



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



CEGUEIRA E LUCIDEZ: *OS ENSAIOS DE SARAMAGO*

DEIZE ESMERALDA CAVALCANTE NUNES LIMA

Feira de Santana,
20 de agosto de 2008



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



CEGUEIRA E LUCIDEZ: *OS ENSAIOS DE SARAMAGO*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana, tendo como orientador o Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana
20 de agosto de 2008

Ficha Catalográfica

Lima, Deize Esmeralda Cavalcante Nunes
N697c Cegueira e lucidez: os ensaios de Saramago / Deize
Esmeralda Cavalcante Nunes Lima. – Feira de Santana, 2008.
116f.

Orientador: Márcio Ricardo Coelho Muniz

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade
Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana.

1.Saramago, José – Crítica e interpretação. 2.Literatura
comparada. 3.Narrador. I. Muniz, Márcio Ricardo Coelho. II.
Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0.09



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



CEGUEIRA E LUCIDEZ: *OS ENSAIOS DE SARAMAGO*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Diversidade Cultural, avaliada por

Prof. Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz

Profª. Doutora Ermelinda Maria Araújo Ferreira

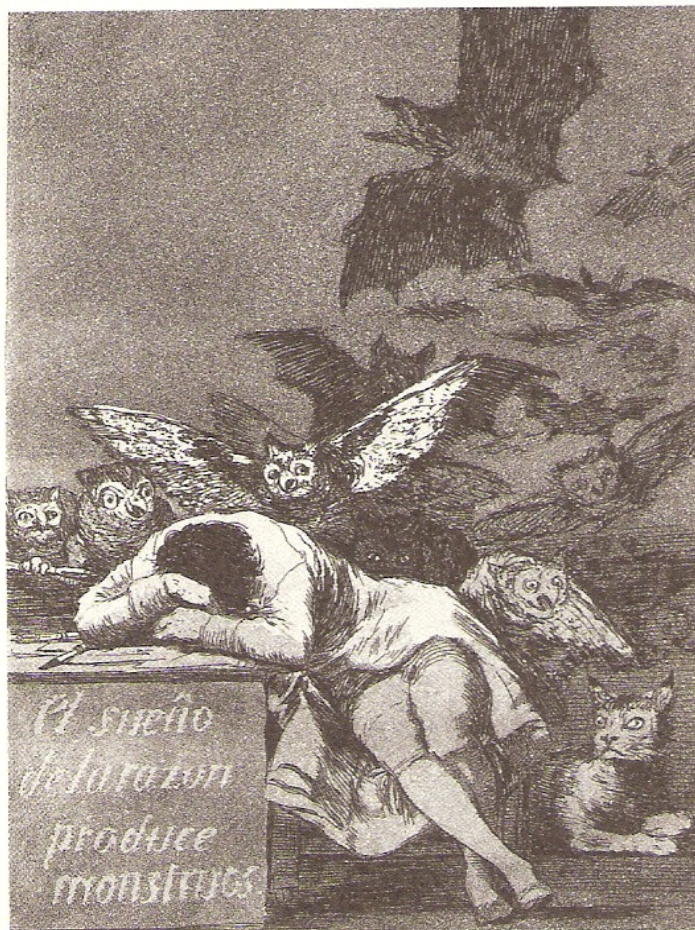
Prof. Doutor Amarino de Oliveira Queiroz

AGRADECIMENTOS

A todos que me deram força e auxílio para realizar este sonho acalentado por muito tempo.

Àqueles que compreenderam o meu afastamento e silêncio durante a execução deste trabalho.

Em especial, agradeço afetosamente a dedicação e preciosa orientação do Professor Doutor Márcio Ricardo Coelho Muniz, que, com sua risonha lucidez, me deu coragem para contornar os obstáculos do tempo.



Goya, *Caprichos*, prancha 43: *El sueño de la razón produce monstruos* (primeira edição: 1799); água-tinta, 21,5 x 15 cm.

RESUMO

O português José Saramago escreveu dois romances cujos títulos apontam um diálogo entre si. *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004), escritos e publicados em épocas distintas, se distinguem do conjunto da obra desse autor pelo título e pela relação que estabelecem entre si. Esses dois romances foram tomados como objeto de estudo deste trabalho, que foi executado através de pesquisa bibliográfica, utilizando a metodologia da literatura comparada. O ensaio como gênero literário se tornou conhecido no século XVI, com Michel de Montaigne. A brevidade é uma das características desse texto, que apresenta uma discussão pautada na liberdade crítica, expressando o ponto de vista do autor, cujo principal objetivo é instigar uma nova reflexão sobre algo já conhecido do leitor. Ele é composto com um nível de linguagem próximo do coloquial, como se fosse um diálogo entabulado entre o escritor e seu leitor imaginário. Os dois *Ensaio*s de Saramago apresentam um narrador não-dramatizado que se coloca fisicamente no espaço da narrativa. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o narrador relata os acontecimentos, entremeando-os com longas e constantes digressões. No segundo romance, *Ensaio sobre a lucidez*, ele se restringe a mostrar os acontecimentos, limitando ao mínimo o uso de comentários. Essa atitude do narrador estabelece uma profunda distinção entre os dois *Ensaio*s: é esta distinção que estabelece o tom ensaístico em *Ensaio sobre a cegueira* e distancia *Ensaio sobre a lucidez* do formato ensaístico. Há, entre esses dois romances, uma relação de intratextualidade: *Ensaio sobre a lucidez* recupera alguns elementos do primeiro romance (a cor branca como símbolo, as personagens e a epidemia de cegueira), e se constitui como um prolongamento da primeira narrativa. Além disso, os termos cegueira e lucidez, assunto de cada um dos romances, estabelecem um diálogo semântico que trazem à discussão a associação entre ver, conhecer e o uso precípua da razão. Saramago coloca em diálogo as idéias de Platão, com o seu mito da caverna, e Descartes. A cegueira é apresentada como a incapacidade e/ou impossibilidade do ser humano contemporâneo em desenvolver uma visão plena de si próprio e do ambiente ao redor. O autor explora a lucidez como a capacidade de refletir sobre os acontecimentos e reagir para modificar o que não considera satisfatório. Cegueira e lucidez são situações que se opõem e se distanciam. A lucidez seria a forma de acabar com a cegueira.

PALAVRAS-CHAVE: José Saramago; Ensaio; Narrador; Ensaio sobre a cegueira; Ensaio sobre a lucidez.

ABSTRACT

The Portuguese Jose Saramago wrote two novels whose headings point towards a dialogue between themselves. *Essay on the blindness* (or *Blindness*) (1995) and *Essay on the lucidity* (or *Seeing*) (2004), were written and published at different times, they distinguish from the set of the workmanship of this author about the title and the relation that they establish between themselves. These two novels are taken as the object of study of this work, that was executed through bibliographical research and using the methodology of comparative literature. The essay like a literary genre became known in Sixteenth Century, with Michel de Montaigne. The brevity is one of the characteristics of this text, which presents a discussion based in freedom of criticism, expressing the author's point of view that the main target to instigate a new reflection on something that the reader already knows. It is composed with a level of language next to the colloquial, as it is itself a dialogue between the writer and its imaginary reader. These two essays of Saramago present a non-dramatized narrator who places himself physically in the space of the narrative. In *Essay on the blindness*, the narrator tells the events, in the middle of longs and constants digressions. In the second novel, *Essay on the lucidity*, the narrator restricts to show the events, limiting to the minimum use of commentaries. The narrator's attitude establishes a deep distinction between the two *Essays*: it is this distinction that establishes the essayistic tone in *Essay on the blindness* and it distances *Essay on the lucidity* of the essayistic format. There is, between these two novels, a relation of intratextuality: *Essay on the lucidity* brings some elements of the first novel (the white color as symbol, the characters and the epidemic of blindness), and it constitutes a prolongation of the first narrative. Moreover, the terms blindness and lucidity, subject of each one of the novel, establish a semantic dialogue, that brings to the point the association between seeing, knowing and the main use of the reason. Saramago puts in dialogue the ideas of Plato, with his myth of the cave, and Descartes. The blindness is presented as the incapacity and/or impossibility of the human being contemporary in developing a full vision of proper itself around his environment. The author explores the lucidity as the capacity to reflect about the events and to react to modify what he does not consider satisfactory. Blindness and lucidity are situations that oppose and distance themselves. The lucidity would be the way to end up the blindness.

KEY-WORDS: José Saramago; Essay; Narrator; Essay on the blindness; Essay on the lucidity.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
Capítulo 1 - Ensaio.....	17
1.1- Renascimento: a construção do gênero.....	17
1.2 - Montaigne e seus <i>Essais</i>	22
1.3 - Saramago e seus <i>Ensaio</i> s.....	29
1.4 - A atitude narrativa nos <i>Ensaio</i> s de Saramago	39
1.4.1 - O autor implícito e a arte de <i>contar</i>	43
1.4.2 - O autor implícito e a arte de <i>mostrar</i>	47
Capítulo 2 - Como um discurso se faz presente em outros: O diálogo entre os <i>Ensaio</i> s de Saramago.....	51
2.1 - As formas de diálogo entre os discursos.....	51
2.2 - O percurso do olhar em Saramago.....	54
Capítulo 3 - Iluminando a cegueira.....	65
Capítulo 4 - Os olhos lúcidos da razão.....	87
Conclusão.....	104
Referências.....	108

INTRODUÇÃO

Azinhaga é uma aldeia ribatejana que se tornou conhecida por ter sido o local do nascimento, em 16 de novembro de 1922, de José de Souza Saramago¹, um dos nomes mais importantes do atual panorama literário português.

O seu registro de nascimento revela uma curiosidade sobre o seu nome: Saramago era a alcunha da família, nome de uma planta silvestre que dá uma florzinha de quatro pétalas. O pai chamava-se José de Souza e a mãe Maria da Piedade. O registro com o nome de Saramago foi um equívoco cometido pelo oficial do registro e só descoberto quando Saramago já tinha aproximadamente sete anos e ingressava na vida escolar.

As dificuldades da vida o impeliram a exercer ofícios que não tinham correlações com a atividade da escrita. A paixão pelos livros, descoberta enquanto fazia o curso industrial de serralheiro mecânico, pavimentou o processo de formação do escritor, percurso que começou timidamente em 1947, com a publicação de *Terra do pecado*, mas que só ganhou força e se intensificou na década de 70. Em 1977, com a publicação de *Manual de pintura e caligrafia*, Saramago dá os primeiros passos como romancista. O sucesso de *Levantado do chão* (1980)² vai promovê-lo internacionalmente e marcar o amadurecimento do estilo que o consagrou como um importante escritor.

O passado histórico de Portugal foi, durante muito tempo, objeto da atenção de Saramago em vários romances seus, mas, de acordo com Beatriz Berrini, “uma mudança se está processando na ficção de Saramago ultimamente” (BERRINI, 1998, p. 10) e essa mudança está relacionada ao seu foco de atenção. Nos últimos romances, o autor tem se dedicado a desvelar o homem universal, de forma que o tempo, o espaço e até os nomes se tornaram secundários, cedendo lugar para alguns problemas vivenciados pelo homem contemporâneo: a cegueira da razão, a necessidade de recuperá-la, o modo de vida, os significados da morte. Aos poucos, o Saramago histórico cede lugar para o universal.

Ensaio sobre a cegueira (1985) e *Ensaio sobre a lucidez* (2004) fazem parte da fase universal desse escritor lusitano e se constituem em objeto de estudo deste trabalho.

¹ As informações biográficas sobre o autor foram colhidas nas seguintes fontes: CASTELLO, 1999; SILVA, 1998; WERNECK, 1998; GOMES, 1993; SEIXO, 1987.

² Na introdução, o ano apresentado ao lado de cada romance expressa o período de lançamento de cada um deles em Portugal.

Ensaio sobre a cegueira é um romance amplamente conhecido e pesquisado. *Ensaio sobre a lucidez*³ não alcançou a mesma projeção e pouco se conhece ou discute sobre ele⁴, entretanto, é notável o diálogo que se estabelece entre esses dois romances e o quanto um estudo comparado entre eles vai ampliar as interpretações apresentadas de cada um deles. O foco do nosso interesse é aprofundar o conhecimento da relação dialógica existente entre esses dois *Ensaios* de Saramago.

A alusão ao ensaio, nos títulos dos romances, não é mero artifício. Ensaiar e experimentar tem algo de correlato, uma ressonância semântica que evidencia uma busca pelo inusitado, não como algo desconhecido, antes sim, como uma forma nova de olhar e entender o que já é parte integrante e conhecida do nosso universo. O ensaio se caracteriza principalmente por propor uma nova maneira de percepção sobre o que já se tinha como conhecido.

Os *Ensaios* de Saramago são narrativas ficcionais que instigam reflexões sobre conceitos e atitudes do ser humano. Usando um discurso alegórico, o autor problematiza alguns valores humanos que despertam a sua angústia, levando-o a acreditar que o ser humano despreza ou perdeu a capacidade de raciocinar. É esse sentimento que o leva a afirmar freqüentemente sobre o seu desencanto: “[...] sou uma pessoa pessimista e cética em relação a esta coisa que nós chamamos **espécie humana**, em relação ao que estamos a fazer do mundo e de nós próprios” (REIS, 1998, p. 48 - grifo do autor). Saramago demonstra, através de seus romances, acreditar na vontade humana como determinante da realidade. A epidemia que acontece em ESC proporciona o desenvolvimento da capacidade de reflexão. Essa nova condição impulsiona a ação para modificar o que não satisfaz. A ação precedida pela reflexão gera transformação. Essa é a expectativa do autor.

A intertextualidade, através de citações e alusões a personagens e/ou acontecimentos de outros romances seus, sempre foi uma característica do estilo de Saramago. A inovação no corpus de que tratamos fica por conta do diálogo intratextual entre esses dois *Ensaios*, em que o grupo de protagonistas de ESC ressurgem em ESL, assim como a referência direta à epidemia. Por conta disso, há um diálogo intenso relacionando esses dois romances entre si e distinguindo-os do conjunto da obra do autor.

³ A partir daqui passaremos a usar ESC para *Ensaio sobre a cegueira* e ESL para *Ensaio sobre a lucidez*.

⁴ Em todo o material pesquisado foram encontrados apenas dois textos dedicados a *Ensaio sobre a lucidez*: ZONIM, 2006 e MACHADO, 2007. Entretanto, encontramos farto material que toma *Ensaio sobre a cegueira* como assunto ou a ele se refere: LOPONDO e SILVA, 2007; SILVA, 2007; COURTEAU, 2002; FRANÇA, 2001; MACHADO, 2000; CARVALHAL, 1999; CASTELLO, 1999; COSTA, 1999; LIMA, 1999; OLIVEIRA, 1999; PEREIRA, 1999; PICCHIO, 1999; SILVA, 1999a; SILVA, 1999b; BERRINI, 1998; PERRONE-MOISÉS, 1998; REIS, 1998; RIBEIRO, 1998; WERNECK, 1998; OLIVEIRA, 1997; VIÇOSO, 1996.

Os termos cegueira e lucidez, presentes no título dos dois romances, sugerem, por sua vez, um diálogo semântico, cujas origens podem ser encontradas na Antiguidade Clássica, e vislumbrado também noutros romances do autor. Saramago apresenta a cegueira branca como a incapacidade de ver com a intenção de conhecer plenamente, uma espécie de cegueira socialmente induzida. Essa associação entre o ver e o conhecer é tema constante e antigo da filosofia⁵. É com Descartes, no século XVIII, que o ato de ver, alicerçado na intuição, tendo a razão como iluminação, se estabelece como a forma de percepção que garante o conhecimento pleno. É nesse momento que o olhar, auxiliado pela razão, torna-se perspicaz. A lucidez, semanticamente, se traduz como o uso precípua da razão.

Em ESC e em ESL focalizaremos, especificamente, a utilização do termo ensaio presente no título, assim como os conceitos de cegueira e lucidez. Esses tópicos se constituirão como as diretrizes gerais deste trabalho.

Ao discutir o termo ensaio presente nos títulos, pretendemos investigar se os romances podem ser classificados como ensaios ou se mantém algum resíduo ensaístico que os aproximem do formato estabelecido a partir dos *Essais* de Montaigne, que se constitui como o primeiro referencial para este gênero⁶.

A segunda questão que se nos apresenta é o tipo de diálogo existente entre os dois *Ensaio*s, que levou Saramago a estabelecer entre eles um vínculo intratextual. Essa discussão apresenta um desdobramento, apontando o último objetivo, que é o de identificar o significado atribuído pelo autor aos termos cegueira e lucidez, respectivamente, assunto de cada um dos *Ensaio*s.

São essas direções que norteiam o presente trabalho e que buscamos analisar através da pesquisa bibliográfica, utilizando a perspectiva comparativista, buscando o(s) elemento(s) que estabelecem relação ou distanciam esses dois romances. A idéia do comparativismo na literatura possibilita estudar uma obra na perspectiva de outra, buscando uma linha que as unam pelas semelhanças, diferenças, ou ainda pela intertextualidade existente entre elas. Álvaro Machado e Daniel-Henri Pageaux afirmam que o estudo temático é uma das abordagens mais freqüentes nos projetos de Literatura Comparada, que “podem dar lugar a percursos analíticos muito rápidos e que têm por objetivo revelar as diferenças entre dois ou

⁵ Informações adicionais podem ser encontradas em: BOSI, 2006; CHAUI, 2006; LEBRUN, 2006; NOVAES, 2006; PLATÃO, 1997; DESCARTES, 1989 e 2007 e ROUANET, 2006.

⁶ Todos os autores pesquisados que se referem a este gênero são unânimes em atribuir a Montaigne a criação do ensaio como forma de composição textual: ADORNO, 1991; GÓMEZ-MARTINEZ, 1992; KAZIN, 1961; LIMA, 1993; LIMA, 1946; MOISÉS, 1994.

mais textos literários” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 118). Esse estudo comparativo permite identificar possíveis relações de diálogo, além de exigir

[...] uma leitura extremamente atenta, compreensiva: trata-se de ‘entrar’ na lógica dum determinado texto e de reencontrar uma certa lógica da produção do texto. A abordagem teórica do tema deve resultar numa identificação dos processos de intertextualidade (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 120).

Estudando, através da Literatura Comparada, os temas da cegueira e da lucidez, buscamos identificar as relações de intertextualidade existentes entre esses dois romances de Saramago.

