíduo em suas malhas tão seguramente como na época da monarquia absoluta. Luta pela liberdade, cônscio de que ela não pode ser apenas o do *citoyen* rousseauísta, mas também a de todos os que se inserem em campos setoriais de opressão, regidos por versões regionais da dialética hegeliana do senhor e do escravo, como a relação homem-mulher, heterossexual-homossexual, étnica dominante / etnias minoritárias. *Advoga uma moral não repressiva, derivada da moral da Ilustração, que favoreceu a plena liberação das paixões, mas não a funda numa razão legiferante, que descobre por atos individuais de intuição normas válidas para todos os homens, e sim num processo consensual que permite o trânsito de uma normatividade autônoma.* Sabe, enfim, que grande parte desses valores só podem ser realizados pela mudança das relações sociais, mas não desconhece que as tentativas até hoje empreendidas para mudá-las levaram a novas formas de tirania.
> São indicações esparsas, mas suficientes para mostrar ao mesmo tempo *a possibilidade de construir uma ética iluminista baseada nos valores da Ilustração e a necessidade de retificar esses valores.* (2005, p. 33. Grifo nosso.)

O que propõe esse autor é a manutenção dos ideais Iluministas associados à mudança de atitude na implementação desses mesmos ideais em relação ao que ocorreu no século XIX e, sobretudo, no século XX. Nesse pensamento, utopia e realidade fundem-se no desejo de criar uma sociedade livre da ignorância, das crendices, pautada por uma racionalidade que trabalhe em prol do bem-estar da humanidade sem beneficiar grupos concentradores de poder.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, vemos um grupo de pessoas pugnando não apenas pelo estabelecimento de uma racionalidade individual e coletiva esclarecedora, mas também pela recuperação do mito e da reconexão com o meio. De certa maneira, no discurso da narrativa saramaguiana é proposta a utopia de associar a "liberdade" da razão e as "amarras" do mito para que a comunidade possa integrar-se, viver em comunhão. Para tanto, as personagens precisam vivenciar rituais de convivência e de valorização do tempo e do espaço comuns. Associada a esse tempo de comunhão, a narrativa propõe a autoconsciência e, para tanto, apela para a razão como meio de trilhar o caminho do indivíduo em constante diálogo consigo e com o outro para, assim, encetar o caminho das questões filosóficas e da busca pela "verdade".

Ao longo de *Ensaio sobre a cegueira*, vários são os momentos em que as personagens questionam o que seria afinal a cegueira branca. Nesses questionamentos, percebemos o quanto a ausência da visão parece não ser apenas uma metáfora, mas também algo simbólico para os próprios protagonistas, como se, em certa medida, eles soubessem que a cegueira é a

falta de capacidade de verem-se mutuamente e de valorizarem uma vida sem a exploração humana:

> O meu caso, disse o ajudante de farmácia, foi mais simples, ouvi dizer que havia pessoas a cegarem, então pensei como seria se eu cegasse também, fechei os olhos a experimentar e quando os abro estava cego.*Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-los-ás*. (SARAMAGO, 2003, p. 129. Grifo nosso).
>
> *O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros*, São palavras certas, *já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos*, Quem está a falar, perguntou o médico, *Um cego, respondeu a voz, só um cego*, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder. *(*Ibidem, p. 131. Grifo nosso).
>
> Farás o melhor que te parecer, mas não te esqueças daquilo que *nós somos aqui, cegos, simplesmente cegos, cegos sem retórica nem comiserações*, o mundo caridoso e pitoresco do ceguinhos acabou, *agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos*, (...) (Ibidem, p. 135. Grifo nosso).
>
> Agora estamos livres, eles sabem o que os espera se quiserem outra vez servir-se de nós, Vai haver luta, guerra, *Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra*, (...) (Ibidem, p.189. Grifo nosso).

Nos quatro trechos, a cegueira tem o sentido de ignorância, e em diversas passagens da obra, está associada ao medo. A razão triunfante e totalitária, que, segundo Rouanet, é fruto da distorção dos ideais elevados da Ilustração, transformou-se em uma espécie de avesso de si mesma, levando as pessoas a viver no desconhecimento das reais necessidades do ser humano como indivíduo e como coletividade. Simultaneamente à facilidade de nos comunicarmos e de trocarmos informações a partir de diferentes pontos do planeta, a confiança nas pessoas diminuiu. O medo do outro é uma constante em meio à violência urbana, miséria, crise da moral, da ética, e das ideologias construídas nos últimos séculos. A razão, a ciência e a tecnologia colocam as pessoas sob tal pressão na ciranda do capitalismo ocidental que o medo parece torná-las cegas da própria condição: "se queres ser cego, sê-lo-ás" (Ibidem, p. 129.).

O medo de perder o emprego, a terra, a pátria, de tornar-se refugiado de uma guerra, de viver em solidão, de ficar sem amparo da família, do grupo social e do Estado acua as pessoas e faz com que permaneçam letárgicas diante da barbárie que se constrói, de acordo com o pensamento de Stuart Hall. Sob essa óptica, as palavras da rapariga são esclarecedoras: "O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no

momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos" (Ibidem, p. 131).

Assim, a epidemia de cegueira é transmitida não por vírus, bactéria ou coisa que o valha, mas pelo medo, pelo temor de estar submetido ao mesmo sofrimento que o outro. "Não creio que se lhe possa chamar, em sentido próprio, uma doença, começou por precisar o médico" (Ibidem, p. 70) A partir do momento em que as personagens temem padecer das provações de seus semelhantes, elas são colocadas na mesma condição deles. A mulher do médico não cega justamente por não temer verdadeiramente o sofrimento alheio; ao contrário, ela possui a desejo franco de ajudar os outros e minimizar o seu sofrimento. Entretanto, em diferentes partes do texto, essa personagem é advertida de que não pode salvar todos os cegos ou mudar o mundo sozinha. Além disso, não possui dons especiais, age como um ser humano que sente ódio, amor, alegria e tristeza. No entanto essa personagem toma para si a responsabilidade de guiar o grupo em meio às provações e passa a ter "a responsabilidade de ter olhos enquanto os outros os perderam" (Ibidem, p. 241).