Para alcançar os objetivos mencionados, utilizaremos o suporte teórico de autores que se dedicaram a estudar o ensaio, o gênero romanesco, o diálogo intertextual e os possíveis significados para cegueira e lucidez. Seguindo essa linha de raciocínio, estruturamos este trabalho em quatro capítulos e, com o suporte de argumentação teórica, buscamos analisar e fornecer uma interpretação para as questões acima mencionadas.

O primeiro capítulo, que recebe o título de Ensaio, pretende buscar em Michel de Montaigne, no século XVI, os fundamentos teóricos e as características distintivas desse gênero específico. O inusitado da produção de Montaigne está relacionado às transformações vivenciadas pelos europeus naquele momento específico, e que estabeleceram novas configurações geográficas, sociais e econômicas para o mundo e novas formas de conhecimento. São essas transformações contextuais que estimulam uma percepção inovadora do homem sobre si mesmo. O ensaio é o texto cujas características permitem registrar com mais liberdade essas transformações.

Esse capítulo foi subdividido em quatro subitens estruturados em torno do gênero ensaístico. Não há, em língua portuguesa, uma numerosa referência teórica sobre o ensaio como gênero literário. O suporte a nossa disposição foram as obras de Massaud Moisés, Silvio Lima, Theodor Adorno e Luiz Costa Lima, além da obra de José Luis Gómez-Martinez, professor espanhol que se dedica especificamente ao ensaio enquanto forma textual. Como o ensaio é um tipo de texto característico das transformações que se iniciaram no século XVI, o primeiro subitem sintetiza o momento histórico de surgimento deste tipo de texto e as mudanças que deram suporte para o seu surgimento. O segundo subitem está centrado em Montaigne e seus *Essais*, evidenciando as características do gênero e as relações híbridas que mantém com outros gêneros textuais.

Os *Ensaaios* do escritor português José Saramago são romances cujos títulos sugerem uma relação com o texto ensaístico. Os dois romances se constituem no assunto abordado no terceiro subitem, buscando encontrar as características do ensaio nos romances de Saramago.

A atitude assumida pelo narrador saramaguiano chama atenção pela forma de relatar os acontecimentos e se encarregar, concomitantemente, de comentá-los, sugerindo outras reflexões para cada situação. Esta atitude evidencia que o narrador ultrapassa as fronteiras de atuação como sujeito da enunciação. A atitude narrativa nos *Ensaaios* de Saramago é o quarto subitem abordado, desmembrando-se em dois tópicos que, respectivamente, se concentram em discutir as estratégias narrativas utilizadas pelo narrador em cada um desses *Ensaaios*. A atitude da instância narrativa será discutida tendo com suporte teórico as idéias de Wayne C. Booth, Maria Lúcia Dal Farra, Lígia Chiappini e Dominique Maingueneau.

O segundo capítulo focaliza a discussão em torno do diálogo intertextual, tendo como suporte teórico as teorias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin e Júlia Kristeva, acrescidos das leituras secundárias de Tânia Franco Carvalhal e Beth Brait. A apresentação desse conjunto teórico possibilitará uma melhor compreensão do diálogo existente entre os *Ensaaios* de Saramago.

Acreditando haver uma relação dialógica entre alguns romances anteriores desse escritor e os seus *Ensaaios*, faremos uma síntese dessas obras específicas, identificando o(s) elemento(s) que estabelece a relação entre elas, e revelando uma discussão em torno da questão do olhar, que, parece-nos, alcança seu apogeu em *Ensaio sobre a cegueira* e se estende até *Ensaio sobre a lucidez*.

O terceiro capítulo toma a cegueira como seu assunto principal, buscando compreender qual o sentido utilizado pelo autor para essa limitação sensorial. Acreditando na possibilidade de Saramago usar alegoricamente a cegueira se referindo a uma forma de olhar, buscamos nos municiar de suporte teórico fornecido desde a Antiguidade Clássica, por autores como Demócrito, Epicuro, Platão, Descartes entre outros, para entender as diversas formas de olhar e o que representam simbolicamente.

Acreditamos haver uma relação entre o olhar (ou uma forma específica dele) com o termo lucidez, que é assunto do segundo *Ensaio*, passando pelas teorias platônicas e pelo pensamento de Descartes. No século XVII, quando as idéias de Descartes são difundidas, surge também um conceito de cegueira socialmente induzida, em que o olhar é educado ou estimulado a não ver, como uma espécie de preconceito (ROUANET, 2006). Esse é um caminho possível para analisar a cegueira, podendo ser interpretada como uma punição ou como uma experiência traumática imposta pelo autor às suas personagens.

É certo que a cegueira tematizada em ESC tem uma conotação especial e vem carregada de uma mensagem sublimada. A epígrafe desse romance informa: “Se pode olhar, vê. Se podes ver, repara.” Essa mensagem traz implícita, a idéia de que a cegueira só acabará se houver o desenvolvimento de um olhar pleno e perspicaz.

Pensando na cegueira e no olhar é inevitável não relacionarmos essa discussão com outro texto do mesmo autor que discute o assunto se apropriando e atualizando um mito platônico que lhe serve de título: *A caverna*. Há entre as duas obras uma nítida relação de intertextualidade que será discutida na finalização desse capítulo.

Os olhos lúcidos da razão - é o título do quarto e último capítulo, no qual nos deteremos sobre a lucidez tematizada por Saramago, buscando identificar o significado atribuído pelo autor para esse estágio de discernimento, e o diálogo existente entre os seus dois *Ensaio*s. O primeiro passo para entender esse diálogo nos parece estar na relação intratextual estabelecida entre esse romances. *Ensaio sobre a lucidez* recupera as personagens principais do primeiro *Ensaio*, a cor branca como símbolo e a própria epidemia para discutir o sistema de governo do país imaginário construído pelo romancista, e a forma como se estruturam as relações de poder neste.

Fica explícito que, ao discutir o conceito de cegueira, Saramago estava focalizando o ser humano e seu comportamento no mundo contemporâneo, enquanto que a lucidez vai trazer para o centro das discussões uma das várias possibilidades do sistema democrático, suas estratégias de manutenção do poder e a forma como uma população que dispõe de olhos lúcidos se relaciona com essa forma de poder.

Ao colocar a cegueira e a lucidez numa relação dialógica, Saramago parece sugerir que há entre esses dois termos uma aproximação substancial. Aparentemente, a lucidez é tomada por Saramago em seu sentido denotativo, como o uso expressivo da capacidade reflexiva para analisar a situação e agir. É essa atitude demonstrada pela população da cidade, na eleição que inicia a história de ESL e durante todos os acontecimentos posteriores. Essa nova postura assumida pelo povo desnorteia o governo que, auxiliado por seus ministros, não sabe o que fazer para induzir aquelas pessoas a agirem como sempre fizeram. O autor parece sugerir que é a população que detém a lucidez e age com tranqüilidade. Resta-nos descobrir como caracterizar as atitudes daquele governo na administração do impasse causado pelo voto em branco.

Interpretar as idéias contidas nesses dois romances é uma tarefa envolvente, mas extensa, pelas numerosas relações que o autor estabelece com discursos variados e distantes no tempo e no espaço. Para que se possa aprofundar o entendimento dessas obras (e de todas

as outras do mesmo autor) é imprescindível conhecer as idéias ali associadas. Esse trabalho pretende sinalizar um caminho para melhor compreender o que é a cegueira e quem são os cegos, além de tentar entender o que é a lucidez e como desenvolver olhos cada vez mais lúcidos. Parodiando as palavras de Saramago, fazemos então um convite:

Se você puder olhar, veja o que estou dizendo e, a partir disso, repare o que for possível. Estas são palavras certas, pois não podemos continuar cegos... Cegos que vendo, não vêem.

CAPÍTULO 1 - ENSAIO

O gênero ensaístico antecede a Montaigne e foi amplamente utilizado com diferentes denominações por Plutarco, Platão, Marco Aurélio, etc. (MOISÉS, 1994). Michel de Montaigne, ao publicar em 1580, na cidade francesa de Bordeaux, os *Essais*⁷ criou um significado inusitado para a palavra assim como um novo tipo de texto. O ensaio é um texto híbrido em que coexistem elementos da prosa ou da poesia (que atestariam seu aspecto literário) com outros oriundos de diversos setores do conhecimento. É difícil determinar com precisão quais as fronteiras do ensaio, já que ele tem sido utilizado para denominar as mais diferentes obras.

O vocábulo ensaio deriva do latim *exagium*, que é tomado como a ação de pesar⁸ ou pensar, apresentando em consonância o sentido de provar, experimentar, analisar, tentar, etc. Dos *Essais* de Montaigne originaram a conotação literária que o termo incorporou.

Para entender o significado do termo ensaio e as transformações sofridas por essa modalidade textual, desde Montaigne até os nossos dias, é necessário conhecer o momento histórico, social e ideológico da publicação da obra de Montaigne.

1.1 – Renascimento: a construção do gênero

Os *Essais* de Montaigne são um produto do fim do Renascimento, fruto de um período de ruptura e questionamentos ao extremo das idéias, concepções e práticas medievais e que significou “uma das mais fascinantes aventuras intelectuais da humanidade” (SEVCENKO, 1988, p. 4), pois, além de enfrentar o desconhecido, geograficamente, o homem ultrapassou seu medo, suas crenças e suas dúvidas. O Renascimento é o momento histórico de deslumbramento com o novo e de instauração de mudanças, cujas sementes foram lançadas anteriormente. No período entre os séculos XI e XIV, conhecido como Baixa Idade Média, houve no ocidente europeu o ressurgimento do comércio e das cidades, com o conseqüente fortalecimento da economia. Entretanto, no século XIV, alguns acontecimentos, como a epidemia de Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos e as revoltas populares provocaram uma

⁷ Ao longo deste trabalho faremos referência aos *Ensaaios* de Michel de Montaigne e do escritor português José Saramago. Para estabelecer a diferença utilizaremos a expressão francesa – *Essais* – para o texto de Montaigne, e grafaremos em português – *Ensaaios* – quando nos referirmos aos romances de Saramago.

⁸ Referia-se ao exame valorativo das moedas; avaliação do seu toque, título e quilate, que era feito por meio da balança. Daí vem a idéia de pesar, avaliar, examinar que foi incorporado por esse tipo de texto (LIMA, 1946, p 68.)

grave crise que acarretou transformações drásticas na sociedade, na economia e na vida política na Europa, o que determinou o fim das estruturas feudais e o desenvolvimento expressivo do comércio e da burguesia. É um período de transformações tão intensas que vão modificar o modo de conhecimento e de produção das gerações futuras⁹. No final do século XIV, denominado, por tudo isso, de século da crise, iniciou-se um movimento “cujo objetivo era atualizar, dinamizar e revitalizar os estudos tradicionais, baseado no programa dos *studia humanitatis* (estudos humanos), que incluíam a poesia, a filosofia, a história, a matemática e a eloquência, disciplina esta resultante da fusão entre retórica e a filosofia” (SEVCENKO, 1988, p. 13).

Isso significou uma verdadeira reforma educacional, baseada nos estudos humanísticos, que possibilitou a descoberta do ser humano individual e da sua capacidade de agir para transformar a realidade na qual estava inserido, impulsionando o homem no caminho do desconhecido, no desenvolvimento do intelecto e na exploração de todas as suas possibilidades.

As transformações na educação e na economia ofereceram as condições necessárias para a descoberta do mundo novo e do mundo antigo pela comparação entre o restrito universo medieval e as novas terras recém descobertas. As Grandes Navegações empreendidas pelos europeus possibilitaram dilatar o espaço terrestre: além de alcançar novas terras, houve também o desbravamento dos oceanos, pois, até aquele momento, as viagens marítimas do mundo ocidental concentravam-se nos mares Mediterrâneo e Báltico (ARRUDA, 2005).

Com os novos mundos surgiram também outras novidades: o exotismo da flora, da fauna, dos minerais e das pessoas, com novas crenças e novos olhares para os acontecimentos. Todo esse universo de novidades estimulava e interessava os europeus. O Renascimento trouxe consigo o sentimento de individualismo, a crença nas potencialidades do homem buscando novas formas de análise e percepção da natureza para transformá-la, atendendo aos objetivos daquela geração. A consciência dessas novas possibilidades deu ao homem uma nova visão de si mesmo, alçando-o à condição de “obra-prima criada por Deus” (SEVCENKO, 1988, p. 19) e colocando-o no “centro das preocupações, com suas necessidades sociais, políticas, religiosas e angústias existenciais” (SEVCENKO, 1988, p. 20). Com essa mudança, desenvolve-se uma perspectiva antropocêntrica de se olhar o mundo,

⁹ O declínio da sociedade feudal e o progressivo desenvolvimento da sociedade capitalista formaram as condições fundamentais para o surgimento do mundo moderno, com novas formas de poder, novas configurações nas relações econômicas, novas formas de estudo e de conhecimento, com o incentivo ao desenvolvimento científico e tecnológico (ARRUDA, 2005).

colocando o homem em posição de igualdade em relação a Deus. Essas mudanças serviram como ponto de partida para as transformações que aconteceram no modo de pensar e entender o mundo e as relações pessoais.

A natureza, para o homem do Renascimento, adquire a feição e a conotação de majestade, idéia distinta daquela observada até a Idade Média e proclamada entre outros por Santo Agostinho e São Francisco, que a interpretava como reflexo de Deus, como produto arquitetônico e geométrico de um demiurgo transcendente. No Renascimento, a majestade da natureza inebria, entusiasmo e maravilha o homem europeu (mais especificamente, a natureza do novo mundo). Os navegantes que ultrapassaram as barreiras oceânicas e alcançaram esses novos e maravilhosos mundos aparecem aos europeus como verdadeiros heróis; homens atrevidos, de alma ousada, que não tiveram medo, ou superaram o seu medo pela razão e pela vontade. A palavra ousar e atrevimento (assim como a palavra “novo”) martelavam, a todo o momento, o pensamento, o imaginário e toda a produção literária e científica desse momento histórico¹⁰.

O verbo ousar caracterizava com precisão todo o ímpeto revolucionário do homem. Este, desligando-se dos laços medievais, ousa enveredar por caminhos novos, numa aventura sem fim permeada de imprevisibilidade e perigo. A Reforma religiosa, a recuperação de temas da Antiguidade Clássica, a valorização da vida terrena, o experimentalismo crítico das novas ciências, o racionalismo e o realismo político são exemplos das atitudes transgressoras que surgiram no período do Renascimento e foram incorporadas, substituindo aos poucos os padrões medievos (INÁCIO; LUCA, 1991).

A dúvida e o temor de errar induzem o homem do Renascimento a uma nova atitude alicerçada na pesquisa, na coleta de novos fatos e, sobretudo, na verificação experimental, provocando uma mudança de paradigmas: o ingênuo dá lugar ao refletido e o dogmático cede lugar ao crítico.

O período é de grande inventividade técnica estimulada e estimuladora do desenvolvimento econômico. Criam-se novas técnicas de exploração agrícola e mineral, de fundição e metalurgia, de construção naval e navegação; de armamentos e de guerra. É o momento de invenção da Imprensa e de novos tipos de papel e de tinta [...] Esse conjunto de circunstâncias instituiu a prática da observação atenta e metódica da natureza, acompanhada pela intervenção do observador por meio de experimentos, configurando uma atitude que seria mais tarde denominada de científica (SEVCENKO, 1988, p. 11).

A ousadia empurrava o homem para o experimentalismo crítico e para um pensamento estruturado na razão, em busca de evidências que comprovassem as novas teorias surgidas. A

¹⁰ Silvio Lima oferece variados exemplos de publicações em que aparece, reiteradas vezes, esse vocabulário. Ele cita exemplos de Camões, Ronsard, Amyot, Copérnico, Képler, Galileu (LIMA, 1946).

experiência possibilitaria solucionar dúvidas, desatar problemas e desvendar os segredos da natureza.

O homem reivindicava o direito de pensar de maneira crítica e de manifestar suas idéias livremente, isto é, sem a passividade que se esperava dos homens diante das estruturas religiosas e sociais do período medieval, declaradas imutáveis e sagradas. Queria ainda examinar criticamente o mundo das idéias, o mundo da natureza, as relações entre os homens e, a partir desse exame, agir sobre o seu próprio destino. O desenvolvimento do espírito crítico e de uma atitude que hoje se poderia chamar de científica tornou-se marca indelével da cultura renascentista.

Com o Renascimento instaurou-se uma profunda mudança no homem, na sociedade, nos costumes e nos paradigmas que nortearam a vida até esse momento, culminando com a descoberta do *homem*, não o homem europeu, “mas o *homo humanus*, o *uomo universal*” (LIMA, 1946, p. 32), o ser humano individual, que, embora seja parte integrante de um grupo, dele se distingue pela sua essência. Essa idéia estabelece uma ruptura com a noção de individualidade herdada dos antigos e é, sem dúvida, o marco mais significativo proporcionado pelo Renascimento e que precisa ser enfatizado: a distinção entre individualidade e indivíduo.

Na primeira, a constituição da identidade deve ser estruturada a partir de um marco valorativo existente, ou seja, a caracterização de um elemento, só é possível dentro de um padrão, de um grupo, de uma comunidade: “a identidade do eu se fazia em função de algo externo ao eu [...]” (LIMA, 1993, p.19). O eu não possui uma identidade própria, “[...] é muito mais um acidente que ilustra e reitera um paradigma” (Idem, p.32). Um forte exemplo dessa situação é a forma como os indivíduos são percebidos pela religião. Todas as pessoas estariam num plano significativamente inferior em relação à Igreja e a Deus, sendo que este utilizaria os seres humanos para demonstrar a sua imensa bondade. Essa massa uniforme e destituída de vontade própria é apenas um instrumento a serviço de Deus, não possuindo qualquer traço distintivo.

Contrária a essa concepção, “a noção de indivíduo remete à idéia de exploração e expressão de um núcleo interno, inscrito em si próprio” (LIMA, 1993, p. 21), que caracteriza cada elemento por si só, evidenciando a existência de uma consciência individualizada que não perdeu a concepção de parte de um conjunto, mas que se distingue de todos os outros elementos por possuir características internas pessoais. O ser humano começa a perceber-se individualmente, num exercício que o estimula a conhecer cada vez mais profundamente o seu próprio eu. A descoberta da capacidade de pensar leva os indivíduos a se aventurarem

cada vez mais, tanto no conhecimento do mundo, quanto no aprofundamento das descobertas de si próprio enquanto ser humano.