A cegueira branca pode ser entendida, nesse contexto, como o excesso de racionalidade que nos manda deixar de enxergar aquilo que não pertence ao universo da razão, mas da emoção. Ao nos destituirmos parcialmente da nossa orientação emocional, transformamo-nos, como afirma a personagem, em "*cegos, simplesmente cegos, cegos sem retórica nem comiserações*, (...) *agora é o reino duro, cruel e implacável dos cegos*," (Ibidem, p. 135. Grifo nosso). Fica clara também a alusão à cegueira como elemento que leva o homem a agir de maneira violenta e cruel: *Os cegos estão sempre em guerra, sempre estiveram em guerra*, (Ibidem, p. 189).

Os sinais de que a cegueira é, na verdade, o estado de incapacidade do homem em ver a necessidade do outro estão por toda a obra. A epidemia, por seu turno, demonstra que tal incapacidade traz a degradação, não só para o indivíduo, pois a cegueira das necessidades alheias é contagiosa, a indiferença ou a desconfiança de um transfere-se para o outro, difundindo-se pelo todo. A narrativa ressalta que a falta de percepção do outro não é fenômeno recente, mas um processo que vem instaurando-se ao longo do tempo: quando as personagens vagam pelas ruas e vêem os cadáveres dos cegos sendo devorados pelos cães, a mulher do médico diz que "É um velho costume da humanidade, esse de passar ao lado dos mortos e não os ver." (Ibidem, p. 284). É evidenciado pela personagem que a cegueira compõe-se tanto da impossibilidade de ver as imagens quanto da incapacidade de ajudar as pessoas a viver (e morrer) com mais dignidade.

> O tempo está-se a acabar, *a podridão alastra, as doenças encontram as portas abertas, a água esgota-se, a comida tornou-se veneno*, seria esta a minha primeira declaração, E a segunda, perguntou a rapariga dos óculos escuros, *Abram os olhos*, Não podemos, estamos cegos, disse o médico, é uma grande verdade a que diz que o pior cego foi aquele que não quis ver, Mas eu quero ver, disse a rapariga dos óculos escuros, Não será por isso que verás, *a única diferença é que deixarias de ser a pior cega*, e agora vamo-nos, não há mais o que ver aqui, disse o médico. (Ibidem, p. 283-284. Grifo nosso.)

Nesse trecho, aparece a intenção da mulher do médico em apresentar o caráter metafórico da cegueira. Dessa maneira, a mulher parece estar ciente de toda complexidade ética, moral e social envolvida na epidemia de cegueira, parece saber que as pessoas deixaram de ver como uma autopunição por não enxergarem a realidade na qual todos estão inseridos. Sem perceberem a realidade ou o mundo vivido, as personagens afastam-se da consciência existencial, a qual, como vimos, parte, a um só tempo, da compreensão e da transcendência do factual. Ao mesmo tempo que propõe um tempo mítico de comunhão, a trama estabelece uma relação entre as personagens que é baseada no tempo histórico e individual do homem. É por meio da reflexão e do diálogo com o outro que elas percebem a necessidade de agir como grupo. Porém a autoconsciência advém de um processo racional e individual de percepção da relação do singular com o todo. Existe, na voz do velho da venda preta, ao terminar de ouvir a leitura dos livros que a mulher fazia para o grupo antes de dormirem, uma afirmação elucidadora nesse sentido:

> Quando a leitura terminou, noite adentro, o velho da venda preta disse, A isto estamos reduzidos, a ouvir ler, Eu não me queixo, poderia ficar assim para sempre, disse a rapariga dos óculos escuros, Nem eu me estou a queixar, *só digo que apenas servimos para isto, para ouvir ler a história de uma humanidade que antes de nós existiu,* aproveitamos o acaso de haver aqui ainda uns olhos lúcidos, os últimos que restam, se um dia eles se apagarem, não quero nem pensar, então o fio que nos une a essa humanidade partir-se-á, será como se estivéssemos a afastar-nos uns dos outros no espaço, para sempre, e tão cegos eles como nós, (...) (Ibidem, p. 290. Grifo nosso.)

A *humanidade* à qual o velho se refere abrange tudo o que as sociedades construíram até hoje, todo o patrimônio histórico, intelectual e cultural que possuímos, mas que parece ser deixado em segundo plano para se valorizar os bens materiais, o dinheiro e o consumo. A mulher do médico seria, nas palavras do velho da venda preta, a representante de um grupo de pessoas que consegue "ver" ou atuar em prol da (re)humanização. Essa mulher seria uma das poucas pessoas dotadas ainda da poderosa força de ação social capaz de ajudar a sermos mais solidários.

Linguagem, Razão e emoção, ciência e mito, individualidade e coletividade, objetividade e subjetividade, o "eu" e o "outro": essa é a matéria-prima que constitui a identidade humana. O desequilíbrio entre esses elementos pode engendrar, em um extremo, uma sociedade estagnada e mergulhada na escuridão da ignorância ou, em outro, uma sociedade cega pelo excesso de luz da racionalidade totalitária. A conexão entre esses elementos é o desafio proposto às personagens da trama de *Ensaio sobre a cegueira*. O tempo e o espaço são, para nós, os indicadores do processo de autoconsciência e de construção da identidade que levam essas personagens a alcançar a reversão da contraditória cegueira branca.