Não foi essa busca de conhecimento individual que impulsionou Montaigne a escrever, mas se tornou a marca característica de todo o seu trabalho. A sagração do sujeito individual é a base dos *Essais*, e é uma das concepções mais importantes (senão a mais importante) para as transformações que aconteceram no cenário das artes em geral, da literatura em particular¹¹ e de toda a sociedade. Silvio Lima afirma que os *Essais* se posicionam no ponto zero entre os antigos e os modernos (LIMA, 1946, p. 30), ao lançar as sementes para as transformações ideológicas que determinaram mudanças paradigmáticas na percepção que o indivíduo tinha de si próprio, no mundo ocidental. Com os *Essais*, o indivíduo passa a ocupar o lugar que antes era preenchido pela individualidade.

É importante ressaltar que todas essas transformações não aconteceram de uma hora para outra. Edith Sichel assim define o Renascimento: “Foi um movimento, uma revivificação das capacidades do homem, um novo despertar da consciência de si próprio e do universo – um movimento que se alastrou pela Europa Ocidental e que, pode-se dizer, durou mais de dois séculos” (SICHEL, 1972, p. 7).

A mesma autora ainda afirma que o Renascimento significou principalmente emancipação e expressão. A emancipação do ser humano individual de todas as formas de cerceamento das liberdades vigentes até então: o declínio do poder feudal provocou a centralização e o fortalecimento das monarquias nacionais e o surgimento dos estados-nações; a busca do conhecimento provocou o afastamento da forte influência religiosa. Simbolicamente, esse novo homem “foi, na verdade, recriado mais glorioso do que antes, com o corpo desnudo e sem pejo, o braço vigoroso, não enfraquecido pelo jejum, estendido para a vida e para a luz” (SICHEL, 1972, p. 7), tal qual a pintura feita por Michelangelo na Capela Sistina. Ele foi desnudado dos véus que não possibilitavam o seu perfeito reconhecimento. A expressão significou a conscientização das descobertas (de si próprio e da natureza ao redor) e a exposição, através de meios variados, desse novo e irrestrito universo.

É esse ambiente de estímulo à liberdade investigadora e intelectual que serve de pano de fundo para a criação dos *Essais* de Montaigne.

¹¹ Luiz Costa Lima demonstra como a sagração do indivíduo foi o marco de transição da literatura como parte das belas artes para a sua concepção moderna, fundada no sujeito individual, seguindo um percurso que se inicia (ou se torna conhecido) com Montaigne e atinge seu apogeu – o pleno estágio cognoscitivo do indivíduo - com Kafka (LIMA, 1993).

1. 2 - Montaigne e seus *Essais*

Alguns autores afirmam que o elemento motivador mais importante para a elaboração dos *Essais* teria sido a morte do amigo Etienne de La Boétie, pelo qual Montaigne nutria um profundo sentimento de amizade: “Páginas comoventes serão escritas por Montaigne para recordar essa ligação e, quando a morte roubou o companheiro querido em 1563, a existência tornou-se para ele extremamente melancólica” (MONTAIGNE, 1980, p. VIII)¹².

Este acontecimento e o crescente desinteresse de Montaigne pelas funções que o título de nobreza o obrigava, determinaram o seu recolhimento a um exílio voluntário na propriedade que herdara do pai. A biblioteca na torre do castelo passa a ser então o seu espaço de recolhimento e as tristezas da solidão o impulsionam a escrever (MONTAIGNE, 1980).

A solidão “em mim engendra tantas quimeras e idéias estranhas, sem ordem nem propósito, que para perceber-lhe melhor a inépcia e o absurdo, as vou consignando por escrito, na esperança de, com o correr do tempo, lhe infundir vergonha” (MONTAIGNE, 1980, p. 21). A reclusão embalada pela tristeza impulsiona-o a dedicar-se à leitura e escrita, a princípio desordenada, do que lhe vem ao pensamento.

O propósito inicial de Montaigne era render uma homenagem ao amigo morto, uma forma de enaltecê-lo, mas La Boétie morrera muito jovem sem ter grandes feitos que pudessem ser perpetuados. Outro objetivo dizia respeito à defesa da memória do amigo, que fora denegrida através da publicação clandestina do texto *Discurso sobre a servidão voluntária*, de autoria de La Boétie, alterado de forma a parecer que simpatizava com o partido dos protestantes. Montaigne assume, então, o propósito de defender a memória do amigo, traçando-lhe um retrato em forma escrita. O retrato era uma prática bastante comum e amplamente utilizada na primeira metade do século XVI¹³.

Na tradição clássica, o enaltecimento de ações cumpridas era um serviço prestado à glória a ser perpetuada. A glória ocupava o lugar da ausência. O corpo perecera, mas sua carnalidade era substituída pela pedra, pelo mármore, pelo cálamo [...] O retrato a compor é menos do ausente do que do efeito de sua ausência sobre alguém que voluntariamente se afastara da cena da glória (LIMA, 1993, p. 30).

¹² MONTAIGNE, 1980. A obra que tomaremos como referência é dedica a Montaigne e faz parte da coleção Os Pensadores, traduzida por Sérgio Milliet, editada pela Abril Cultural. Ela é composta de uma bio-bibliografia do autor, intitulada Vida e Obra, além dos três livros que compõe os *Essais*.

¹³ As artes plásticas de forma geral (quadros, gravuras, afrescos, etc.) adquirem no Renascimento uma importância significativa, sendo amplamente utilizada para compor a imagem do novo grupo social que se fortalece e ascende através do comércio. A burguesia deseja evidenciar que ocupa o centro e não as margens da sociedade e, por conta disso, incentiva e patrocina as manifestações artísticas. O quadro é uma manifestação artística bastante difundida, alcançando uma projeção especial (CHABRUM, 1974).

O corpo físico era substituído pela imagem em pedra, em mármore, elaborado com palavras ou por um retrato. Com a consciência de não dispor de elementos significativos para compor um retrato escrito do amigo, Montaigne resolve traçar um retrato da amizade, que acaba desdobrando-se em retrato dos efeitos da ausência do amigo sobre o eu; em última instância prevalece o retrato do eu. A idéia do retrato ainda hoje é considerada um dos elementos que dá forma ao ensaio¹⁴.

Os *Essais* são compostos de três livros: O Livro Primeiro possui 57 capítulos ou ensaios, o Segundo, 37, e o Terceiro, o mais curto, apresenta apenas 13 capítulos. Uma rápida olhada nos títulos de cada capítulo dá para perceber a variedade temática das atividades escritas de Montaigne. Esses títulos sinalizam desde emoções e experiências muito pessoais (Da tristeza; Da ociosidade; De como filosofar é aprender a morrer; Da solidão; etc.) até acontecimentos externos ao autor (Da batalha de Dreux; Dos costumes antigos; Dos correios etc.). Entretanto, uma mesma característica une todos esses ensaios: o ponto de vista do autor. Embora aparentemente tratem de assuntos diversos, todos eles convergem para o eu montaigniano. Todos os assuntos abordados são discutidos como forma de traçar um retrato do eu.

Os *Essais* se assemelham a um mosaico: cada ensaio é uma das partes que unidas compõem o todo e esse todo é o indivíduo Michel de Montaigne. Ali aparecem suas emoções, suas dores, suas leituras, suas experiências de vida e, principalmente, suas reflexões frente às transformações pessoais, sócio-econômicas e geográficas, que acontece em si próprio e ao seu redor. É, essencialmente, o retrato do seu eu, o indivíduo que existe dentro do homem: “Há vários anos, somente a mim mesmo tenho como objetivo de meus pensamentos, somente a mim mesmo é que observo e estudo, se atento para outra coisa logo a aplico a mim ou a assimilo... Não são apenas meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência” (MONTAGNE, p.178).

O indivíduo, ao retratar-se, ao buscar compreender-se, ao tomar a si próprio como objeto de estudo, empreende, por extensão, a compreensão do homem em geral. Noutras palavras, estudando o ser individual consegue-se compreender o ser universal.

Os textos produzidos por Montaigne apresentam algumas características que os distinguiram de muitos outros precedentes e, de modo geral, determinaram o surgimento de uma nova forma de expressão literária. O ensaio alcançou ampla repercussão, entretanto em

¹⁴ Montaigne faz, em variados ensaios, repetidas alusões ao retrato como possibilidade de registro de acontecimentos que se modificarão pela ação do tempo, inclusive o próprio ser humano. LIMA (1993) dedica o capítulo 5 – Pressupostos para o tratamento do retrato – da parte dedicada a Montaigne, em seu livro, para discutir a significação do retrato no Renascimento.

alguns momentos de sua história também encontrou muita resistência. Adorno, no texto *O ensaio como forma*, publicado originalmente em 1974, discute a atitude defensiva frente a esta modalidade literária na Alemanha, principalmente por ser uma forma híbrida, transitando livremente entre o campo das ciências e o mundo artístico sem se submeter às convenções de uma ou outra modalidade (ADORNO, 1994).

É essa liberdade que possibilita escolher seu objeto de estudo e discuti-lo sem se nortear por parâmetros científicos ou artísticos, ou ainda por qualquer forma estabelecida *a priori*. Ao contrário, aquilo que o ensaio mais tem de peculiar é a própria ausência de forma. Luiz Costa Lima afirma que a indefinição entre os campos das artes e das ciências é a primeira característica do ensaio e isso acontece porque ele tem a vida e suas constantes variações como seu foco principal de interesse. Ao se tornar “o gênero por excelência da problematização, sua própria riqueza o impede de assumir uma forma. Proteiforme, não é menos informe” (LIMA, 1993, p. 91). Essa liberdade formal determinou por muito tempo certa desvalorização e preconceito em relação ao ensaio.

O ensaio não é bem contra o método das ciências, mas sim contra a pretensão totalizante desta. Ele não crê na certeza livre de dúvidas. E não tem como objetivo a formação de conceitos, teses ou teorias e “não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva” (ADORNO, 1994, p. 174). Apropriando-se dos conceitos, ele os utiliza como matéria de reflexão, como objeto de análise, sendo muito mais importante a forma de observação e discussão do objeto do que o objeto em si. O ensaísta evidencia uma experiência pessoal com o objeto em questão, não se amedronta ante a possibilidade do erro, nem almeja o acerto: quer tão somente demonstrar a sua percepção pessoal do tema em discussão, uma percepção tateante e irregular que se desenvolve no seu próprio percurso. Num de seus ensaios, Montaigne afirmava: “Exprimo livremente minha opinião acerca de tudo [...]. O meu comentário tem, entretanto, por fim, revelar meu ponto de vista, e não julgar o mérito das coisas” (MONTAIGNE, p. 193).

A proposta de qualquer ensaio é discutir um assunto com liberdade sem se ater a formalismos ou determinações e sem pretensão em esgotá-lo, evidenciando um ponto de vista, uma interpretação daquele objeto.

Adorno se utiliza das palavras de Max Bense para reiterar o caráter experimental do ensaio:

Assim se diferencia, portanto, um ensaio de tratado. Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete; quem o ataca de diversos lados e reúne em seu olhar espiritual aquilo que ele vê e põe em palavras: tudo o que o objeto permite ver sob as condições criadas durante o escrever (BENSE apud ADORNO, 1994, p.180).

Esse experimentalismo pessoal a respeito do objeto tratado sinaliza o distanciamento em relação ao saber acumulado, que é percebido apenas como “fase de um processo ininterrupto, que deve ser manuseado criticamente em função do novo espaço doutrinal que se pretende desvendar [...]” (MOISÉS, 1994, p. 92). Experimentar é observar, manusear, refletir, buscar novas formas de explicar ou discutir o objeto estudado, é tentar vê-lo como se fosse algo novo, ou melhor, tentar entendê-lo de forma inusitada.

El propósito del ensayista al internarse en la aventura de escribir un ensayo no es el de confeccionar un tratado, ni el de entregarnos una obra de referencia útil por su carácter exhaustivo. Esa es la labor del investigador. El ensayista reacciona ante el discurso axiológico del estar que le impone la sociedad para insinuarnos una interpretación novedosa o proponernos una reevaluación de la ya en boga [...] En realidad, todo ensayo lleva implícito un tema a desarrollar; se trata de una semilla que pregona su potencialidad en el lector, y en el ensayista como lector de su propio pensamiento (GÓMEZ-MARTINEZ, 1992, p. 06).

Essa nova interpretação proposta pelo ensaísta tem como objetivo precípua instigar o desenvolvimento do pensamento crítico em relação ao objeto e, por extensão, em relação à realidade ao seu redor. Adorno afirma que o ensaio é (hoje mais do que nunca) o que era desde o começo, “a forma crítica *par excellence*; e isso como crítica imanente das formações espirituais, como confrontação daquilo que elas são com o seu conceito: crítica da ideologia” (ADORNO, 1994, p. 182). A principal característica do ensaio é a sua afinidade com a criticidade. O seu campo de ação é o livre pensamento, sujeito a contínuo reexame, a novos “ensaios”, não em busca de uma verdade capaz de tornar-se dogma ou artigo de fé religiosa, científica ou filosófica, mas de funcionar como etapa de uma procura que constitui a sua própria natureza.

Como não almeja alcançar a totalidade do conhecimento, o ensaio geralmente é breve, um tipo de texto que deseja captar e discutir o momento com intensidade e argumentos convincentes. A sua brevidade está relacionada ao caráter fragmentário em que a análise importa mais do que a síntese, em que “se intenta únicamente dar un corte, uno solo, lo más profundo posible, y absorber con intensidad la savia que nos proporcione” (GÓMEZ-MARTINEZ, 1992, p. 06).

O ensaísta pretende-se sereno e ponderado por excelência. Ele se utiliza do ceticismo como defesa e estratégia de desconstrução do fanatismo, da tendência a perceber o seu credo como absoluto. O ceticismo que se apodera do ensaísta é o que duvida e questiona tudo com

lucidez e serenidade, buscando atingir o equilibrado conhecimento do seu objeto. Neste sentido, Montaigne comparou o fanatismo, a superstição e o erro a uma verdadeira peste.¹⁵

Uma última característica do ensaio que merece ser discutida é o seu caráter dialógico. Assim como se distancia de um formato pré-estabelecido, a linguagem utilizada num ensaio também se afasta do estilo mais rebuscado, enfatizado por um nível vocabular e estilístico acessível apenas a um grupo reduzido e específico. O ensaio exige um nível de linguagem que lembre um diálogo: “linguagem para os ouvidos, como que se dirige a um interlocutor e não a um leitor. De onde a propriedade gramatical e estilística está a serviço do diálogo, nunca arvorar-se como fim de si mesma” (MOISÉS, 1994, p. 96). O ensaio guarda em si a forma de linguagem cotidiana, sem ornamentação desnecessária, mas sem desprezar o apuro formal de qualquer texto escrito.

O ensaio obedece ao fluxo de pensamento livre, identificando-se melhor com certo ar coloquial. Noutras palavras, o ensaio se estrutura numa linguagem que possui um caráter conversacional: escrever como quem fala de assuntos vários, como quem tivesse o dom da eloqüência natural e singela, como quem estivesse a conversar muito à vontade com o seu interlocutor, que é, efetivamente, o seu leitor. O ensaísta dialoga com o seu leitor, interlocutor invisível e incógnito.

O ensaísta comumente se dirige diretamente a seu leitor com perguntas, comentários e até respostas aos questionamentos feitos, outras vezes enfatiza esse caráter conversacional, com comentários, no próprio texto, alusivos a este suposto diálogo. Neste tipo de texto o escritor desenvolve suas idéias ao escrevê-las e não o faz de forma sistemática e pré-estabelecida. O processo de pensar e de escrever um ensaio se apresenta como um produto em que o leitor estaria colaborando ativamente. Esta forma de escrever estimularia uma leitura mais dinâmica e reflexiva sobre o assunto em questão. O ensaísta espera a participação ativa do leitor e o instiga a desenvolver seu espírito crítico, analisando as idéias apresentadas descontraidamente em seu ensaio.

A aproximação do ensaio com o campo literário se dá, efetivamente, através da sua forma de composição. O estilo, assim como a linguagem se recriam constantemente, apropriando-se, quase sempre, de metáforas para reforçar a comunicação com o seu leitor. O ensaísta utiliza concomitantemente a linguagem referencial na medida em que argumenta lucidamente sobre o objeto em foco e nesse aspecto o ensaio se aproxima da filosofia. O

¹⁵ Para melhor compreender essa metáfora é necessário transportar-se historicamente ao século de Montaigne, quando homens que desconheciam a etiologia e propagação das doenças infecciosas, viam com horror e desespero impotente a evolução da peste (MONTAIGNE, 1980).

ensaio “balança entre a literatura e filosofia [...] e nessa oscilação encontra sua mais alta realização como texto e pretexto, simultaneamente, para o autor e o leitor” (MOISÉS, 1994, p. 96). Entre esses dois campos distintos, mas perfeitamente interligados, o ensaio encontra a plenificação de sua forma, instigando o seu leitor em suas reflexões.

O leitor/interlocutor ao qual o ensaísta se dirige não é, essencialmente, um especialista no assunto abordado. Ele será, de acordo com Gómez-Martinez, preferencialmente, “un miembro de la generalidad de los cultos”¹⁶, ou um indivíduo sempre disposto a experimentar, refletir e rever suas concepções. Só dessa forma o ensaio cumprirá o seu propósito que é, explicitamente, incitar a reflexão e a elaboração de novas associações em infinitas direções e em diversos planos de profundidade.

De forma geral, o modo de composição textual de Montaigne em seus *Essais* determinou uma forma nova que, durante muito tempo, serviu como paradigma para a maioria dos ensaístas. Todavia, pouco a pouco, esse modelo foi se modificando pelo agregamento de novas características, fazendo surgir outras modalidades de ensaio. Os autores pesquisados nos informam da variedade de tipos de ensaios, cuja classificação e denominação podem variar de autor para autor. Entretanto, o que nos interessa na evolução do tema tratado diz respeito a uma observação feita por Massaud Moisés sobre uma distinção básica que pode ser feita em produções ensaísticas: aquele que segue o estilo de Montaigne e que tem por objetivo precípuo a sondagem do “eu”, e outro que busca noutras áreas do conhecimento o seu tema principal. Ao primeiro, convencionou-se chamar *ensaio de*, enquanto o segundo ficou conhecido como *ensaio sobre* (MOISÉS, 1994, p. 75).