4. Considerações finais

> Vi um gentil-homem de boas famílias, cego de nascença. Ele sabe tão pouco aquilo que lhe falta que usa como nós das palavras próprias do ver e delas se serve, aplicando-as de um modo bem seu e particular. (...) Quem sabe se, faltando-nos um sentido qualquer, o gênero humano não comete semelhante ato, e que, por causa desse defeito, a maior parte da face das coisas nos está oculta?
>
> Montaigne
> *Pequeno Vade-Mécum*

No início deste trabalho comentamos a presença do tema da cegueira na tradição literária. No decorrer das análises desta tese, pudemos verificar que o romance de José Saramago, inserido nessa tradição, instaura o jogo do acobertamento e do desvelamento da complexidade da alma humana, fazendo uso da cegueira coletiva. Pudemos observar também que, tal como afirma Affonso Romano Sant'Anna (2006), o tema da perda da visão revela muitas vezes a incapacidade humana de compreender seu espaço e sua relação com o mundo, o que, no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, vem ao encontro do processo de construção da identidade do homem contemporâneo. Essa cegueira também pode revelar que nem tudo o que tem valor para o homem pode ser visível; em uma de suas crônicas Sant'Anna fala justamente da cegueira e de valores que sobrepujam a questão material.

Nesse texto, o cronista conta a lenda de uma praga que atingiu uma região da Mongólia; as pessoas saudáveis fugiram e deixaram para trás os enfermos dizendo "Que o destino decida se eles vivem ou morrem" (SANT´ANNA, 2006, p. 9). Entre os doentes havia um jovem chamado Tarvaa, que resolveu desprender-se do corpo e ir, por conta própria, para a morada dos mortos. Chegando lá, o Khan do inferno perguntou-lhe: "'Porque deixaste teu corpo enquanto ainda estava vivo?' 'Eu não esperei que tu me chamasses' responde Tarvaa, 'simplesmente vim'." (Ibidem). Comovido com a coragem do rapaz, o governante disse que ainda não era a hora de ele morrer e que deveria retornar para seu corpo, mas antes poderia levar dali um presente. Tarvaa olhou em volta e viu todas as alegrias e talentos terrenos disponíveis: riqueza, riso, música, dança. Então, resolveu pedir "a arte de contar histórias", pois sabia que as histórias possuíam o poder de agregar as outras alegrias da vida. Seu desejo foi atendido e o Khan ordenou-lhe que retornasse. Quando chegou ao lugar onde estava seu corpo supostamente morto, viu que os corvos haviam comido seus olhos; porém, como não poderia desobedecer ao guardião dos mortos, entrou em seu corpo agora cego. Tarvaa, no

entanto, conhecia todos os contos; sendo assim, passou o resto da vida viajando pela Mongólia contando histórias e lendas, levando às pessoas alegria e sabedoria.

Ao enfocar a estrutura espaço-temporal dos gêneros romanescos, Bakhtin faz, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, uma diferenciação entre os romances de aventura e provação e de aventura e costumes. No primeiro caso, a biografia dos protagonistas não é alterada no decorrer das aventuras; já o segundo implica quase sempre algum tipo de metamorfose física, o que trará mudanças de ordem interna na constituição da personagem. Em *Ensaio sobre a cegueira*, tal como no conto narrado por Sant'Anna, o tempo da aventura tem início com a chegada de uma epidemia. No caso da história de Tarvaa, o jovem passa por algumas provações, mas as aventuras vividas por ele estão diretamente relacionadas à questão da valorização do saber em detrimento dos bens materiais; não há, portanto, um aprendizado ou mudança interna na consciência para essa personagem, não há, necessariamente, a ampliação da sua compreensão sobre si mesma.

Pudemos observar nos capítulos deste estudo que, além das aventuras de costumes, as personagens do romance saramaguiano viverão aventuras de provação e terão, subvertendo a teoria de Bakhtin, suas biografias alteradas. A transformação interior dos protagonistas não é baseada simplesmente no aprendizado de uma lição de ordem moral, que gravita em torno da priorização de sentimentos em relação aos bens materiais, mas fundamentada no complexo processo de autoconsciência.

Tal processo consiste na vivência de situações-limite capazes de trazer a auto-elucidação das personagens. A base da autoconsciência está na relação dialógica com o outro e na auto-revelação. Nesse caso, de acordo com Bakhtin, a personagem está inacabada, em constante transformação, e vai ampliando seu campo de visão na interação com as outras personagens. O médico, sua esposa, o ladrão de automóveis, a rapariga dos óculos escuros, o velho da venda preta, a esposa do primeiro cego passam por esse processo de autoconsciência à medida que vivenciam as situações de provação, degradação e/ou de purificação, mediante as quais revisam seus paradigmas. Esse alargamento do campo de visão das personagens em constante construção pôde ser observado nos capítulos 1 e 2 deste estudo, analisando-se a relação espaço-temporal da trama.

Os cronotopos do romance, estudados à luz da teoria bakhtiniana (2002), revelam como as situações-limite conduzem os protagonistas nessa ampliação de mundividências. No cronotopo do manicômio observamos a ação do tempo da transformação e do tempo da provação. As personagens vivem a autoconsciência quando confrontadas com os assassinatos, a fome, a violência e a degradação do espaço como um todo. O tempo da

transformação, relacionado ao início da aventura ou ao início dos acontecimentos excepcionais da trama, liga-se à metamorfose pela qual as personagens têm de passar ao cegarem. Sendo assim, esse tempo perpassa toda a narrativa até a reversão da metamorfose.

Na configuração do cronotopo do manicômio vemos ora a identificação ora a desidentificação das personagens com o meio. Por não poderem estabelecer ali uma relação histórica, não poderem interagir com o Estado mantenedor, não possuírem as condições materiais suficientes, as personagens degradam-se. Por outro lado, ao se organizarem, ainda que precariamente, no sentido de lutar por seus interesses, o grupo de protagonistas inicia a criação de vínculos identitários e relacionais uns com os outros e tenta trazer ordem ao caos. Assim, no confronto com a degradação, na luta pela sobrevivência, no intermédio das relações com o outro, tem início o processo de autoconsciência das personagens.