O *ensaio de*, seguindo o modelo preconizado por Montaigne, busca descortinar e conhecer o indivíduo em suas particularidades. Cada ensaio vai demonstrar e discutir as convicções do autor, naquele momento, sobre o assunto abordado, evidenciando, assim, o seu eu. Toda a reflexão sobre o assunto é pretexto para o desnudamento do eu – única e inequívoca finalidade. Convencionou-se classificar este tipo de texto de “ensaio como forma”.

O *ensaio sobre* caracteriza-se por tematizar um assunto externo ao eu, com o qual o autor mantém uma relação de interesse. O foco central desse tipo de ensaio é a reflexão sobre o assunto abordado e não a exposição do eu, mantendo todas as outras características do ensaio. As percepções e convicções do eu autoral ali também estarão presentes, mas não se constituirão em objeto central. Elas serão depreendidas na forma de exposição.

¹⁶ Gómez-Martinez afirma que o leitor de um texto ensaístico não precisa ser um especialista, antes sim, é essencial que ele aprecie a variedade de temas, a forma de construção textual e seja receptivo a novas formas de percepção da realidade (GÓMEZ-MARTINEZ, 1992, p.10).

O acréscimo de novas particularidades e a distinção em tipos específicos significou um processo gradual de evolução do pessoalismo de Montaigne (do *ensaio de*), para o impessoalismo (*ensaios sobre*)¹⁷. Embora essa segunda possibilidade sugira uma descaracterização completa daquilo que o ensaio guarda de mais peculiar, que é a expressão da visão pessoal do autor sobre o assunto tratado, não é o que se verifica na prática, já que o *ensaio sobre* mantém um resíduo da disposição de espírito, caracterizado pela liberdade crítica. Tal resíduo manifesta-se por um *tom* ou uma *atitude* análogos ao que Montaigne empregou no exame dos temas abordados. Massaud Moisés defende que “a atitude ensaística pode ser encontrada em toda parte onde haja livre-exame [...], ao passo que o ensaio como forma pressupõe o emprego maciço do livre-exame. Num, o tom ensaístico é fortuito, noutro, é o lugar-comum; um é regido pela lei do acaso, outro obedece a intencionalidade” (MOISÉS, 1994, p. 76).

O tom ensaístico pode estar presente em obras de algumas áreas específicas do saber humano como a filosofia, a historiografia, a política, a economia, a sociologia, a psicologia etc. Nestas áreas é possível refletir sobre um tema específico de forma semelhante à utilizada por Montaigne no exame dos vários problemas que lhe causavam inquietação. O resíduo ensaístico se manifesta por analogia com a postura assumida por Montaigne. É um efeito que se insinua através da forma de expressão das idéias ali apresentadas.

Gómez-Martinez afirma que o ensaio mantém relações de afinidades com o gênero narrativo, o epistolar, o autobiográfico, as confissões e o diário¹⁸, pois estas formas literárias geralmente apresentam a subjetividade como elemento principal. Entretanto, só existirá o tom ensaístico na medida em que houver um forte apelo à reflexão sobre o que está sendo exposto. A narrativa dos fatos (fictícia ou não) deve se constituir em pretexto para a reflexão e a discussão. Além disso, deve ser um texto direcionado a qualquer leitor e não apenas a interlocutores específicos e restritos, como é o caso das cartas, das confissões e do diário.

O ensaio se estrutura sob o signo da pessoalidade. O eu que se desdobra em dois níveis: o que se auto-analisa para se conhecer, revolvendo seu próprio interior; e o daquele

¹⁷ LIMA (1946), LIMA (1993), ADORNO (1991) e MOISÉS (1994) forneceram o suporte teórico sobre o ensaio e todos eles, com exceção de ADORNO, citam o nome de variados escritores que compuseram este tipo de ensaio, mas são unânimes em afirmar que a referência principal para este tipo de texto este em Montaigne, sem apresentarem outras referências teóricas para esta variação. Massaud Moisés apresenta alguns escritores que escreveram este tipo específico de ensaio: Francis Bacon, cujos *Essays* datam de 1597, Alexandre Pope, John Lock, Voltaire, Montesquieu, Sartre, Miguel de Unamuno, Ortega e Gasset. Em Portugal: Antonio Sérgio, Antero de Quental, Fidelino de Figueiredo, Fernando Pessoa, Eduardo Lourenço entre outros (MOISÉS, 1994).

¹⁸ GÓMEZ-MARTINEZ (1992) dedica o capítulo 20 do seu livro a discutir como cada uma dessas formas literárias mantém o resíduo ensaístico.

que se volta para assuntos variados querendo conhecê-los a fim de conhecer-se. O primeiro focaliza o sujeito (*ensaio de*) e o segundo, o objeto (*ensaio sobre*).

1.3 - Saramago e seus *Ensaio*s

O escritor português José Saramago publicou em 1995 um texto de caráter narrativo ficcional ao qual deu o nome de ensaio – *Ensaio sobre a cegueira*. Depois de quase dez anos e várias outras publicações, Saramago lançou o seu segundo ensaio – *Ensaio sobre a lucidez*, que apresenta algumas características explícitas de intertextualidade e de intratextualidade com o primeiro, aspectos que abordaremos com mais precisão nos próximos capítulos.

Todo texto é resultado do entrecruzamento de vários discursos ou, nas palavras de Kristeva, é “um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2005, p. 66). O texto é, nessa perspectiva, o espaço dialógico do que está sendo pensado, com outros textos produzidos anteriormente, num exercício contínuo de “absorção e transformação”, formando um tecido polifônico, cujas vozes podem ou não ser reconhecíveis. Esse diálogo entre os mais variados tipos de textos é o que Kristeva denomina de intertextualidade.

Essa relação dialógica é mais explícita nos *Ensaio*s de Saramago principalmente pela característica de complementaridade temática em que a razão e a lucidez, em ESL, se concretizam como resposta à cegueira alegórica que é a temática do ESC. É como se a solução para a epidemia de cegueira coletiva fosse o uso expressivo da razão, que semanticamente se traduz como lucidez.

Ultrapassando a noção de diálogo, os dois *Ensaio*s vão apresentar outra característica distintiva. Em ESL reaparecem algumas personagens de ESC, além disso, a própria epidemia – assunto do primeiro *Ensaio* – é novamente abordada e melhor explicitada em ESL. É o segundo *Ensaio* que nos possibilita saber mais detalhes da própria epidemia e também os acontecimentos que marcaram a recuperação da visão.

Há, nessa forma, uma relação de intratextualidade (situação em que o autor se apropria de textos de sua própria autoria, prolongando o texto anterior no texto atual) entre esses textos. Entretanto, os dois romances se constituem e podem ser lidos de forma independente, sem qualquer prejuízo para a compreensão dos mesmos. O que se pode afirmar é que lendo ESL, depois de ter lido ESC, haverá uma compreensão mais ampla e significativa do ideário

proposto pelo autor. ESC traz para o diálogo outro livro do mesmo autor - *A caverna* (2000), romance que atualiza o mito platônico do homem vivendo na escuridão do desconhecimento e sai da caverna em direção às luzes do esclarecimento (PLATÃO, 1997). Tudo isso vem corroborar a idéia do texto como um cruzamento de vários outros textos, como afirmou Kristeva. Todos esses aspectos serão ampliados e melhor fundamentados nos próximos capítulos

Embora sejam intitulados de ensaios, esses dois textos se enquadram na categoria de romances. O próprio autor assim também os define. Esses dois romances são textos em prosa narrativa em que um narrador (que a princípio chamaremos de onisciente¹⁹) conta uma história fictícia, relatando situações vivenciadas por personagens, localizadas num determinado espaço geográfico e temporal. Tudo isso é organizado formando o enredo do romance.

Os *Ensaio*s de Saramago são romances de análise e crítica da realidade social contemporânea que receberam o termo ensaio em seus títulos como indicação de um conjunto de idéias sobre as quais se deseja uma leitura mais ativa, dinâmica e reflexiva. Nesses textos, o autor discute temas sobre os quais imagina a necessidade de uma atitude mais consciente e lúcida.

Em variadas entrevistas, o autor expressa essa sua idéia de incitar seus leitores à reflexão, assumindo como que um compromisso em tornar visível o que pode estar obscurecido. A idéia de que seja muito mais ensaísta do que romancista é constantemente reiterada pelo autor. Em entrevista concedida à revista *Playboy*, em 1998, Saramago assim se define:

Não escrevo livros para contar histórias, só. No fundo, provavelmente eu não seja um romancista. Sou um ensaísta, sou alguém que escreve ensaios com personagens. Creio que é assim: cada romance meu é o lugar de uma reflexão sobre determinado aspecto da vida que me preocupa. Invento histórias para exprimir preocupações, interrogações (SARAMAGO, 1998, p. 8).

Espaço privilegiado de reflexões, idéias que se querem reflexivas, no fundo, os *Ensaio*s de Saramago são romances ensaisticamente elaborados, em que as narrativas são apresentadas como pretexto para a exposição da percepção de mundo e das inquietações do autor como um sujeito coletivamente construído. O autor de que se trata aqui não é a pessoa José Saramago, com a sua história de vida pessoal, sua experiência, suas paixões, seus gostos. Estamos nos referindo ao indivíduo anônimo, parte integrante da sociedade, que dispõe de um olhar

¹⁹ O narrador que relata os acontecimentos sem participar diretamente dos mesmos, é comumente denominado de narrador onisciente e, por enquanto, usaremos essa mesma terminologia.

aguçado e se propõe a transmitir sua forma de perceber e compreender a realidade ao redor. É o indivíduo que no ato da escrita se transforma num sujeito coletivo, pois escreve seu texto a partir de sua experiência como ser social, sofrendo influências dos variados discursos ideológicos, estéticos e históricos em vigor. O ato da escrita se torna, dessa forma, uma construção social dialógica. O próprio Saramago assim explica o seu ato de escrever:

O que há ali são livros que eu, como cidadão, como pessoa que sou, diante do tempo, diante da morte, diante do amor, diante da idéia de um Deus existente ou não, diante de coisas que são fundamentais, procuro colocar ali o conjunto de dúvidas, de inquietações, de interrogações que me acompanham e que podem ser de carácter tão imediatamente político como podem ser interrogações de outro tipo (REIS, 1998, p. 45).

Percebe-se que o autor não aceita o pressuposto estabelecido pela teoria da narrativa sobre o desaparecimento ou a morte do autor no contexto de sua obra literária, como preconizou Roland Barthes (BARTHES, 1988). O que Saramago apresenta em seus textos são as suas preocupações, são as suas reflexões sobre o ser humano, o mundo, o discurso histórico e a influência deste na formação do indivíduo.

Embora não deva (e não é esse o nosso objetivo) aprisionar a obra ao seu autor, buscando nas suas vivências pessoais a chave para “decifrar” o seu texto, também não podemos apagar completamente o indivíduo que o escreveu. A sua presença é indiscutível em todos os níveis e em todas as direções em que se ampliam as idéias expressas, evidenciando-se no tema escolhido, na forma de expressão desse tema, no nível de linguagem utilizado, no ponto de vista com que é discutido, nos silêncios, nas ausências etc. Não há neutralidade nessa escolhas. O autor imprime em seu texto sua marca pessoal, mas este não é o relato das suas experiências de vida, não é uma caixa fechada, cuja chave está na pessoa do autor.

Wayne C. Booth, ao introduzir a discussão sobre a presença do autor na perspectiva de contar ou mostrar uma narrativa, nos informa: “[...] o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo... é preciso não esquecer que embora o autor possa em certa medida escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer” (BOOTH, 1980, p. 38).

Longe de ser opcional, Saramago faz questão de evidenciar a sua presença em seus romances através do discurso narrativo, expressando inclusive suas idéias sobre o fazer literário. Essa atitude do autor evidencia a concepção do texto como um tecido em que o autor imprime sua percepção de mundo, de forma sutil, na expectativa de que o leitor se interesse e se predisponha a acompanhá-lo, estabelecendo assim, nas múltiplas possibilidades de leituras, um amplo e fértil canal de diálogo.

Por outro lado, é imprescindível distanciar o autor, que se constitui como o criador, de seu universo criado. No momento em que estabelece o universo de sua ficção, através da linguagem, o autor passa para os bastidores, demarcando um distanciamento entre ele e o espaço ficcional. Maria Lúcia Dal Farra afirma que “o homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou” (DAL FARRA, 1978, p. 19). Dessa forma, o autor não participa diretamente das ações vivenciadas por suas personagens, mas também não se pode conceber seu completo apagamento em sua criação.

Wayne Booth não acredita no desaparecimento total do autor. Em seu livro *A retórica da ficção*, ele defende a idéia de que o autor se mascara constantemente atrás de uma personagem ou de uma voz narrativa que o representa e, em variados momentos, deixaria entrever sua marca ou sua presença no espaço ficcional por ele criado. Esse demiurgo mascarado é que determinaria todos os acontecimentos, desde a escolha e caracterização das personagens até ações empreendidas ou sofridas por elas. Este elemento intratextual foi chamado por Booth de “autor-implícito”. “Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um “homem em geral”, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de ‘si próprio’, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens” (BOOTH, 1980, p.88).

Umberto Eco (1994) também se refere a uma entidade semelhante ao qual nomeou de “autor-modelo”, que estaria em consonância com um “leitor-modelo”, ambos com existência restrita ao espaço ficcional²⁰. O autor cria essa versão implícita de si mesmo, de acordo com a finalidade que tem em mente e com os efeitos que deseja causar. E, à proporção que o fluxo narrativo se intensifica, ele vai se revelando, e possibilitando, ao final do romance, compor o seu perfil de forma significativa.

Ele é o responsável pelo universo criado, pelas ações e reações das personagens, pelo que o narrador vê e também pelo que ele deixa de perceber. O narrador detém um ângulo de visão, ou uma perspectiva, restrita e parcial. O autor-implícito é dotado de “uma visão muito mais extensa e dominadora, cujos limites serão demarcados pela posição dos valores que veicularão na obra” (DAL FARRA, 1978, p. 23). É dele a “ótica” do romance, esse conjunto

²⁰ Este mesmo autor acrescenta que o “autor” e “leitor-modelo” se posicionariam num espaço intermediário entre o universo ficcional e o espaço ocupado pelo autor empírico, uma espécie de zona mediadora. Tudo isso é apresentado pelo autor através de imagens gráficas. ECO, 1994, capítulo 1 – Entrando no bosque, p. 7-32.

de escolhas, de ângulos que devem ser enfatizados ou obscurecidos, de forma a executar seu projeto narrativo.

Ao optar por este ou aquele tipo de narrador, o autor-implícito o faz com uma finalidade específica, por isso é que se afirma não haver neutralidade nas escolhas feitas por este ser. A visão oferecida pelo narrador, que possibilita ao leitor compreender e participar do que está sendo narrado, não é exclusividade nem responsabilidade dele. O ponto de vista utilizado pelo narrador é apenas uma referência ou aquele que reelabora o mundo para o leitor. É do autor-implícito a escolha pelo ângulo de visão pretendido para seu narrador e, por mais amplo ou mais restrito que seja, constitui-se sempre como parte da estratégia narrativa que dará a feição do romance.

A verdadeira visão, neste caso, pertence ao autor-implícito, sendo o narrador apenas um disfarce que o ajudará na organização do universo ficcional. O autor-implícito se esconde atrás de máscaras²¹, de onde expõe suas avaliações e registros do mundo criado.

Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma de sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação (DAL FARRA, 1978, p. 20)

Percebe-se que o autor disfarçado através das máscaras da ficção se insurge em sua narrativa de formas variadas e através de artifícios diversos. Logo, ele está presente, mas não personificado no universo ficcional. O autor-implícito seria, portanto, uma imagem do autor real, criado pela escrita, cabendo a ele

[...] comandar os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico e psicológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente os fatos ou em que se expressam diretamente as personagens envolvidas na história (LEITE, 1997, p. 19).

O sentido que temos do autor-implícito inclui não só os significados que podem ser extraídos, como também o conteúdo emocional ou moral de cada parcela de ação e sofrimento de todas as personagens. Inclui o principal valor para com o qual este autor-implícito se comprometeu independentemente da posição a que pertence na vida real. “O autor-implícito escolhe, consciente ou inconscientemente, aquilo que lemos; inferimo-lo como versão criada,

²¹ Booth, ao discutir sobre as diferenças nos autores implícitos de cada obra dentro da produção de um mesmo escritor, enfatizando o distanciamento entre o autor empírico e a versão implícita de si mesmo no interior do texto, apresenta os variados termos que podem ser atribuídos a ele, como: narrador, persona, máscara. Segundo ele, nenhum destes termos conseguiria dar conta da atitude do autor implícito (BOOTH, 1980, p. 90).

literária, ideal dum homem real – ele é a soma das ações deste homem” (BOOTH, 1980, p. 92).

Ao longo da narrativa, ele vai expondo ou deixando entrever as marcas que denunciam sua presença e suas características, o que possibilita, ao final, levantar a “imagem” deste elemento. Esta imagem compõe-se apenas parcialmente dos comentários explícitos do narrador; decorre muito mais do tipo de história que ele escolhe contar. Os comentários tornam explícita uma relação presente em toda ficção, independente do foco narrativo escolhido: a relação estreita entre o narrador e o autor-implícito.

As histórias apresentadas nos *Ensaio*s de Saramago são relatadas por um narrador onisciente que, em tese, se pretende imparcial e distante. Vários teóricos reiteram a impossibilidade da imparcialidade e da neutralidade total, de forma que, independente do tipo de narrador escolhido, haverá sempre uma avaliação e um juízo de valor ali expressos. Para nos tornar cientes dos fatos ocorridos, o autor-implícito estabelece um nível de linguagem, escolhendo cuidadosamente a forma como as idéias serão apresentadas, os termos e expressões utilizadas, as comparações, o que expor e o que calar. Tudo isso vai compor o discurso utilizado pela instância narrativa para alcançar seu(s) objetivo(s). Temos, em síntese, uma história e o discurso do narrador, que é o elemento encarregado de nos contar a história.