Nas ruas o tempo da provação, ainda que de maneira diversa, permanece, pois não há o confinamento do manicômio. Ao contrário, seus espaços abertos surgem como labirinto onde as provações se dão, muitas vezes, na forma dos encontros. Segundo Bakhtin, o cronotopo do encontro ocorre no imbricamento de espaço e tempo ideais para o aparecimento de determinados confrontos fundamentais para o desenrolar da trama e, no caso de *Ensaio sobre a cegueira*, capazes de criar as situações-limite. O encontro com o cão das lágrimas, com o consultório abandonado, com os corpos em decomposição no supermercado e com as imagens vendadas na igreja são os principais momentos da ação durante o tempo do encontro. Tais encontros estão associados ao cronotopo da estrada, o qual, também de acordo com Bakhtin, é a representação da grande estrada da vida. As ruas, no enredo, têm esse papel de estrada metafórica e a partir delas será possível o acesso às representações no cronotopo do encontro.

Além das situações-limite que as personagens confrontarão a partir das ruas, é pela trajetória na "estrada" que os protagonistas alcançarão as casas. Nelas cessa, ainda que por momentos, o tempo da provação e tem início o da purificação. Ao percorrerem a jornada rumo às suas casas, os protagonistas começam um processo de deslocamento vertical e horizontal. Assim, as personagens parecem progredir em um sentido de ascensão que as aproxima daquilo que nos parece a questão fulcral da trama: o estabelecimento da comunhão. É na última casa, no centro da cidade e no patamar mais alto que se concentra o tempo mítico da purificação, a partir do que as personagens concluirão a jornada iniciada no manicômio.

Já na porta da casa do médico as personagens despem-se das roupas sujas, pois ali será o lugar de onde a degradação estará ausente. Dessa forma, observamos também o cronotopo da soleira, conforme Bakhtin: os espaços que antecedem as salas de estar, as salas de reunião,

tornam-se notórios quando lá se desenvolvem ações anteriores às grandes mudanças ou acontecimentos. É na sala do apartamento do médico que ocorrem os rituais envolvendo a comida, a água, a lamparina e onde haverá diálogos e discussões acerca dos destinos do grupo. A varanda do apartamento também pode ser observada como parte do cronotopo da soleira. Lá, nesse espaço anexo, ocorrerá o banho lustral das três mulheres (comparadas pelo narrador às três graças da mitologia), o qual fortalecerá ainda mais a comunhão entre elas.

O cronotopo da casa do médico tem papel fundamental para a conclusão do processo de autoconsciência das personagens, pois ali se constitui o lugar antropológico em oposição aos não-lugares. Ao constituírem uma relação de grupo social, ao criarem as condições afetivas e materiais para estabelecerem a harmonia entre os integrantes, as personagens migram dos não-lugares para o lugar antropológico ao mesmo tempo em que instauram naquele apartamento um tempo e um espaço mítico/purificador, até o retorno da visão.

Durante todo o percurso, pois, os protagonistas passam pelo auto-reconhecimento fundado na inter-relação com o outro por meio do diálogo, o que nos conduziu, no capítulo 2, à análise das estruturas textuais próprias da literatura carnavalizada. Com base nela, pudemos verificar a presença de diversos oximoros na obra, frutos da união de elementos opostos, das *mésalliances*, do grotesco, das aterrissagens carnavalescas, do livre contato familiar. Todos esses elementos da literatura carnavalizada fazem parte de um tempo que inverte a lógica cotidiana a fim de criar as aventuras, as provações, a purificação, e, antes de tudo, a transformação.

Os oximoros são fundamentais para a compreensão desse tempo transformador: o manicômio é o lugar dos cegos e dos loucos, é o não-lugar/lugar antropológico; as ruas são o labirinto e a estrada dos encontros, o supermercado é fonte de comida e cemitério; o depósito de alimentos do subsolo é o inferno flamejante; a igreja é o local do refúgio e da profanação; o consultório oftalmológico é o depósito de aparatos que não curam os olhos; o apartamento do médico é o lar e espaço ritual; os cinemas e teatros são as casas do cegos perdidos. O tempo transformador, que subverte toda a ordem previamente instituída, propicia, assim, as condições necessárias para que as personagens lidem com aspectos de si mesmas e dos outros, com os quais não estavam acostumadas dentro da lógica cotidiana.

A autoconsciência surge dessa nova relação com o tempo e o espaço, assim como na interação com o outro, baseada na equiparação das vozes, já que as convenções sociais são solapadas e os paradigmas individuais são questionados. A trajetória dos protagonistas nos cronotopos revela personagens em constante transformação, haja vista a dualidade, a ambigüidade, os conflitos vivenciados, os quais contribuem para a formação de oximoros

também na constituição dessas personagens: o oftalmologista é o médico que não vê; a jovem prostituta voluntariosa é a mãe zelosa, filha preocupada e companheira do velho; a mulher do médico é a protetora, assassina e condutora de cegos; o velho caolho é o líder da batalha contra os cegos malvados, companheiro da jovem prostituta; a mulher do primeiro cego é a submissa e a independente.

Além do mais, no capítulo 3, pudemos observar que a autoconsciência é parte de uma questão mais abrangente entre o indivíduo e a coletividade, pois se insere em um processo mais amplo, o da construção da identidade. Esse processo, por seu turno, baseia-se na imagem que o indivíduo constrói de si mesmo e como ele entende que é visto pelo grupo social, de modo que a identidade individual é, de acordo com diversos pensadores, constituída a partir da relação dialógica contínua. A identidade não é fixa nem estável, pois está sujeita aos diferentes papéis que o indivíduo representa ao longo da vida. No romance, essa interdependência entre indivíduo e sociedade vai ao encontro da teoria bakhtiniana da criação de personagens inacabadas, em constituição, que, pelas situações-limite e pelo diálogo, se auto-elucidam.

Investigamos, portanto, nos três capítulos de análise da obra de Saramago em questão, como o romance se organiza de modo a formar uma estrutura de subversão espaço-temporal, com a criação de cronotopos que influenciam diretamente no modo como a trama se desenrola, caminhando no sentido de iluminar a construção da identidade das personagens centrais. A partir da instauração de um tempo capaz de alterar a biografia das personagens, permeado pelas características da literatura carnavalizada, a obra questiona a maneira como o homem contemporâneo vem-se organizando dentro de nossa sociedade. Desse questionamento surge a proposição de uma relação diferente entre as pessoas assentada no diálogo, na equiparação de vozes, na comunhão: “agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal (...)” (SARAMAGO, 2003:262).