O narrador dos *Ensaio*s não participa dos acontecimentos narrados. Ele se posiciona fora da história narrada (ou acima, atrás, do lado, etc.), o que lhe dá a liberdade e a possibilidade de discutir sobre todas as personagens (inclusive o que se passa na mente) e acontecimentos, conhecer e acompanhar todos os grupos, estar em todos os espaços da narrativa se assim o desejar. É através do discurso do narrador que o autor-implícito se evidencia, com comentários, alusões, comparações, sugestões, questionamentos, verdadeiras digressões sobre os acontecimentos, além de sugestões (talvez seja mais adequado dizer, induções) de outras formas de interpretação dos fatos apresentados. Tudo isso é organizado de tal forma que a história narrada configura-se como cena ao fundo, sobressaindo-se e evidenciando-se com muito mais intensidade o discurso do narrador de seu autor-implícito.

Numa tentativa aproximada de demarcação do espaço de atuação desses elementos, poderíamos pensar da seguinte forma: as personagens e seus acontecimentos ocupam um espaço demarcado e restrito. O narrador posiciona-se fora desse espaço, mas tem a liberdade de observar e narrar de qualquer ângulo aquilo que for conveniente para a apresentação da diegese. Acima do narrador está o autor-implícito, que determina os rumos que a história vai tomar e a forma como o narrador deve apresentar essa história. O narrador expõe o que o

autor implícito determina. Os comentários e raciocínios apresentados fazem parte da estratégia estabelecida pelo autor-implícito para alcançar os efeitos desejados.

Os autores-implícitos dos *Ensaio*s de Saramago têm a liberdade de evocar, a título de comparação ou de explicação, acontecimentos ou idéias externas à narrativa contada, quase sempre como forma de reiterar o seu raciocínio. Isso comprova que a ótica assumida pelo autor-implícito é infinitamente mais ampla que o foco percebido pelo narrador.

A declaração recente de Saramago em que ele afirma ser o narrador de seus romances contraria toda a teoria literária que preconiza que “o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem” (SILVA, 1976, p. 268). O autor pode até evidenciar, em alguns momentos, seu pensamento através da voz de suas personagens ou de seu narrador, mas ele não pode assumir o papel de narrador porque este é um ser que tem sua existência circunscrita ao espaço da narrativa: o que significa afirmar que ele só existe dentro daquele ambiente ficcional. Além disso, ao assumir a função narrativa, o autor determina duas únicas possibilidades interpretativas para a sua ficção: ou Saramago abandona seu mundo empírico, assumindo um caráter ficcional dentro do seu universo narrado, o que significa uma limitação de sua capacidade de percepção, restringindo-se ao universo da narrativa, ou o seu texto perde a característica de ficção e passa a ser autobiográfico.

Nenhuma dessas perspectivas expressa a atitude do autor em seus romances. Ele não se contenta apenas em narrar os acontecimentos; ele vai além e os comenta, justifica, explica, sugere outras possibilidades de interpretação dos fatos. É exatamente esse comportamento que denuncia a voz do autor-implícito. No momento em que subtrai do narrador suas funções e acrescenta o discurso, onde deveria existir apenas o relato, este ser evidencia as suas características e os seus valores e se con(funde) num mesmo ser.

No capítulo em que se dedica a discutir os tipos de narração, Booth (1980) considera que as classificações tradicionais de “ponto de vista”, numa variação de “pessoa” e onisciência são inadequadas e não dão conta da variedade de narradores existentes nos diversos tipos de romances. Ele prefere classificá-los como dramatizados e não-dramatizados por acreditar que trazem diferenças mais significativas no efeito narrativo. Utilizaremos também esta classificação por acreditar que é a que mais se aproxima da diversidade assumida pelo narrador de Saramago em relação às possibilidades apresentadas pela classificação tradicional.

O narrador dramatizado é aquele que se torna também uma personagem da história narrada. Nesse tipo de texto, o narrador, por força da personagem que incorpora, apresenta crenças e características distintas do autor-implícito que o criou. Em oposição a este, o

narrador não-dramatizado se ausenta da história (pelo menos teoricamente), não participando das ações narradas. Entretanto, ainda segundo Booth, até o narrador não-dramatizado se torna, em certa medida, dramatizado, ao se referir a si próprio como “eu” ou como “nós”. De certa forma, ele está presentificado no universo ficcionalmente criado.

O narrador escolhido pelo autor-implícito dos *Ensaio*s de Saramago é o não-dramatizado e sobre ele Booth acrescenta que “enquanto o romance não se referir a este autor (implícito), não há distinção entre ele e o narrador não-dramatizado” (BOOTH, 1980, p. 167). Enquanto não houver uma indicação precisa de um narrador dramatizado atuando na história e nos relatando os acontecimentos, haverá a unificação na voz narrativa do autor-implícito e seu elemento de enunciação.

Temos, portanto, um autor-implícito que se funde a seu narrador, assumindo um duplo papel: como demiurgo, determina os rumos da história, acrescidos dos comentários que achar necessários para garantir os efeitos desejados (de beleza, de emoção ou de compreensão), e como relator oficial nos informa o que está acontecendo.

Os autores-implícitos dos *Ensaio*s de Saramago assumem esse duplo papel constantemente e, mesmo tendo narradores não-dramatizados, em variados momentos se posicionam dentro do espaço ficcional e se denunciam, referindo a esse duplo como “nós”, como se pode ver pelos exemplos abaixo:

Primeiro, tinha acreditado ser possível circunscrever o mal recorrendo ao encerramento dos cegos e dos contaminados em uns quantos espaços discriminados, como o manicômio em que nos encontramos (ESC, p. 125).

Afinal a explicação não foi tão sucinta assim quanto havíamos prometido acima, porém, como esperamos que se compreenda, não poderíamos abandonar sem a devida ponderação nenhuma das variáveis em causa [...] (ESL, p. 313).

Essa atitude será constantemente evidenciada em ESC e ocasionalmente percebida em ESL o que sugere um acompanhamento intenso do autor-implícito no primeiro *Ensaio* e certo distanciamento em relação aos acontecimentos do segundo. Isso pode estar relacionado ao assunto abordado (cegueira e lucidez) e também ao interesse do autor implícito em nos induzir a uma reflexão mais significativa.

A atitude dos autores-implícitos criados por Saramago (não só em seus *Ensaio*s) é de não permitir que a narrativa se desenvolva e aconteça à parte. Ele se insurge e faz questão de se imiscuir no universo narrado, não como personagem da história, mas através de seus comentários e intromissões feitas em nome de seu narrador. Ele não modifica a atitude tornando a sua participação mais explícita apenas por ter dado o título *ensaio* a seus

romances. O que ele faz em ESC é intensificar essa característica. Não é, especificamente, pelo tom ensaístico que ele se insurge com comentários e digressões em seus romances. Essa é uma marca pessoal na produção romanesca de José Saramago e o tom ensaístico vai lhe dar mais liberdade.

O ensaio é um texto em que o autor não se mascara nem se dissimula ao expor suas impressões a respeito do assunto em foco. Quando Montaigne afirmou “não são apenas meus gestos que escrevo, sou eu mesmo, é a minha essência” (MONTAIGNE, 1980, p. 178), ele estava declarando a autenticidade da presença de seu eu no texto, além de, inconscientemente, estabelecer esta regra como princípio indispensável para qualquer texto essencialmente ensaístico. Este tipo de texto caracteriza-se por ser uma expressão do sujeito autoral, carregando consigo e evidenciando as marcas de sua subjetividade.

Gómez-Martinez afirma que o ensaio mantém relações de afinidades mais significativas com o romance, a autobiografia e o diário, gêneros textuais que possibilitam uma maior expressividade do eu autoral. A aproximação desses gêneros com o tom ensaístico resulta num texto híbrido em que dificilmente é possível estabelecer uma linha divisória determinada, delimitando onde começa um e termina o outro. O que se percebe é a predominância de um gênero ao qual se adéqua outro, com nuances mais ou menos intensas. O novo texto, formado a partir desse hibridismo, será caracterizado de uma forma ou de outra, dependendo de quão intensas forem essas marcas textuais, não perdendo, entretanto, sua marca autoral.

Analisando por este ângulo, percebemos que tanto o gênero narrativo quanto o ensaístico possibilitam, em maior ou menor grau, disfarçando-se ou de forma explícita, a presença autoral no universo ficcionalmente criado. Saramago utiliza as histórias criadas como recurso para exprimir, de forma alegórica, sua concepção do homem e do mundo, recusando-se a utilizar qualquer jogo dissimulativo. Ele afirma, categoricamente, sua presença em seus textos.

Saramago não pode ser apenas o narrador de seus textos, seria diminuir demais a sua participação na organização do universo ficcionalmente criado. Seria mais adequado afirmar que a versão implícita que ele cria de si mesmo em seus romances se aproxima significativamente do autor-empírico pelo formato ensaístico presente na maioria de seus romances. Ele vai além, ao afirmar que a presença autoral em seus romances tem sido a maior “subversão” que seus livros têm trazido. “Acho que se há uma subversão, é a da aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência,

como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça. É o lugar do pensamento do autor, em livros que se propõem como romances e como ficção que são” (REIS, 1998, p. 97).

Saramago não admite a idéia de que a presença do autor é incômoda e inadmissível nos textos criados. Esta linha de raciocínio busca distanciar o fazer literário como resultado de momentos de inspiração. A escrita literária é, para Saramago, uma ação racional e sobre a qual o autor tem plena responsabilidade, por isso não deve aceitar a idéia de seu desaparecimento no texto. O escritor tem, dessa forma, um compromisso, que é o de ser a voz que traz à discussão aquilo que percebe ao seu redor. Por isso é que as histórias narradas em seus romances quase sempre se constituem como figura ao fundo, sobressaindo-se muito mais o discurso apresentado pela voz narrativa.

Ao ser convidado para pronunciar conferências, Saramago não perde de vista esse sentimento e externa seu desejo:

[...] desejaria que as pessoas, depois de eu ter passado por lá para dizer aquilo que fui dizer, ficassem a pensar no que disse. E como aquilo que vou lá levar são as minhas preocupações – que por sua vez aparecem nos meus livros -, no fundo verifico que só sei falar de mim, [...] o que acho é que as questões que me preocupam são questões que, queiram as pessoas reconhecê-lo ou não, a todos preocupam. E assim, quando vou falar das **minhas** preocupações, vou acordar, se estão adormecidas, as preocupações dessas outras pessoas (REIS, 1998, p. 49 - grifo do autor).

A longa citação é para demarcar com precisão a responsabilidade e o compromisso dos quais Saramago está imbuído ao escrever seus textos. Para além do entretenimento e do valor estético, seus romances se constituem como espaço eminentemente discursivo e reflexivo sobre os problemas e valores do homem português, em particular, e do ser humano universal.

A visão que leva o leitor a compreender o mundo que lê e a participar dele não é fundamentalmente a utilizada pelo narrador. Sem dúvida, o ponto de vista do narrador é o ponto de referência ou a visão explicitamente condutora da re-elaboração do mundo pelo leitor, mas não é a única nem a verdadeira. É do autor-implícito a visão mais ampla, que possibilita acrescentar idéias, comentários e explicações ao discurso do narrador, ampliando, assim, as possibilidades de compreensão do texto. Desta forma, torna-se difícil aceitar a declaração de Saramago de que ele seria o narrador de seus textos, mas é perfeitamente admissível percebê-lo como um autor-implícito dotado de um campo de atuação maior pelo resíduo ensaístico presente em muitos de seus romances.

Como o narrador não-dramatizado eventualmente ou constantemente se con(funde) com o *alter ego*²² do autor empírico, a partir desse ponto, quando nos referirmos ao narrador, estaremos, implicitamente, falando também da atitude deste outro elemento da ficção, o autor implícito.

1.4 - A atitude narrativa nos *Ensaio*s de Saramago

Histórias são narradas desde sempre e desde o princípio, ao pé da fogueira. Nos primórdios da civilização, alguém narrava algo que viveu, testemunhou, sonhou ou imaginou. Este alguém contava porque tinha autoridade advinda do conhecimento ou da experiência²³. Narrar está diretamente relacionado ao conhecimento e a sabedoria de quem viajou, ouviu, experimentou, leu, refletiu e se predispôs a contar aquilo que lhe emocionou, deslumbrou e assustou.

Quando Benjamin afirma que o narrador sabe dar conselhos, é porque ele pode recorrer ao acervo da sua própria vida, assim como às experiências alheias assimiladas ao longo da existência. O narrador possui a sabedoria.

Das formas mais primitivas de narrar, passando pelo surgimento do romance, até os dias atuais, houve grandes transformações na atitude do narrador. Na atualidade, o gênero narrativo comporta um narrador que pode tentar se mascarar, apagar ou multiplicar-se dentro da ficção. Independente da forma como é apresentado, o narrador é parte essencial em qualquer texto de caráter narrativo.

A forma narrativa do romance apresenta uma seqüência de acontecimentos, situado em determinado tempo e espaço. O relato desses fatos é feito por um elemento que pode participar dos acontecimentos, apresentando uma perspectiva restrita e parcial, ou posicionar-se fora deles, o que lhe dará uma visão mais abrangente das personagens e suas reações frente aos acontecimentos narrados. Na literatura, ele é conhecido como o sujeito da enunciação ou mais comumente como narrador. O narrador é um ser fictício criado pela imaginação do autor, assim como suas personagens e todo o universo ali reproduzido. Maria Lúcia Dal Farra, analisando este elemento da narrativa assim o define:

²² BOOTH (1980) usa também essa expressão para se referir à versão implícita que o autor cria em cada obra.

²³ A relação entre o ato de narrar e o conhecimento originado da experiência e das viagens é discutido por Benjamin. Ver: BENJAMIN, Walter. *O narrador. Magia e técnica, arte e poética*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197 – 221.

Máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o agente imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista (DAL FARRA, 1978, p. 19).

O narrador será, nessa perspectiva, um elemento a serviço do autor implícito, seu porta-voz e agente encarregado de nos contar, mostrar ou encobrir o que for pertinente para a apresentação das idéias pretendidas. O que ele vê ou deixa de ver, nos informa ou deixa de nos informar (quase sempre intencionalmente), está subordinado à vontade do autor-implícito. Noutras palavras, a verdadeira visão pertence ao autor-implícito.

Embora seja um narrador não-dramatizado e, teoricamente, não participe das ações narradas posicionando-se fora do espaço ficcional, no texto ele ultrapassa essa limitação e, além de fazer referência a si próprio durante a narração dos fatos como “nós”, ele ainda demarca a sua posição com dêiticos espaciais, que servem como sinalizadores de localização do enunciador²⁴. Em ESC, o narrador diz: “Quem vai limpar tudo isto, é questão por enquanto sem resposta [...], pelo menos deste cheiro ficamos nós livres, ao cheiro dos vivos, mesmo fétido, será mais fácil habituarmo-nos” (ESC, p. 118). Inúmeras vezes o narrador marca, através de sinalizadores diversos, sua posição geográfica dentro do espaço da narrativa. Em ESL essas situações existem, mas em menor quantidade: “[...] e não venham os protocolistas em exéquias dizer-nos que um sinal de luto não pode ser branco [...]” (ESL, p. 132). Dominique Maingueneau refere-se aos dêiticos espaciais demonstrativos e adverbiais (isto, aqui, lá, etc.) e a uma categoria especial, na qual estão incluídos os verbos ir e vir (veja exemplo acima), pois estes evidenciam o local em que está o enunciador, no momento em que expressa a sua fala (MAINGUENEAU, 1996a).

O que acontece nos dois *Ensaio*s não é um erro gráfico. O narrador pretende deixar claramente marcada qual é a sua posição física (levando em consideração as limitações pertinentes) em relação aos acontecimentos. Ele não está relatando algo imaginado ou que ouviu falar. Este narrador ultrapassa os limites da ficção e se apresenta como testemunha dos fatos ficcionais. A necessidade de se fazer presente no espaço da narrativa sem assumir um estatuto de personagem confere maior credibilidade à narrativa dos fatos. É algo que pode ser assim resumido: ele não está ali contando algo que é fruto da imaginação; ele mesmo é testemunha daqueles acontecimentos.

A atitude assumida pelo narrador ao relatar a história vai determinar uma profunda distinção entre os dois *Ensaio*s. Em ESC, o narrador se mostra despidamente e assume

²⁴Dominique Maingueneau expande esses e outros aspectos referentes à enunciação no capítulo 1 deste livro (MAINGUENEAU, 1996a).

total responsabilidade em nos *contar* os acontecimentos, intercalando a narração dos acontecimentos com digressões que revelam a presença do autor-implícito. O narrador utiliza, de maneira quase exclusiva, o discurso indireto. Maingueneau afirma que o discurso indireto “implica em um único locutor, o qual se encarrega do conjunto da enunciação” (MAINGUENEAU, 1996a, p. 109), dessa forma, essa única situação de enunciação não “concede autonomia ao discurso citado” (Idem, *Ibidem*), assumindo numa única voz a fala de todas as personagens. Indiretamente todos os níveis e subjetividade sofrem alterações, pois além das personagens não terem autonomia de expressarem-se livremente, tudo que nós sabemos sobre os acontecimentos e as personagens é-nos informado pelo narrador. Ele se constitui em canal de acesso ao universo ficcional, estabelecendo uma distância entre o leitor e o universo da ficção.

De forma contrária, o narrador de ESL é extremamente discreto (sua presença é quase imperceptível) e econômico nos comentários, o que nos leva a inferir que sua pretensão concentra-se em *mostrar* os acontecimentos, deixando a interpretação dos fatos sob a responsabilidade do leitor. Durante a narrativa de ESL acontece uma mudança no modo de enunciação. Aproximadamente, o primeiro um quarto do romance é apresentado intercalando o discurso direto e indireto com o acréscimo de alguns comentários. No restante do romance a voz narrativa se abstém quase que completamente de emitir comentários ou digressões sobre as personagens e os acontecimentos, concentrando-se em relatar as ações em seqüência ininterrupta (o que concede ao texto uma sensação de velocidade e rapidez nos acontecimentos) e abrir espaço para a própria voz das personagens, em seus longos diálogos que muitas vezes preenchem várias páginas.

A forma de discurso direto apresentado na maior parte do romance citado se assemelha às falas de um texto teatral em que:

[...] em regra geral, as réplicas não são acompanhadas de precisões sobre a maneira pela qual convém pronunciá-las. Uma grande liberdade é deixada assim aos intérpretes que devem somente se amoldar ao contexto [...] O diálogo teatral é de natureza totalmente diversa daquela do discurso direto na narração romanesca. Não constitui discurso citado, mas dá-se como enunciação efetiva (MAINGUENEAU, 1996a, p. 107).

Essa situação de enunciação efetiva dá ao romance um formato distinto em relação a todos os outros romances de Saramago e, principalmente, ao primeiro *Ensaio*. Essa forma de enunciação concede ao leitor uma liberdade significativa na interpretação do relato nas

reflexões estabelecidas a partir dele. Em função disso, é possível afirmar que há nesse texto o predomínio quase absoluto do discurso direto.

Essa diferença na atitude narrativa estabelece uma importante distinção entre os dois *Ensaaios* analisados. Refletindo em termos dos procedimentos que norteiam as direções ficcionais, podemos afirmar que entre os dois *Ensaaios* há, nitidamente, uma relação de oposição: em ESC predomina o discurso do narrador, enquanto que em ESL predomina a narrativa ou diegese. De forma implícita, a oposição se dá entre a *subjetividade* do discurso e a *objetividade* da narrativa, já que esta, teoricamente, se define pela ausência a toda referência ao narrador, enquanto que a subjetividade do discurso decorre da referência a um “eu” que é o da pessoa que mantém a emissão, e, neste caso, é o autor-implícito na pessoa do seu narrador.

A atitude de *contar* ou *mostrar* estabelece uma distinção no formato e no tipo de texto, pois aquele em que predominam as reflexões e os comentários se aproxima mais do formato ensaístico. E aquele em que o narrador se propõe a *mostrar* traz em seu bojo a idéia do retrato, em que o autor-implícito “pinta” as cenas de forma mais precisa, de modo que o leitor, no exercício da leitura, esteja em contato direto com os “atores” destas cenas, sem a mediação do narrador, ficando sob sua responsabilidade a interpretação total do texto lido.

ESC é, comparando-se com ESL, o romance que mais se aproxima do formato ensaístico. Nele predomina a forma romanesca com resíduos expressivos do tom ensaístico e o autor implícito assume um papel explícito de orador, através da voz narrativa. ESL perde o caráter discursivo, mas se aproxima nitidamente da idéia do retrato. As cenas são compostas como se o autor-implícito tivesse a pretensão de retratar a sociedade contemporânea (e suas relações com o governo) e não mais refletir sobre ela.

De maneira diferente, os dois *Ensaaios* de Saramago estabelecem uma relação significativa com a idéia de ensaio postulada a partir dos *Essays* de Montaigne.

Contar e mostrar (telling e showing) são modos distintos de narrar e sobre eles já se discute desde a Antiguidade, com Platão e Aristóteles, que eles se referiam como a ação de narrar e imitar. Numa concepção carregada de conceitos estabelecidos fora da obra de arte, Platão acreditava que narrar combinava de forma mais adequada com os homens de bem, enquanto que imitar era algo inferior²⁵. Essa idéia está relacionada à filosofia platônica que via a imitação como cópia infiel, simulacro do Real e da Verdade, que contribuía para aproximar mais o homem dos domínios dos sentidos e das paixões, afastando-o do verdadeiro conhecimento que o conduziria para fora da caverna da ilusão.

²⁵ Essas idéias são apresentadas por CHIAPPINI, 1997, no primeiro capítulo. GENETTE, 1976, também se refere às distinções feitas por Platão e Aristóteles para essas duas formas narrativas, no capítulo 4.

Inversamente, Aristóteles percebia a imitação como reveladora da essência poética e não como cópia da aparência. Imitar seria uma forma de conhecer que diferenciaria os homens dos outros seres vivos com o acréscimo do prazer. Ele defendia que toda retórica é extrínseca à obra, por isso afastada da essência poética.

Séculos se passaram e muito se discutiu sobre as formas de narrar²⁶. Ao longo da história da teoria literária houve alternância da valorização de uma forma ou da outra. Atualmente, não se concebe a discussão em torno de qual é a melhor ou a mais artística. É impossível imaginar a utilização pura de uma ou de outra forma. Elas se complementam e interagem na ficção romanesca de modo a potencializar os efeitos estéticos e retóricos no texto. A predominância de um ou outro modo de narrar estabelece uma distinção significativa no formato do texto.

1.4.1 - O autor implícito e a arte de *contar*

Em ESC existem dois planos a serem observados. Há a diegese ou história de uma epidemia de cegueira branca que contagia indistintamente quase todos os moradores de um ambiente urbano não denominado. Num nível acima da diegese, existe um narrador não-dramatizado que se refere a si próprio na primeira pessoa do plural (o que evidencia que não há preocupação em disfarçar a presença do autor-implícito unificado na pessoa/atitude do narrador), e, constantemente posiciona-se no espaço em que acontecem as ações. Este narrador interrompe a narrativa, com frequência, e se detém a refletir e a comentar sobre as personagens e os acontecimentos. Discutindo uma atitude como essa, Lígia Chiappini afirma:

[nós, leitores] somos colocados a uma distância, ao mesmo tempo menor, do narrador – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens - e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na seqüência dos acontecimentos, com pausas freqüentes para a reflexão crítica (CHIAPPINI, 1997, p. 29).

Entre nós, os leitores, e os acontecimentos da história narrada existe o discurso do narrador e é esse discurso que, em maior ou menor intensidade, determinará a nossa interpretação e entendimento do romance como um todo, pois, de forma geral, é o discurso que orienta o leitor e não a história..

²⁶ BOOTH (1980) inicia o segundo capítulo de seu livro - A retórica da ficção - apresentando algumas distinções que alimentaram as discussões sobre essas duas formas de narrar, desde o final do século XIX e início do século XX, tomando o romance como base de estudo.

O tema da epidemia não é novidade na literatura e muito menos a idéia da cegueira como necessidade para perceber melhor a realidade ao redor²⁷. O que vai estabelecer uma profunda diferença e chama a atenção do leitor é a maneira escolhida pelo narrador para nos contar o que aconteceu e, ao mesmo tempo, induzir, através dos seus comentários, a interpretação dos fatos, estabelecendo uma analogia com a nossa própria realidade.

De forma geral, os comentários e digressões do narrador podem ter diferentes finalidades: explicação do significado de alguma ação, sumário de processos de pensamentos ou acontecimentos que, por não ter importância significativa para a história não merecem ser dramatizados, descrição de acontecimentos e pormenores físicos, quando não podem ser feitos por uma personagem ou ainda, podem conter, implícita ou explicitamente, carga de avaliação operando sobre as crenças do leitor. Eles podem também trazer informações pertinentes e necessárias à compreensão da obra ou se caracterizar como comentários que suscitam em leitores mais experientes a dúvida quanto às reais intenções do narrador.

Todos os tipos de comentários servem o propósito de acentuar a intensidade com que o leitor experimenta momentos particulares do livro. Embora possam desempenhar outras funções, são primeiramente justificadas pelo serviço que prestam à moldagem do juízo do leitor a uma ou outra escala de valores (BOOTH, 1980, p. 212).

Infere-se, com isso, que os comentários podem ser utilizados para ampliar a compreensão da obra ou podem ser explorados para reforçar um conjunto de valores em seus leitores.

Saramago utiliza os comentários e digressões do narrador para servir às duas finalidades, entretanto, é notório que há no discurso do narrador uma forte necessidade de reforçar um conjunto de valores. Muito mais do que esclarecer e explicar, o narrador objetiva justificar e convencer os seus leitores a perceber e a pensar de determinada maneira, como se estivesse induzindo de forma hábil e sutil para uma forma específica de ler/perceber/compreender não só os fatos narrados, mas a própria realidade em que vive. Há, em ESC, um exemplo interessante dessa necessidade de implantação de novos valores. O Primeiro cego²⁸ perde a visão enquanto dirigia seu próprio carro, quando está parado em frente a um semáforo. Um homem se oferece para ajudá-lo, levando-o para casa. Isso feito, o indivíduo se

²⁷ Affonso R. de Sant'Anna, em seu livro – *A cegueira e o saber* – apresenta uma série de narrativas com essa temática (SANT'ANNA, 2006).

²⁸ O autor não usa nomes próprios para se referir a suas personagens. Ele as apresenta e a elas se refere com uma denominação que tem como referência uma relação com o olhar. Para evitar possíveis confusões quando nos referirmos às personagens, usaremos o mesmo sistema adotado pelo autor, mas iniciaremos sempre com letra maiúscula: o Médico, a Mulher do médico, o Primeiro cego, a Mulher do primeiro cego, o Velho da venda preta, a Rapariga de óculos escuros, o Rapazinho estrábico.

oferece para fazer-lhe companhia enquanto espera pela esposa e o cego recusa, com medo das intenções do outro. Este vai embora e leva-lhe o carro. Qualquer leitor estaria inclinado a considerar este indivíduo vil e torpe, mas o narrador interfere e tenta explicar a atitude:

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 gênero humano, podendo ser encontradas até 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 se vão aproveitando das necessidades de quem é pobre. 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 tateitade com o olho posto na herança (ESC, p. 25)

E o narrador segue, ao longo de duas páginas, tentando nos convencer de que a culpa do homem que ajudou e roubou o Primeiro cego deve ser atenuada, pois este não tinha a intenção de roubar e a sua ação pode ser melhor compreendida pela situação em que vive e por ele dispor ainda de um rasgo de consciência moral. Ele insiste e reforça o discurso de defesa ao deixar no ar uma pergunta para que o leitor reflita:

Os cétricos 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 o ajudam 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, [...] 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 (ESC, p. 25-26).

O narrador relata o acontecimento, explica-o tentando convencer e ainda se permite emitir a própria opinião, sugestionando, ao lançar o questionamento, que não podemos ser categóricos, pois a aparência de um fato ou de uma pessoa pode não corresponder a sua essência.

Se o autor implícito não quer nos demover das nossas crenças, no mínimo, ele intenta atenuar a resistência do leitor de forma que este possa continuar a trajetória narrativa a seu lado e não numa relação aberta de oposição.

A utilização de um único ponto de vista no relato dos diálogos e dos acontecimentos e na emissão dos comentários limita intensamente a multiplicidade semântica das idéias que transitam pelo texto. Isso significa que, ao optar por este tipo de narrador, o autor implícito estabelece apenas um ângulo de observação das idéias apresentadas, induzindo ou, literalmente, conduzindo a compreensão por parte do leitor. É nitidamente uma relação ideológica. A noção de diálogo só pode existir quando o assunto é abordado e discutido

através de diferentes ângulos. O signo visto através de variadas relações semânticas possibilitará ao leitor ampliar o seu âmbito de entendimento e dará maior liberdade para escolher aquele que achar mais conveniente de acordo com os seus parâmetros. Quando o autor-implícito apresenta um assunto em que, além dos comentários da voz narrativa, as personagens também apresentam os seus pontos de vista, evidenciando ângulos distintos de observação do mesmo fato, cria uma situação dialógica demonstrando ao leitor a existência de formas distintas de análise da situação, dando-lhe a oportunidade de escolher a que mais se alinhar com as suas convicções pessoais. Esse dialogismo polifônico concede ao texto um caráter plurissignificativo próprio do cruzamento de perspectivas variadas²⁹.

O narrador descreve sumariamente as personagens e o espaço da narrativa, nos conta não só os acontecimentos, mas se encarrega também de nos relatar os diálogos existentes entre as personagens. A sua interferência é tão intensa que são pouquíssimas as oportunidades em que ele dá voz às personagens. Numa delas, ele, literalmente, toma a palavra da personagem, que relata algo através do discurso direto e, indiretamente, passa a nos contar o que esta personagem falava. Isso é feito e justificado por ele a pretexto de dar mais precisão ao relato dos fatos.

A partir deste ponto, salvo alguns soltos comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda preta deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada no sentido da valorização da informação pelo bom uso de um correto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controle, nada vernácula, empregada pelo narrador complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer fatos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados (ESC, p. 122-123).

Infere-se desta passagem que o narrador não confia na forma de narrar da personagem e crê que só sua palavra dará a credibilidade e o impacto necessários para o entendimento dos acontecimentos. Entretanto, o nível de linguagem utilizado pela personagem não difere substancialmente da forma como o narrador passa a fazer o relato, o que sugere que, muito mais do que garantir o rigor, o narrador garante, através de seu próprio relato, o controle do entendimento da mensagem. De forma subtendida, é como se, além da personagem, o autor desconfiasse de que o próprio leitor não dispõe da competência necessária para a compreensão do que está sendo narrado.

²⁹ Ao discutir sobre o romance polifônico, Bakhtin afirma que este se caracteriza pela “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenas” (BAKHTIN, 1997b, p. 4-5).

Umberto Eco, ao falar sobre o autor modelo, se refere também à presença de um leitor idealizado por este autor, que estaria apto a acompanhá-lo na trajetória do seu texto, dialogando e alcançando o nível de compreensão desejado. Este leitor idealizado é denominado de leitor modelo e existiria para estabelecer uma simetria com o autor modelo, sendo que a existência de ambos se restringe ao espaço da ficção (ECO, 1994).

Para o autor-implícito de ESC o seu leitor imaginário (que chamaremos também de leitor implícito) não possui o nível de percepção necessária para compreender as analogias sugeridas pela diegese, então o narrador interfere na narrativa e acrescenta comentários e digressões variadas como forma de potencializar essa interpretação. Sem dúvida, as interferências do narrador, através de seus comentários, modificam o resultado final do romance, tornando-o mais intenso e dramático.

1.4.2 - O autor implícito e a arte de *mostrar*

Aristóteles defendia a ação imitada (o *mostrar*) por acreditar que esta é a essência poética, a pura arte, pois, além de ser suficiente para o efeito emocional, deixa a critério do leitor o julgamento da obra³⁰.

Mostrar é a estratégia narrativa mais dramática. Ela exprime vivacidade e ação, já que elimina quase que totalmente (ou completamente) a figura do narrador, expondo a cena em sua intensidade dramática diretamente ao leitor. Não há a figura de um narrador não-dramatizado filtrando os acontecimentos para nos relatar, muito menos os seus comentários e reflexões explícitas acerca dos acontecimentos. Isso não quer dizer que os comentários são eliminados em sua totalidade nessa forma narrativa. Ele ainda persiste só que agora é feito através da voz das personagens. Esse tipo de comentário, encoberto nas falas das personagens, quase sempre não apresenta importância significativa para o enredo e muitas vezes passa despercebido pelo leitor, mas serve para orientá-lo e municiá-lo de informações que de outra forma não poderia ser feito (dada a ausência total ou parcial da voz narrativa) e, na sua ausência, causaria um certo prejuízo para o entendimento.

O segundo *Ensaio* de Saramago é estruturado de forma a *mostrar* os acontecimentos e as idéias, em que o narrador não-dramatizado pouco interfere na narrativa e quando o faz é para sumarizar uma seqüência de acontecimentos e não para refletir ou discuti-los. ESL é quase que totalmente formado por longos diálogos, em discurso direto, entre as personagens.

³⁰ Essa idéia é apresentada por Booth ao discutir a pureza artística, focalizando os modos de narração. BOOTH, 1980, p. 109-110.

Como forma de ilustrar o que foi anteriormente discutido, tentaremos resumir as idéias contidas num desses diálogos que acontece entre o ministro do interior (que estava fora da cidade sitiada) e o presidente da câmara municipal (que se encontrava dentro dos limites da mesma cidade). Discutindo, de forma acalorada, sobre os desdobramentos das ações governamentais frente aos problemas causados pela maciça votação em branco, o presidente da câmara diz:

Diga por favor aos jornais e à gente da televisão e da rádio que não deem mais gasolina na fogueira, se a sensatez e a inteligência nos faltam, arriscamo-nos a que tudo isso vá pelos ares, deve ter lido que o diretor do jornal do governo cometeu hoje a estupidez de admitir a possibilidade de que isso venha a terminar num banho de sangue. O jornal não é do governo, Se este comentário me é permitido, senhor ministro, teria preferido outro comentário seu, O homenzinho excedeu-se, passou as marcas, acontece sempre que se quer apresentar mais serviço que aquele que foi encomendado (ESL, p. 108).

A citação é longa³¹, mas demonstra de forma exemplar como um comentário é colocado através da fala das personagens. Nesse diálogo, o leitor toma conhecimento de duas informações importantes para o desenrolar das ações e que o formato em discurso direto não possibilitou o acesso. A primeira é a notícia veiculada através do jornal da possibilidade da manifestação “terminar num banho de sangue”, sugerindo uma ação violenta do governo. A segunda é o comentário em que afirma haver um “jornal do governo”, que é usado por este para manipular as informações.

Embora utilize parcamente de comentários, ainda assim o autor-implícito, de certa forma, “conduz” a compreensão do leitor ao escolher as cenas mostradas, ao mostrá-las de determinado ângulo e também ao não mostrar outras tantas (a perspectiva de observação adotada). Tudo é escolhido de maneira a estabelecer um canal de compreensão que o leitor deve seguir, imaginando-se sozinho. Mesmo sendo menos evidente, há, de forma implícita, um juízo de valor na narrativa que se propõe a *mostrar*.

Em ESC, o autor implícito se mantém, durante toda a narrativa, bem próximo a um grupo específico: o Médico, a Mulher do médico, o Velho da venda preta, a Rapariga de óculos escuros, o Rapazinho estrábico, o Primeiro cego e a Mulher do primeiro cego, todos assim denominados. O autor-implícito demonstra para com estas personagens envolvimento, simpatia e identificação, distanciando-se de todas as outras. Isso significa que o olhar dele estava direcionado, constantemente, para este grupo específico, chegando ao extremo de se colocar, fisicamente, no local em que aconteciam as ações. Esta distância pode ter uma justificativa moral, não em relação ao que o autor implícito é (seus valores e crenças), mas

³¹ Uma das marcas características da escrita de Saramago, segundo Maria Alzira Seixo (1987), são os longos períodos, por isso torna-se difícil sintetizar suas idéias pelo risco de alterá-las.

como gostariam que fossem os seres humanos. Nesse aspecto, o *alter ego* e o autor empírico coincidem, já que este não esconde suas críticas ao ser humano contemporâneo.

Em ESL, o autor implícito está próximo do governo, observando de perto as suas ações e diálogos, mantendo-se mais afastado do segmento cidadão. Isso não significa que haja identificação entre este autor implícito e o governo. Pela trajetória narrativa percebe-se que a proximidade está associada à necessidade de tornar claro como funcionam as engrenagens governamentais, para mostrar com mais precisão o que é realmente o governo (na versão pautada na idéia da democracia), o que determina as ações, como funciona, etc. O objetivo é evidenciar, com ironia, o governo e suas atitudes, ou mais precisamente, a forma como o autor-implícito percebe este segmento da sociedade.