A epidemia de cegueira conduz, portanto, à metamorfose imposta pelo tipo de assimilação espaço-temporal proposta na obra, tal como ocorre com o *Asno de Ouro*, de Apuleio, texto da Antiguidade clássica, comentado no capítulo 2. No entanto, não há um destino ditando as aventuras que serão vividas pelo grupo tal como no texto de Apuleio. Por meio das escolhas, ou pela omissão das pessoas, é que surgirá a degradação, a violência, o medo e também a purificação e a redenção. O acaso ou o destino influenciam apenas como um gatilho que dispara certos encontros no tempo da transformação, tal como ocorre no momento em que surge o cão das lágrimas.

É a partir das atitudes das personagens em geral que se inicia o caos no país. Com a inquietação e a irritabilidade dos motoristas no sinal vermelho do trânsito, surge o primeiro cego. O ladrão de automóveis aproveita-se de um cego e acaba também por cegar. A dúvida, a angústia, a falta de respostas racionais e científicas para encontrar a solução da epidemia fazem o médico ficar cego. É também o seu receio de que aquilo seja um caso de saúde pública, o temor de que esteja lidando com algo muito grave, que o fazem comunicar o fato ao governo. O Estado, guiando-se por interesses sectários, com receio de uma epidemia, impõe a quarentena no manicômio e, assim, estabelece a relação entre cegueira e loucura. Dentro do manicômio, todos se igualam na condição de cegos, e a má gestão por parte do governo, aliada à desorganização dos internos, faz com que a vida no hospício vire um inferno. A partir da instalação do caos, os cegos malvados tiram proveito dos demais, impondo-lhes fome, sofrimento e humilhação.

Nessa sucessão de fatos observamos sempre o medo e as atitudes individuais ou coletivas agindo como o combustível que alimenta um mundo cada vez mais hostil e degradante. Tais adversidades atingem o ápice e levam os protagonistas a tomarem atitudes radicais ou contraditórias para sobreviverem. No manicômio, a rapariga dos óculos é a responsável pelo ferimento que causa a morte do ladrão de automóveis; a mulher do médico mata o líder dos cegos malvados, e o velho da venda preta organiza a batalha contra eles. A cega das insônias coloca fogo na camarata dos malvados, o que resulta na destruição da prisão, mas que acaba por matar muitos cegos. Nas ruas, a mulher encontra comida para aliviar o sofrimento do seu grupo, mas também esquece a porta do depósito do supermercado aberta, o que levará vários cegos à morte. O primeiro cego quer colocar o escritor para fora de sua casa, mas acaba mudando de idéia graças à influência de sua esposa e da mulher do médico.

Estes exemplos são bastante reveladores, pois indicam como a diminuição ou o aumento do sofrimento e da violência dependem das atitudes de cada um e não somente da cegueira. Quem definirá o destino das personagens são elas mesmas, uma vez que o que está em jogo é a sobrevivência. Contudo, a perda da visão desencadeia a autoconsciência, o que fará com que essa sobrevivência implique sempre o outro.

O texto de José Saramago alude, como verificamos no capítulo 3, à sociedade contemporânea, chamada por alguns estudiosos, tais como Stuart Hall e Zygmunt Bauman, de pós-modernidade, modernidade tardia, modernidade líquida. Dadas as suas condições históricas e materiais, esta sociedade apresenta um contexto no qual o processo de construção da identidade fica prejudicado, gerando patologias sociais. Partindo desta premissa, pudemos

observar que a maneira como as personagens se colocavam em relação ao seu espaço e tempo, a forma como interagiam com seu meio e se organizavam anteriormente à epidemia era muito frágil. Antes da perda da visão, o que se espalha entre todos é o medo, o temor de tornar-se inválido ou excluído de uma sociedade extremamente complexa, calcada em valores individuais, materiais e racionalistas. A cegueira coloca, então, todos na mesma condição de degradação.

A organização coletiva e o diálogo com o outro são a única forma de superar o caos, por isso os protagonistas vivem uma relação dialógica que conduz à comunhão, mas que também contempla a individualidade própria da contemporaneidade. A análise da consciência mítica, da consciência racional e da consciência existencial, baseada nos estudos de Gerges Gusdorf (1980), nos capítulos 2 e 3 desta tese, indica a instauração do tempo mítico na casa do médico, o qual se fundirá com o espaço contemporâneo. A consciência mítica é recuperada por pessoas acostumadas ao conhecimento racional do mundo. Por isso, a autoconsciência inicia-se no plano individual, mas será associada à consciência mítica, desembocando na consciência existencial. A superação do materialismo e do racionalismo esterilizadores reside, segundo Gusdorf, na junção da razão com os aspectos mais basilares do homem ligados aos ciclos da natureza e à vida em comunhão.

Ao final do tempo da transformação, a degradação e as provações transmutam-se em rituais de purificação; a partir daí a cegueira desaparece para os protagonistas. Contudo estes representam de certa forma todos os habitantes daquele país, pois, uma vez que a visão retorna para os integrantes do grupo, retorna também para a população geral. Pudemos verificar que o tempo da transformação é capaz de igualar a todos, ao contrário do que ocorria antes da epidemia, em que a vida em comunhão foi substituída pela compartimentalização da sociedade e pelas mediações materiais e tecnológicas.

O tempo transformador que permeia os espaços da narrativa altera essa ordem de modo que todos passam a viver a situação daqueles que não podem dispor dos bens e dos benefícios do jogo do capital na pós-modernidade. Diante da falta de recursos, observa-se a necessidade da aplicação da capacidade racional para que os habitantes daquele país pudessem se organizar. Porém, além da razão, aquelas pessoas precisavam de elementos que pertencessem ao campo dos sentimentos ou, quem sabe, da alma. A necessidade comum a essas pessoas, despojadas de dinheiro, de recursos tecnológicos, de bens de consumo, do conhecimento científico para curar a cegueira, é a união de sentimentos capazes de gerar algum tipo de ordem que pudesse tirá-los da condição animal.