O fato de ter um narrador guiando, orientando e/ou induzindo o leitor através de seus comentários, torna mais simples a compreensão da mensagem e facilita o percurso pela trajetória narrativa. A ausência total ou parcial deste elemento exige do leitor um esforço maior na compreensão do texto. A tarefa de generalizar é deixada inteiramente sob a responsabilidade do leitor, que precisa preencher os vazios deixados pela ausência do narrador com a própria imaginação. O resultado final é que o leitor pode até compreender o texto, mas restarão sempre dúvidas a respeito do que leu. Ele fica sem ter certeza se suas inferências conduziram-no pelo caminho pretendido pelo autor-implícito.

A última distinção percebida entre os *Ensaio*s de Saramago está centrada na recepção do leitor e diretamente relacionada à forma com que o narrador apresenta sua história.

A atitude do narrador estabelece um estreitamento das relações entre o *alter ego* do autor e seu leitor. Seus comentários e suas reflexões nos afetam tão intensamente que é impossível não sentir sua ausência quando somos deixados sozinhos para percorrer o labirinto desconhecido do romance. Isso faz com que nos sintamos mais à vontade pelas ruas devastadas pela epidemia, do que nas mesmas ruas preenchidas pelo colorido dos olhos que vêm.

Em síntese, conseguimos, então, através dos *Ensaio*s de Saramago, perceber duas imagens fortes. A idéia de ensaio, nos moldes de Montaigne, traz a noção de conversa informal entre pessoas (a autor-implícito e seu leitor) que poderiam muito bem estar de braços dados caminhando, enquanto um conta ao outro uma história, entremeando-a com suas próprias reflexões. Este seria ESC. Uma história forte, impactante, mas que traz, ao final, um sopro de esperança.

No outro extremo, teríamos um leitor e seu texto, também forte, em que surgem, aqui e ali, barreiras que devem ser transpostas pelo leitor solitário. Embora tenha a sua frente, a

princípio, um ambiente claro e tranqüilo, aos poucos ele vai obscurecendo-se até finalizar com a sugestão de um retorno à cegueira e um profundo sentimento de pessimismo. Este é ESL.

CAPÍTULO 2 - COMO UM DISCURSO SE FAZ PRESENTE EM OUTROS: O DIÁLOGO ENTRE OS ENSAIOS DE SARAMAGO

Toda palavra de um texto conduz para fora dos limites desse texto. A compreensão é o cotejo de um texto com os outros textos.

Bakhtin³²

2.1 – AS FORMAS DE DIÁLOGO ENTRE OS DISCURSOS

A natureza dialógica da linguagem é um conceito angular no conjunto da obra de Mikhail Bakhtin³³, evidenciando que a idéia de linguagem é o elemento articulador entre o eu e o outro. O diálogo é a interação verbal entre um falante (enunciador) e um ouvinte (enunciatário), em que o sujeito falante perde o papel de centro cedendo lugar de destaque para a interação entre o eu e o tu, ou entre o eu e o outro. O destaque, nessa perspectiva, é para o espaço criado entre os sujeitos discursivos, é para o diálogo que se instaura entre essas diferentes vozes sociais e culturais. Cada um desses discursos é, ainda, o resultado de muitas outras vozes, próximas ou distantes, de modo que

Tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala (BRAIT, 2003, p. 14).

Como se vê, um discurso é o resultado de vários outros discursos que podem estar distantes no tempo e no espaço, ou muito próximos, em resposta à fala do outro. É uma ação sempre inconclusa e constantemente em processo.

O texto também é um espaço onde convergem discursos variados, fazendo ecoar vozes e idéias distintas, evidenciando seu caráter social. Ao discorrer sobre esse assunto, Fiorin cita as idéias de Maingueneau: “Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce, como em geral ele o pretende, de algum retorno às mesmas coisas,

³² BAKHTIN, 1997b, p. 404.

³³ As discussões sobre as teorias de Bakhtin têm como suporte principal os seguintes livros: BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997; BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoievski. Trad. Paulo Bezerra, 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997; BRAIT, Beth (org.). Bakhtin, dialogismo e construção de sentidos. Campinas: Editora da Unicamp, 1997 e BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

[...] mas de um trabalho sobre outros discursos” (MAINGUENEAU *apud* FIORIN, 2003, p. 35). Isso significa que um discurso é um tecido emaranhado de vários outros discursos, ou como afirma Fiorin, “um discurso discursa outros discursos” (Idem, *Ibidem*).

Como discurso, o texto é sempre um espaço de diálogo, em que as idéias se polemizam, se prolongam ou se enriquecem pelo acréscimo de novas idéias. Essas vozes que são trazidas para o diálogo, através do discurso, podem se fazer ouvir plenamente como expressão de uma consciência individual e autônoma, ou podem se constituir como veículo da posição ideológica do autor, em que a sua voz é aproveitada para ilustrar ou reforçar uma única visão de mundo: a do próprio autor. Neste caso, a voz das personagens servirá para expressar as idéias do autor.

Quando as vozes se manifestam plenamente, temos um texto polifônico, em que as personagens “não são apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 1997b, p. 4). O texto polifônico é a confluência de vozes distintas que evidenciam plenamente suas diferentes acepções ideológicas.

O texto em que as vozes das personagens são utilizadas para reiterar as idéias do autor, recebeu de Bakhtin a denominação de texto monofônico, em que “a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente [...] nos limites de sua imagem definida como realidade” (BAKHTIN, 1997b, p. 51), imagem concebida e delimitada pelo autor para tornar conhecido seu próprio discurso. Podem existir textos monofônicos em que as personagens falam com a sua própria voz, mas todos eles exprimem a voz autoral.

Em resumo, como o diálogo é condição da linguagem, ele estará presente em todo e qualquer discurso, mas haverá textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias discursivas escolhidas.

A intertextualidade é uma estratégia dialógica em que um texto pode se valer de estratégias variadas de absorção, incorporação ou transformação de outros textos, surgindo um texto novo a partir do diálogo entre os discursos/textos distintos. O diálogo intertextual se afirma e se sobressai no texto. O dialogismo define o texto como um tecido estruturado pela confluência de muitas vozes, ou de muitos textos ou discursos que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras ou polemizam entre si, no interior do texto.

Tânia Franco Carvalhal afirma que esse processo de resgate pode ser feito passiva ou corrosivamente, prolongando ou destruindo o texto anterior, mas nunca é inocente. “Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer

modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor” (CARVALHAL, 1992, p. 53 – 54). Esse procedimento permite, de certa maneira, atualizar as idéias contidas no texto anterior.

A leitura intertextual pretende não só identificar as vozes em diálogo; ela objetiva, prioritariamente, entender como esse diálogo se estrutura e o que busca alcançar trazendo aquele e não outro texto para a interação.

No conjunto da sua obra, Saramago evidencia um constante diálogo entre os seus próprios textos e também com os textos de autores geográfica e historicamente diversos³⁴.

O aspecto ao mesmo tempo artificioso e natural do português de Saramago resulta de uma engenhosa aliança do erudito com o popular, do livresco com a oralidade. Sua prosa incorpora uma rica tradição literária, de Fernão Lopes a Vieira, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Pessoa, aí presentes num intertexto que não é apenas alusivo ou citacional, mas que age num nível mais difícil de captar, o da arquitetura sintática, da prosódia, das técnicas narrativas e descritivas (PERRONE-MOISÈS, 1998, p. 2)

Esse diálogo literário possibilita ampliar os limites semânticos das idéias apresentadas, pelo acréscimo de novas formas de olhar ou expressar o objeto em questão. Os *Ensaio*s de Saramago apresentam, de forma marcante, esse diálogo intertextual e também a marca da intratextualidade³⁵. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a intratextualidade acontece quando o autor se apropria de si mesmo, parafrasicamente, prolongando o texto anterior no texto atual (SANT’ANNA, 1995). Saramago se vale desse artifício literário para compor ESL.

A relação dialógica presente nos *Ensaio*s de Saramago está centrada na temática do olhar. Olhar que olha e não vê; olhar distante e alienado de si próprio, do outro e dos acontecimentos em redor. Um olhar que não consegue alcançar a plenitude de um ver que se transforma em conhecimento pleno. Esse tema também está presente, abordado de forma tangencial, em alguns outros romances desse autor.

Essa intertextualidade temática nas obras de Saramago sinaliza para uma preocupação constante, ou certa angústia, em relação ao ser humano, a percepção que tem de si próprio e da realidade ao seu redor. Álvaro Cardoso Gomes, ao discutir o caráter ideológico nas obras deste autor, afirma que elas se dimensionam em dois níveis:

³⁴ Alguns pesquisadores que se dedicam ao estudo das obras de Saramago demonstram esse diálogo intertextual com autores que vão desde os gregos na Antiguidade Clássica, passando por Padre Antonio Vieira, Camões, Sartre, Fernando Pessoa, Pepetela, entre outros. Para mais informações ver: ABDALA Jr. 2006; COSTA, 1999; COURTEAU, 2002; GARDINALLI-FILHO, 1998; SILVA, 2006; SILVA, 2007, entre outros.

³⁵ Affonso Romano de Sant’Anna e Ingedore Kock nos informam que alguns autores se referem à intratextualidade como sinônimo de autotextualidade (SANT’ANNA, 1995 e KOCK, 1997).

O primeiro deles diz respeito à identificação do autor implícito com as massas e o seu desprezo flagrante das elites. [...] O segundo nível diz respeito ao fenômeno da alienação e manifesta-se preferencialmente em romances como *Manual de pintura e caligrafia*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *História do cerco de Lisboa* (GOMES, 1993, p. 14).

É esse segundo nível que nos interessa e que, semanticamente, se traduz como falta de consciência ou cegueira ideológica. É preciso aguçar o olhar para ver cada vez mais e melhor. Esse é, implícita ou explicitamente, um dos projetos do escritor humanista que, nos parece, vai encontrar sua culminância em ESC.

2.2 - O PERCURSO DO OLHAR EM SARAMAGO

O percurso do olhar³⁶, nos romances de Saramago, se inicia com *Manual de pintura e caligrafia*³⁷, romance de caráter autobiográfico, lançado em 1977 com o subtítulo de “Ensaio de romance”, pois para o autor se tratava de uma tentativa de fazer um romance: “relato que é tentativa, aprendizagem e reflexão metaliterária sobre a narrativa como modo de representação” (REIS, 1998, p. 19). É o relato de um artista que serve a uma clientela burguesa, pintando retratos que não tem valor artístico nem lhe dão prazer. H., personagem principal assim identificado, tira o sustento de uma ação que o anula, pintando retratos por encomenda. “Enquanto transporto meticulosamente as proporções do modelo para a tela, ouço um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disso que eu faço (MPC, p. 41). Há um evidente incômodo em relação à qualidade do trabalho que executa.

A certa altura, o pintor começa a pintar o retrato do verdadeiro S., personagem que detesta, que o faz sentir-se infeliz e “um pintor sem pintura” (MPC, p. 87). Ao mesmo tempo, o retratista põe-se a escrever um diário como forma de encontrar-se. O ato da escrita é pretexto para H. tratar de questões ético-estéticas e também para uma tomada de consciência. “Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo a mais” (MPC, p. 117). H. é um artista que

³⁶ A trajetória apresentada, neste ponto, é resultado de uma leitura pessoal, feita em momentos distintos, das obras desse autor, objetivando, em princípio, a fruição. Esta seqüência está organizada de acordo com a data de publicação das obras em Portugal.

³⁷ Neste capítulo, nos referiremos a variadas obras de Saramago para as quais usaremos as seguintes siglas: MPC – *Manual de pintura e caligrafia*; LC – *Levantado do chão*; MC – *Memorial do convento*; AMRR – *O ano da morte de Ricardo Reis*; HCL – *História do cerco de Lisboa*; AC – *A caverna*.

não consegue encontrar sentido no trabalho que realiza pela forma comercial com que é executado.

As confissões do artista em mudança, na execução simultânea da pintura e da escrita, promovem o encontro de H. consigo próprio – o autoconhecimento – e o desenvolvimento da percepção dos acontecimentos ao redor. A escrita vai proporcionar ao artista um entendimento: “Perceber. Exatamente o que eu não pude alcançar enquanto pintei” (MPC, p. 55). Esse é o surgimento de uma nova percepção do seu fazer artístico e da realidade.

A mudança que ocorre com H. é fruto da dinamização de um olhar, agora em constante mutação. A escrita é a força propulsora para a confecção do auto-retrato (por escrito), que vai irradiar para o conhecimento artístico, “como se a aprendizagem da escrita deslizesse para uma aprendizagem da própria identidade” (REIS, 1998, p. 24). Escrever sobre si próprio desencadeia um processo de reflexão e conscientização da sua atitude como ser humano e artista: “Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições que nasce” (MPC, p. 308).

Ao final, MPC relata o surgimento de um novo homem e de uma consciência proporcionada pelo aprimoramento da capacidade de olhar. Surge um olhar atento e reflexivo onde antes havia um olhar alheio e desinteressado.

Levantado do chão, lançado em 1980, é um romance ficcionalmente construído a partir de fatos históricos, da gente humilde e anônima do Alentejo. Relato da trajetória de fome, dor, exploração e sofrimento de um povo, LC narra a luta pela sobrevivência de três gerações da família Mau-Tempo. Os primeiros protagonistas, Domingos Mau-Tempo e Sara da Conceição, vão se desdobrando e transferindo o papel de protagonistas àqueles que os sucedem.

Domingos é um homem rude e grosseiro, submerso no vício da bebida e na tortura de um viver sem expectativas. Personagem que só consegue reagir quando busca sua própria morte. Sara da Conceição é uma mulher “sofrida e calada” (LC, p. 30) que “buscava com os olhos” e “se punha na sombra, apenas à espera, como outra sombra” (LC, p. 27). Resignada até a loucura, a personagem retrata a condição feminina em seu silêncio e aceitação. Os dois retratam um tempo de dor, miséria e alienação.

Dessa união nasce João Mau-Tempo: “João foi feito, ou, para biblicamente falar, concebido [...] E é certo, que os seus olhos azuis, que ninguém na família tinha ou se lembrava de ter visto em parente chegado ou afastado, grande espanto causaram...” (LC, p. 24). Esta é a personagem que vai iniciar e instaurar a mudança do percurso narrativo.

Introduzido no texto pelo traço diferenciador dos olhos azuis, João Mau-Tempo vai iniciar, ainda criança, seu trabalho na terra, sofrendo, como todos os outros, a exploração do latifúndio:

Durante toda a sua vida não fez mais do que ganhar o pão, e não todos os dias, e logo isto lhe arma um nó cego dentro da cabeça, que venha um homem ao mundo sem ter pedido, que passe de frio e fome infantil mais do que a conta, se conta pode haver, que chegando a crescido tenha a fome de dobrar como castigo por ter sido o corpo capaz de agüentar tanto, e depois de maltratado por patrões e feitores, por guardas e guarda [...] vai preso como gado (LC, p. 190).

A opressão, a fome e o sofrimento continuam, mas algumas mudanças começam a se fazer notar. João, que a duras penas aprende a ler, terá a responsabilidade de “representar metonimicamente a luta pela conscientização, crescimento social e libertação de seu povo” (BASTAZIN, 2006, p. 77). Ao lado de Sigismundo Canastra e Manuel Espada, e com o apoio de sua mulher, Faustina, João inicia a reversão do quadro de alienação em que vive aquela população campesina

Da união de João e Faustina nascem Antonio, Gracinda e Amélia, que também passam a colaborar na luta por uma vida mais digna.

Gracinda se une a Manuel Espada, homem também de luta e orgulho. Dessa união nasce Maria Adelaide e, novamente, o referencial bíblico e a cor dos olhos são apresentados no relato de seu nascimento:

[...] estamos numa terra em que não se faltam pastores [...], presépios [...], por cima de Gracinda Mau-Tempo com seu cheiro de fêmea parida, esvoaçam febris as moscas [...] coroa de anjos alados e zumbidores . Há, porém, milagres. A menina está deitada em cima do lençol [...] cai sobre este lado [...] uma luminosidade refletida [...] e Faustina é a primeira que lhe vê os olhos, e são azuis, azuis como os de João Mau-Tempo [...]. Então vieram os três reis magos (LC, p. 295 – 296).

Maria Adelaide, com seus olhos azuis, recupera não só os traços físicos daquele que primeiro veio ao texto para iniciar o percurso de conscientização. Ela assume a missão e se torna símbolo de um novo tempo, um tempo de levantar do chão para lutar pelos seus direitos.

Levantado do chão fala de trabalhadores. Aprendamos um pouco, isso e o resto, o próprio orgulho também, com aqueles que do chão se levantaram e a ele não tornam, porque do chão só devemos querer o alimento e aceitar a sepultura, nunca a resignação (LC, orelha da capa).

O azul dos olhos é símbolo de consciência e de luta contra a opressão, o sofrimento e a resignação. Simbolicamente, a abertura dos olhos é um rito de abertura ao conhecimento, um

rito de iniciação³⁸. São essas personagens, representados em sua força e obstinação pelos olhos azuis, que mobilizam e conscientizam seu povo para, juntos, se levantarem do chão. São esses olhos que conseguem ver o que outros não tinham conseguido e mobilizar forças para enfrentar o inimigo poderoso que é o latifúndio e todas as formas de opressão por ele alimentadas.

Memorial do convento, publicado em 1982, é outro romance em que a narrativa se constrói pela intersecção entre a história (de Portugal) e a ficção. A construção do convento de Mafra serve de pano de fundo para narrar a história de amor entre Baltasar Sete-Sóis e Blimunda Sete-Luas, que juntam esforços ao padre Bartolomeu Lourenço para construir e erguer aos céus uma passarola.

Nesse texto, a metáfora do olhar está centrada em Sebastiana Maria de Jesus e em sua filha Blimunda, detentora de olhos especiais capazes de ver tudo, de ver por dentro, de ver a essência.

Sebastiana aparece no romance uma única vez, logo no início, numa procissão de condenados. Ela está presa, “condenada a ser açoitada em público e a oito anos de degredo no reino de Angola” (MC, p. 51) pela Inquisição. A personagem altera o foco narrativo, tomando o lugar do narrador, com a função de introduzir a tríade de protagonistas do romance.