Diversos pensadores desde o século XIX afirmam ser a racionalidade o que distingue o homem dos animais, daí surgem as dualidades natureza e cultura, civilização e barbárie. Porém, o que Jurgen Habermas, Mikhail Bakhtin, Georges Gusdorf, entre outros estudiosos da modernidade, afirmam é que dentro da capacidade racional existe a capacidade da comunicação, a qual viabiliza a construção da individualidade calcada na inter-relação com o corpo social e com os diferentes papéis que indivíduo e coletividade precisam assumir. Zygmunt Baumam e Stuart Hall salientam que a sociedade pós-moderna permitiu que a racionalidade pura, a qual busca explicações materiais e leis universais para todos os fenômenos, acabou por danificar a capacidade da inter-relação entre as pessoas, ao mundo dos fenômenos espirituais, à intangibilidade da alma humana. A consciência existencial contempla a junção da razão e da emoção, da individualidade e da coletividade, propõe a unidade entre natureza e cultura, entre corpo e alma, entre a razão planificante e a alma subjetiva.

O grupo de protagonistas parece, portanto, funcionar como o protótipo dessa experiência, a qual não preconiza a junção harmônica de todos os integrantes, mas a equiparação de suas diferentes visões de mundo no sentido de buscarem soluções calcadas na racionalidade e na comunhão para encontrarem a superação da barbárie. Desse redirecionamento na construção das identidades individuais e coletivas surge a recuperação da visão. O caminho da comunhão, trilhado pelo grupo e guiado pela mulher do medico, não é somente o caminho da racionalidade, mas um processo de autoconsciência que supera a razão triunfante e o cientificismo universalista.

A cegueira, portanto, pode ser entendida dentro do enredo como uma metáfora para um comportamento humano que vem acentuando-se cada vez mais em nossos dias: a incapacidade de enxergar o indivíduo como parte inalienável de um corpo social. Assim, a epidemia passa a ser a representação de uma experiência pela qual as personagens tiveram de passar para que pudessem adquirir um novo prisma da vida. Affonso Romano de Sant'Anna, ao comentar o romance de Saramago, diz tratar-se de uma fábula sobre nossos dias "com uns laivos de esperança" (SANT'ANNA, 2006: 13). No romance, observamos a perspectiva de que aquela sociedade tenha podido vislumbrar uma nova possibilidade de organização social; o retorno da visão representa esses "laivos". Assim, nestas considerações finais, não podemos deixar de comentar a utopia presente em *Ensaio sobre a cegueira*. De acordo com nossas análises que englobaram, no capítulo 3, a condição social do homem pós-moderno e do redirecionamento da construção da identidade no sentido de elaborar-se uma

consciência existencial a partir da síntese entre razão e mito, os laivos de esperança da obra transformam-se, na verdade, na proposição de uma sociedade melhor ou, talvez, ideal.

A palavra "utopia", etimologicamente, vem do grego "ou", que significa "não" + "topos", que quer dizer "lugar", "espaço". Assim, forma-se a idéia de "lugar inexistente" (FERREIRA, 1999, p. 2038). A acepção mais comum dessa palavra relaciona-se ao nome dado por Thomas Morus à sua obra conhecida como *Utopia (Libbelus vere aureus, nec minus salautaris quam festivus de optimo reipublicae statu deque nova Insula Utopia)*, de 1516. O livro é uma espécie de romance filosófico acerca de um país imaginário, ideal, com um sistema governamental que proporcionava uma vida feliz para o povo, onde não havia propriedade privada nem diversidade religiosa (MORUS, 2007).

A partir da obra de Morus, a palavra "utopia" foi utilizada para denominar "qualquer tentativa de ideal político, social ou religioso de difícil ou impossível realização" (ABBAGNANO, 1982, p. 949). No *Dicionário de Política* de Norberto Bobbio (1991), há um estudo mais aprofundado do termo, o qual pode significar, um "lugar inexistente", "lugar feliz" ou ainda a busca por um "ótimo Estado", acepções estas baseadas inclusive no título completo da obra de Thomas Morus, acima (BOBBIO, 1991, p. 1.284) . Contudo, a palavra vem sendo utilizada ao longo do tempo em diversas acepções, inclusive polêmicas, quando relacionada à política, economia, filosofia ou literatura. Entre as explicações mais polêmicas de "utopia", Bobbio comenta a de Karl Mannheim, feita em seu texto *Ideologia e Utopia*, de 1929, a qual considera ser a definição mais célebre dessa palavra. Para Mannheim, a mentalidade utópica pressupõe

> (...) não somente estar em contradição com a realidade presente, mas também romper os liames da ordem existente. Não é somente pensamento, e ainda menos fantasia, ou sonho para sonhar-se acordado; é uma ideologia que se realiza nas ações de grupos sociais. Transcende a situação histórica enquanto orienta a conduta para elementos que a realidade presente não contém. (...) Utopia é, isto sim, inatuável somente do ponto de vista de uma determinada ordem social já sedimentada. (BOBBIO, 1991, p. 1285)

De maneira geral, a utopia de Mannheim não é o ideal de difícil ou impossível realização, mas uma ideologia, ou concepção de mundo, que precisa romper com os parâmetros instituídos para que possa ser factível. Assim, esse ideal utópico poderia ser comparado à ficção científica da literatura do início do século XX, em que se desenvolveram histórias sobre certas invenções tecnológicas que pareciam ser impossíveis do ponto de vista da engenharia e, algumas décadas depois, tornaram-se realidade. Portanto, a utopia, a nos

guiarmos por Mannheim, é a busca daquilo que não se enquadra na realidade presente porque nela não encontra ressonância e só pode ser concebida por visionários. Assim, Bobbio comenta que o escritor Nicola Berdiaeff afirma o seguinte, na epígrafe do livro de Audous Huxley, *Admirável mundo novo,* publicado em 1932: "As Utopias parecem hoje muito mais realizáveis do que seriam algum tempo atrás, quando nelas não se acreditava... As utopias são realizáveis. A vida marcha para as Utopias" (*apud* BOBBIO, 1991 p. 1285).

Na obra de José Saramago vemos sua concepção de mundo, a qual constrói o ideal utópico de que o homem possa viver em comunhão, em conexão com seu tempo e seu espaço, mas sem abrir mão da capacidade crítica e questionadora individual. Ao despojar as personagens dos bens de consumo, dos aparatos eletro-eletrônicos, dos remédios, entre outras coisas, a narrativa desnuda o homem contemporâneo, inserido em um processo de construção identitária complexamente fragmentado, e confronta-o com a suas necessidades físicas e emocionais mais básicas.

Dentro das perspectivas apresentadas no capítulo 3 deste trabalho por meio de pensadores como Marc Augé, Stuart Hall e Zygmunt Bauman, vemos que a sociedade contemporânea acha-se distante de caminhar para a reorientação da construção das identidades individuais e coletivas no sentido da comunhão. Calcada no consumismo, na idéia de que o enriquecimento dos países em desenvolvimento e a manutenção da riqueza dos países desenvolvidos são possíveis apenas por meio do aumento da produção de bens e pela criação de mercados populacionais que possam consumir cada vez mais, esta sociedade caminha para o esgotamento dos recursos do planeta e para o aniquilamento das tradições e das culturas locais, tornando "líquidos" os vínculos afetivos que deveriam ser sólidos entre as pessoas, conforme Zygmunt Bauman (2004). O ideal de solidariedade alcançado no final de *Ensaio sobre a cegueira*, incluindo o resgate da consciência mítica, não pode ser visto senão como utopia dentro deste contexto social.

Contudo, ademais da utopia, torna-se fundamental chamarmos a atenção novamente para o final da fábula, o qual aponta para uma ambigüidade. Sob certa perspectiva, o retorno da visão pode indicar que o tempo anterior às aventuras voltou, mas que os indivíduos têm agora uma nova consciência. Sob outra perspectiva, pode apontar para o fato de que, revertida a metamorfose da cegueira, não há motivos para dar continuidade à comunhão, à nova consciência e ao conseqüente redirecionamento na construção das identidades individuais e coletivas. Nas últimas linhas do romance, já depois da recuperação da visão, o médico e a esposa têm a seguinte conversa: "Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que vendo, não vêem"

(SARAMAGO, 2003, p. 310). Essa conversa, somada às palavras finais do narrador, "A cidade ainda ali estava." (Ibidem), as quais indicam a prevalência da lógica cotidiana, dão espaço ao pessimismo e ao niilismo na medida em que a utopia no romance afirma-se como ideal de impossível realização.

Dessa maneira, a trajetória de ascensão dos protagonistas tem em seu final a interposição da dúvida, e as proposições finais da obra refletem as contradições e a fragmentação da identidade do sujeito contemporâneo. O fato é que há, conforme Sant'Anna, o otimismo do retorno na visão, mas discordamos desse autor quando simplifica *Ensaio sobre a cegueira*, dizendo tratar-se de uma história de fundo ético (SANT'ANNA, 2006, p. 13). Mais do que fundo ético, o romance de Saramago propõe um diálogo reflexivo nos moldes do ensaio.

Não podemos nos esquecer de que, por utilizar-se de elementos da sátira menipéia e dos diálogos socráticos, a obra funde em seu bojo diferentes gêneros. A utopia social e a publicística atualizada, próprias da literatura carnavalizada, unem-se às características do ensaio para criarem um todo que enfoca de maneira mordaz questões éticas, filosóficas, morais e ideológicas de seu tempo. Ao urdir os cronotopos estudados nesta tese, o romancista português trabalha o tempo da transformação do homem contemporâneo, enfocando sua trajetória. Dessa trajetória resultam os oximoros da trama, as ambivalências e as eqüipolências das ações e das vozes dos protagonistas.

A imagem do homem pós-moderno, equilibrado precariamente entre valores racionais, científicos, metafísicos, filosóficos e religiosos, emerge da análise, fundamentada em três capítulos, como conseqüência das proposições feitas em nossa introdução. Essa imagem constitui, por si só, matéria-prima suficiente para a continuidade deste trabalho no sentido, inclusive, de verificar a correlação entre a construção da identidade aqui discutida com outras obras de José Saramago. Cabe lembrar que, em 2004, foi publicado *Ensaio sobre a lucidez* (SARAMAGO, 2004), o qual, pelo seu próprio título, conecta-se ao *Ensaio sobre a cegueira*.

Os protagonistas do primeiro livro são retomados ao final do segundo, mas aqueles laivos de otimismo desaparecem de forma que o destino da guia dos cegos, a mulher do médico, e de outras personagens aponta para um novo rumo na construção da identidade individual e coletiva nos dois romances. Há, de partida, em comum, a cor branca, já que o tempo das aventuras inicia-se no primeiro *Ensaio* com a cegueira branca e, no segundo, com o fenômeno dos votos "em branco":

> Senhor presidente, meus senhores, ousemos dar um passo à frente, substituamos o silêncio pela palavra, acabemos com este estúpido e inútil fingimento de que nada aconteceu antes, falemos abertamente sobre o que foi nossa vida, se era vida aquilo, durante o tempo em que estivemos cegos, que os jornais recordem, que os escritores escrevam, que a televisão mostre as imagens da cidade tomadas depois de termos recuperado a visão, convençam-se as pessoas a falar dos males de toda a espécie que tiveram de suportar, falem dos mortos, dos desaparecidos, das ruínas, dos incêndios, do lixo, da podridão, e depois, quando tivermos arrancado os farrapos de falsa normalidade com que temos andado a querer tapar a chaga, diremos que a cegueira desses dias regressou sob uma nova forma, chamaremos a atenção da gente para o paralelo entre a brancura da cegueira de há quatro anos e o voto branco de agora (...) (SARAMAGO, 2004: 175)

Sabemos tratar-se de obras independentes e de unidades de assimilação cronotópica autônomas; contudo, o estudo do tempo, do espaço da autoconsciência em *Ensaio sobre a lucidez* é questão de interesse para futuras pesquisas acerca do universo ficcional saramaguiano, uma vez que é possível defrontar-se com situações de estrutura narrativa e problemática social de ordem diversa ou complementar às deste trabalho.

O estudo dos cronotopos associados ao auto-reconhecimento das personagens é importante porque permite identificar a complexidade da identidade do homem, seu tempo e seu espaço. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o escritor português reinventa a tradição narrativa desde a Antiguidade. A fábula, a parábola, a sátira menipéia, o romance e o ensaio galvanizam-se para tratar de um tema que ilumina questões ora atemporais ora contemporâneas. É na intersecção do antigo e do novo na literatura portuguesa que vislumbramos a relevância do estudo da obra de José Saramago.

5. Bibliografia

A. De José Saramago

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____. *Ensaio sobre a Lucidez*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. *A Caverna*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

_____. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

_____. *História do Cerco de Lisboa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *O Conto da Ilha desconhecida*. São Paulo: Cia das Letras 1998.

_____. *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. *O Homem duplicado*. São Paulo: Cia das Letras, 1991

_____. *Todos os nomes*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. As *Intermitências da Morte*: Cia das Letras, 2005.

B. Sobre José Saramago

BRIDI, Marlise Vaz. *Saramago, lettore di immagini.* In: Creati, I.; Pamio, M.(orgs). *Saramago: un Nobel per il Portogallo*. Penne: Edizioni Noubus, 1998.

CERDEIRA, T. C. *José Saramago. O avesso do bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.

FERREIRA, Sandra Aparecida. *Da estátua à pedra* (a fase universal de José Saramago). 2004. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

LOPONDO, Lílian (org). *Saramago Segundo Terceiros*. São Paulo: Humanitas, 1998.

PEREIRA JR., Luiz Costa. *Saramago, o compositor*. Entrevista. In: Revista Língua Portuguesa ano 3, n. 03 (2005). São Paulo: Segmento, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago. In CARVALHAL, Tânia F. e TUTUKIAN, Jane (organizadoras). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Universitária/UFRGS, 1999.

_____. *As Artimagens de Saramago*. Jornal Folha de São Paulo, 6/12/1998.

PRAXEDES. Walter Lúcio de Alencar. *Elucidação pedagógica, história e identidade nos Romances de José Saramago.* 2001. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade de São Paulo, São Paulo.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *A Cegueira e o Saber*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

C. Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi, São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução de Fábio M. Alberti. São Paulo: L&PM, 2004.

ANDERSEN, Hans Christian. *A roupa nova do imperador*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Papirus, 2003.

_____. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Tradução de Clarisse Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand, 1997.

AZEVEDO, Domingos de (Ed.). *Grande Dicionário Francês/Português*. 11ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini *et al*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévsky*. Tradução de Paulo Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Tradução de Myriam Ávila *et al*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BÍBLIA SAGRADA. *Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida, Brasília: Sociedade bíblica do Brasil, 1969. Mateus 15: 1-15.

BRANDÃO, Junito de Sousa. *Mitologia Grega*. vol. 1, 2 e 3. 15ª ed. São Paulo: Vozes, 2005.

BOBBIO, Norberto *et ali*. *Dicionário de Política*. Tradução de João Ferreira. Brasília: Ed. UNB, 1991.

BROWN, Cristopher. *Obras Primas de Brueghel*. Lisboa: Verbo. 1975.

CALVINO, Ítalo (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. Vários Tradutores. São Paulo: Cia. das Letras. 2004.

CAMÕES, Luís Vaz. *Sonetos*. São Paulo: Ateliê, 1998.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. 3ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A Estória de Severino e a História de Severina*: um ensaio de psicologia social. São Paulo: Brasiliense, 1987.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. 2° ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIDEROT, Denis. *Cartas sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam*. Tradução de Antonio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (Ed.). *Dicionário da Língua Portuguesa:* português/português. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUSDORF, Georges. *Mito e Metafísica*. Tradução de Hugo di Prímio Paz. São Paulo: Convívio, 1980.

HABERMAS, Jurgen. *Conhecimento e Interesse*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

HABERMAS, Jurgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

_____. *A Crise de Legitimidade no Capitalismo Tardio.* Tradução de Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *Da Diáspora.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.

HELLERN, GAARDER *et* NOTAKER. *O Livro das Religiões*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos – o breve século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. *Formações econômicas pré-capitalistas*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOCKE, Gustav. *Maneirismo*: o mundo como labirinto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Teoria e Política da Ironia*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Porto Alegre: Globo, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2001.

LOBO, Flávio. *O Sertão sitiado*. Texto Jornalístico. In: Revista Carta Capital, n. 334, ano XI, São Paulo, 2005.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

KOTHE, Flávio René. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

MACHADO, Irene. *O Romance e a Voz*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MARX E ENGELS. *Manifesto Comunista*. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *A literatura portuguesa*. 27ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *A criação Literária. Prosa II*. 18ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. *Pequeno Vade-Mécum*. Tradução de Luis Leitão. Lisboa: Antígona, 2004.

MONTALE, Eugenio. *Ossi di Séppia.* Milano: Oscar Mondadori, 1991.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Tradução de Luís de Andrade. São Paulo: Escala, 2007.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. São Paulo: Ediouro, 1983.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992

_____. *Livro do desassossego*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 1998.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

_____. *Mal-estar na Modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Apocoloquintose do Divino Cláudio*. In: Coleção *Os Pensadores* – vol V. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

STRATERN, Paul. *Descartes*. Tradução de Maria Helena Geordani. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Locke*. Tradução de Maria Helena Geordani. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VIRGÍLIO. *Eneide*. Torino: Paravia, 1963.

ZOLA, Emile. *L'assommoir*. Paris: Fasquelle, 1961.