Esta sou eu, *Sebastiana Maria de Jesus* [...] ali está, *Blimunda*, Blimunda, Blimunda, filha minha, e já me viu, e não pode falar, tem de fingir que não me conhece ou me despreza, mãe feiticeira [...] ao lado dela está o padre *Bartolomeu Lourenço*, não fales, Blimunda, olha só, *olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver*, e aquele homem quem será, ai não sabe não, quem é ele, donde vem, que vai ser deles, poder meu, pelas roupas soldado, pelo rosto castigado, pelo pulso cortado, adeus Blimunda que não te verei mais, e Blimunda disse ao padre, Ali vai minha mãe, e depois, voltando-se para o homem alto que lhe estava perto, perguntou, Que nome é o seu, e o homem disse, [...] *Baltasar Mateus*, também me chamam Sete-Sóis (MC, p. 51 – grifo nosso).

Através do olhar, Sebastiana Maria de Jesus aproxima a tríade de protagonistas. A importância de Blimunda para a narrativa é percebida pela estratégia de apresentação. O nome Blimunda é repetido onze vezes, o que resulta numa inevitável memorização. Na oitava vez, ao lado do nome é dada ênfase especial aos olhos dela: “...olha com esses teus olhos que tudo são capazes de ver...” Baltasar se vê também impressionado pelo olhar de Blimunda. Ele segue-a até a casa dela, e a olha fixamente

³⁸ CHEVALIER; CHEERBRANT, 1999, p. 653, informa que o olho, “órgão da percepção visual, é, de modo natural e quase universal, o símbolo da percepção intelectual”. Quanto a cor azul, não encontramos referência simbólica específica. Acreditamos que essa cor estabelecerá a distinção com a cor dos olhos das outras pessoas.

[...] e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros noturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra (MC, p. 53).

Além de possuir olhos de todas as cores, Blimunda tem nos olhos algo especial. Não se trata de beleza externa, porém de algo mágico, descrito de diversas formas através da impressão que causam. O narrador assim se refere à personagem: “quem para ela olhasse não diria que tem estranhos poderes de ver” (MC, p. 135). O padre Bartolomeu Lourenço, ao falar da força dos olhos de Blimunda, afirma: “Só te direi que se trata de um grande mistério, Baltasar, voar é uma simples coisa comparando com Blimunda” (MC, p. 62). Ao reparar nos olhos de Blimunda, o músico Scarlatti ficou de tal forma impressionado que “ouviu ressoar dentro de si a corda mais grave de uma harpa” (MC, p. 165). Testemunhos convergentes que confirmam o caráter de excepcionalidade dos olhos da personagem.

Blimunda traz em seu perfil o mistério de quem *sabe* sem saber *como sabe* “Sei que sei, não sei como sei, não faças perguntas a que não posso responder, faze como fizeste, vieste e não perguntaste por que” (MC, p. 54). Sendo este conhecimento advindo de uma situação especial: “Onde foi que aprendeste estas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo” (MC, p.322). O conhecimento é adquirido através da capacidade de ver. Não há deslumbramento no olhar de Blimunda. É uma ação que se concretiza de maneira especial e não todo o tempo.

Através desta capacidade especial de olhar, Blimunda consegue ver o que os outros não vêem: ver por dentro, ver as vontades das pessoas. Noutras palavras, Blimunda, com seu olhar especial, consegue ver a essência das pessoas e das coisas. E é este poder especial que possibilita o vôo da passarola, pois além de conseguir ver, ela consegue também capturar as vontades humanas, que se constituem em combustível imprescindível para o vôo.

[...] e voaremos, e tu, Blimunda, lembra-te de que são precisas pelo menos duas mil vontades, duas mil vontades que tiverem querido soltar-se por as não merecerem as almas [...] mas as vontades são, de tudo, o mais importante, sem elas não nos deixaria subir a terra” (MC, p. 139).

São o olhar e a capacidade especial de colher as vontades humanas que possibilitam o vôo da passarola, sonho e vontade da tríade de protagonistas. Este vôo pode representar, alegoricamente, um sonho de libertação³⁹ que seria sustentado pelas “duas mil vontades”. A passarola voa pouco porque não foi possível recolher tantas vontades. A vida de Blimunda,

³⁹ Esta interessante interpretação para o romance de Saramago é desenvolvida por Isaura de Oliveira, no ensaio – Lisboa segundo Saramago: a história, os mitos e a ficção -, publicado pela revista *Colóquio Letras*, nº 151/152, jan. jun. 1999, p. 357 – 378.

com seu dom especial, se torna dolorosa pela ausência de Baltasar e por perceber quão escasso é a vontade de libertação.

O olhar de Blimunda consegue ver além da aparência e percebe que não existe vontade significativa de alterar a situação em que se vive. A dor vem também de saber-se vidente num universo de cegos, num universo em que “usa cada qual os olhos que tem para ver o que pode ou lhe consentem, ou apenas parte pequena do que desejaria” (MC, p. 82). É a solidão sofrida de poder ver o que os outros apenas olham, distraída ou deslumbradamente.

O ano da morte de Ricardo Reis, lançado em 1984, parece ser o romance de Saramago que mais intensamente pratica o dialogismo e as relações intertextuais. Ele traz para o diálogo Camões e Fernando Pessoa, além de se apropriar de um dos heterônimos deste último para compor a sua trama narrativa, reinventando ou, nas palavras de Beatriz Berrini (1998), reficcionalizando-o (BERRINI, 1998). Pessoa e Ricardo Reis, o criador e a criatura, estão presentes numa relação de interdependência, pois assim como Reis só existe literariamente em função de seu criador, Pessoa se faz presente através da presença textual de Ricardo Reis.

Nessa narrativa fantástica⁴⁰, Reis e o próprio Pessoa, saído do túmulo, perambulam pelas ruas de Lisboa da década de 30. Tendo como pano de fundo a Guerra da Espanha, a ascensão do fascismo e a ditadura salazarista, o romance conta os últimos meses vividos por Ricardo Reis em Portugal, depois do seu regresso do Brasil, quando fica sabendo da morte de Fernando Pessoa.

Nesse período, Reis se envolve emocionalmente com Marcenda, mulher desprendida, altiva, cheia de coragem, decisão e força interior sob uma aparência frágil, que tem a mão esquerda paralisada. É, exatamente, este traço físico que atrai, como um ímã, a atenção do médico – poeta. Lídia, criada do hotel no qual Reis está hospedado, é outra mulher com a qual ele se envolve⁴¹. Esta apresenta características que a assemelham a Marcenda: é corajosa, humilde, muito consciente e despida de ilusões. Duas mulheres seguras e conscientes de si e do papel que ocupam na vida de Reis, formando um triângulo amoroso com um homem que não possui a mesma altivez e determinação.

Reis, o heterônimo pessoano, dispõe de um olhar frio e desencantado, que “procura olhar o mundo desapaixonadamente sem se envolver com ele” (PERRONE-MOISÉS, 2006,

⁴⁰ O conceito de fantástico adotado é o discutido por Todorov. Para ele a literatura fantástica retrata um mundo exatamente igual ao nosso, em que acontece algo inusitado que não pode ser explicado pelas leis já conhecidas, donde se descortina duas possibilidades interpretativas: acreditar que o acontecimento é fruto da imaginação, ou crer que realmente aconteceu, portanto não tem como ser justificado pelas leis já conhecidas. O fantástico acontece nesse intervalo da dúvida (TODOROV, 1975).

⁴¹ Lídia e Marcenda são musas inspiradoras do heterônimo pessoano. Muitos são os poemas dedicados a Lídia e a Marcenda (PESSOA, 2006, p. 251-296.).

p. 337): “Ora, Ricardo Reis é um espectador do espetáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude” (AMRR, p. 90). Ele assume, despreocupadamente, a posição de espectador não participante “no espetáculo do mundo”⁴². Distanciando-se de uma atitude ativa, ele adota uma contemplativa, buscando, com isso, a serenidade. Para Perrone-Moisés, esse olhar de Reis, distante e indiferente aos acontecimentos, é muito parecido com o de seu criador, que afirma: “Escolher modos de não agir foi sempre a atenção e o escrúpulo da minha vida” (PESSOA *apud* PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 329). Eles demonstram indiferença com a miséria, as diferenças sociais e os fortes acontecimentos vivenciados naquele momento histórico ou qualquer outro: indiferença e distanciamento atemporal e social.

Ao ser questionado sobre o que o levou a dialogar com Pessoa e a reinventar, especificamente, esse heterônimo, Saramago explica:

Acima de tudo, razões pessoais, extraliterárias. O meu primeiro Pessoa foi Reis, eram de Reis os primeiros poemas que li de Pessoa, e a impressão que eles me causaram, fortíssima, perdurou por muitos anos. Mas a indiferença de Reis em relação aos fatos sociais e políticos, em relação à sociedade dos homens, sempre me irritou, digamos que tentei resolver esse conflito no *Ano da Morte* (GOMES, 1993, p. 128).

Assim como H. (MPC), Ricardo Reis cria uma arte que não busca ressonâncias sociais⁴³, que, de certa forma, o aliena em relação à sociedade que o cerca.

O objetivismo de Reis define-se em face de tudo que imprime ao curso da vida, ao múltiplo e mutável do mundo, a presença imperativa de algo acabado e irrecorrivelmente dado, fora do âmbito de nosso poder de ação e criatividade. A inexorabilidade do tempo, a soberania do destino, a vulnerabilidade do indivíduo exposto às voltas e contravoltas da vida, a estreiteza e precariedade do nosso poder de conhecimento, inclusive no tocante à relação com o outro (GARDINALLI-FILHO, 1998, p. 43 – 44).

Nessa perspectiva, Reis se aproxima intensamente do princípio ideológico de Alberto Caieiro, outro heterônimo pessoano:

O Mundo não se faz para pensarmos nele

Pensar é estar doente dos olhos
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

(PESSOA, 2006, p. 205)

⁴² Ricardo Reis, o heterônimo pessoano, é autor de uma poesia iniciada com essa mesma expressão: “SÁBIO é o que se contenta com o espetáculo do mundo” (PESSOA, 2006, p. 259). Essa atitude passiva de contemplação é exaltada nessa e em muitas outras poesias desse heterônimo.

⁴³ Essa interpretação foi elaborada a partir da leitura das poesias desse heterônimo, do comentário de Saramago e em função da atitude da personagem no romance e cabe tanto para a *persona* pessoana, quanto para a personagem de Saramago.

O que incomoda excessivamente Saramago é esta atitude de tranqüila aceitação dos acontecimentos e das mazelas sociais, como fatos de um Destino inexorável. A reinvenção de Reis se configuraria como uma estratégia de Saramago para tentar substituir o seu olhar de contemplação por um olhar mais nítido, que se concentre naquilo que vê, buscando conhecer e compreender, além de abandonar a atitude passiva, substituindo-a pelo comprometimento social.

O comportamento de Reis faz com que ele seja comparado a um *cego*, pois

[...] mesmo com os seus dois olhos intactos precisa duma luz que o preceda, aquilo em que acredita ou a que aspira, as próprias dúvidas servem, à falta de melhor. [...] Falta a Ricardo Reis um cãozito cego, uma bengalita, uma luz adiante, que este mundo e esta Lisboa, são uma névoa escura onde se perde o sul e o norte, o leste e o oeste, onde o caminho aberto é para baixo, se um homem se abandona cai a fundo, manequim sem pernas nem cabeça (AMRR, p. 90 – 91).

Com ironia, Saramago afirma que Reis é um cego tão alienado de seu tempo e de seu espaço, que até um cão também cego serviria para orientá-lo.

A atitude de Reis revela satisfação com a sua passividade e com seu olhar de contemplação. Ao contrário, Saramago impacienta-se com esta indiferença, acreditando que a agitação social daquele ano específico poderia modificá-lo de alguma forma. Não é o que acontece e não há modificação na perspectiva com que Reis percebe a realidade e reage aos acontecimentos ao redor. Ele é um cego porque se contenta em olhar sem ver.

Em 1989, Saramago lança um novo romance, *História do cerco de Lisboa*, que tem como tema o discurso histórico de formação da nação portuguesa. A narrativa é ambientada em Lisboa e suas ações acontecem simultaneamente em 1147, quando ocorre o cerco e a tomada de Lisboa, e num período pós-imperial e pós-colonial do fim dos anos 80, do século XX.

Raimundo Silva, protagonista do romance, é um modesto revisor que está trabalhando na revisão de um livro de caráter histórico que relata o cerco de Lisboa. Nesse acontecimento, os portugueses foram auxiliados pelos cruzados germânicos e é essa assertiva que o revisor tenta modificar ao introduzir um “não” onde havia uma afirmação: “agora o que o livro passou a dizer é que os cruzados NÃO auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa” (HCL, 1996, p. 50).

O “não” que Raimundo Silva insere na HCL, para além das naturais confusões editoriais que provoca, expressa a vontade / necessidade de re-ver o passado sob uma nova perspectiva como estratégia para alterar ou, no mínimo, re-pensar o presente.

Nunca foi intenção do escritor negar a realidade histórica do cerco de Lisboa, em 1147, pelas tropas de D. Afonso Henriques, com a participação decisiva e fundamental dos cruzados estrangeiros. Não pretende alterar o passado, mas, com base nele, falar do futuro e da necessidade de Lisboa – Portugal – portugueses assumirem no presente a nova história pós-colonial e pós-imperial (OLIVEIRA, 1999, p. 372).

A necessidade de repensar o passado é uma forma de fugir de um cerco auto-imposto e fortalecido pelo discurso histórico oficial que aprisiona Portugal e portugueses a um sonho de um império que não existe.

A única alteração obtida por Raimundo Silva não é a da história passada de Portugal, mas a de sua própria história pessoal, que está no presente e tem futuro. O gesto temerário de escrever “não” tem efeitos na vida do revisor, e não no texto do historiador traído, onde fica como um mero erro lógico, em contradição com o resto do discurso, e de onde pode ser deletado facilmente por um outro revisor. E a grande alteração obtida por Saramago está na maneira de ler e refletir sobre a “História Acreditada” (PERRONE-MOISÈS, 1998, p. 7).

A transgressão de Raimundo Silva altera principalmente a sua existência pessoal, pois o impele a pensar e agir: “O não que naquele dia escreveu terá sido o ato mais importante da sua vida” (HCL, 1996, p. 110). Até aquele momento, Raimundo Silva agia, tanto na esfera pessoal quanto profissional, sem questionar e sem refletir. A vida era estreita como eram estreitos e rotineiros os seus hábitos e desejos. Escrever aquele “não” foi o princípio de uma transformação significativa que se opera na vida deste revisor.

Dá-se [...] conta de que a sua liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão-só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior [...], fora de toda a previsão no que se refere às suas conseqüências próximas ou remotas (HCL, 1996, p. 253).

Raimundo Silva mostra uma mudança na forma de olhar, interferindo e modificando a realidade. De um olhar que olha sem ver, apático, alienado e anônimo, ele quer agora olhar para compreender.

É nesse romance que Saramago, pela primeira vez, se refere à trilogia do olhar, procurando definir verbos que têm uma raiz etimológica semelhante. Os verbos olhar, ver e reparar podem ser definidos semanticamente como sinônimos, mas Saramago vai apresentá-los expondo seus mínimos traços diferenciadores.

Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da visão, cada qual com a sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, olhar sem ver, quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou fastio se defendem de sobrecargas incômodas. Só o reparar pode chegar a ser visão plena, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito duma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico

involuntário em que o visto solicita ser visto novamente, assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de produzir-se em dois lugares distintos do cérebro com diferença temporal de um centésimo de segundo, primeiro o sinal simplificado, depois o desenho rigoroso, a definição nítida (HCL, p. 166).

Esses verbos podem ser utilizados como sinônimos, pois eles têm como raiz etimológica a palavra *vídeo* (*vidi, visum*)⁴⁴, que apresenta as três acepções (olhar, ver e reparar) além de: servir-se dos olhos, descobrir, compreender, perceber, examinar, perscrutar, observar, meditar, ter em vista, presenciar. De acordo com a carga semântica, um pode muito bem servir para explicar e definir os outros. Entretanto, para Saramago, eles carregam um traço semântico distintivo que está relacionado à intencionalidade da ação. Olhar é uma ação ao acaso, fortuita, displicente, um passear de olhos sobre as coisas sem se fixar em nenhuma delas, ou ainda um ato de contemplação e embevecimento.

A ação de ver exige a vontade de fixar o olhar sobre o objeto, o que pode possibilitar a percepção de características mais relacionadas à aparência externa. Só o reparar pode ser caracterizado como um olhar pleno, que vê o objeto em sua totalidade, conseguindo perceber muitas de suas características (senão todas) e também apreender a idéia que esse objeto representa, refletindo e estabelecendo relações amplas e profundas sobre ele. O reparar traz na sua essência a intenção de conhecer profundamente o objeto focalizado e é esta forma que possibilita associar o olhar ao conhecimento.

È imprescindível chamar atenção para o fato de que em todos os dicionários pesquisados o verbo reparar traz sua primeira significação sempre associada à idéia de consertar, restaurar, refazer, melhorar, aperfeiçoar e até aprimorar, e imediatamente depois é que aparece a relação semântica com o olhar. Entretanto, em nenhum deles esse verbo é apresentado com a carga semântica descrita por Saramago. De forma geral eles conceituam o verbo reparar como uma ação ao acaso, onde algo chama atenção dos olhos, solicitando ser olhado.

Saramago consegue, através do discurso ficcional, trazer à discussão essas distinções para o ato da visão que nortearam todas as discussões e teorias relacionando a visão ao conhecimento. Observe-se que nos romances precedentes o autor apresenta formas de olhar distintas, sinalizando certa simpatia por aquelas personagens que conseguem ver mais e melhor (a exemplo de João e Maria Adelaide Mau-Tempo, Blimunda e Lídia) ou por aquelas que empreendem uma transformação na capacidade de olhar, passando de um olhar desatento

⁴⁴LEITE, 1942 e FERREIRA, (s.d). apresentam o verbete *vídeo* com as três acepções. Os outros dicionários constantes na referência deste trabalho apresentam esses três verbos com raízes distintas (*adoculare, oolhar, reparare, videre, do port. Arcaico*), mas todos trazem essa trilogia verbal como sinônimos entre si.

e displicente para um ver mais concentrado, podendo evoluir para um reparar (H. e Raimundo Silva).

Por outro lado, há um evidente distanciamento daquelas personagens que persistem na forma primária do olhar (de acordo com a concepção de Saramago) por não ter acesso a um conjunto de circunstâncias que favoreça esse tipo de transformação ou por evitar, conscientemente, se envolver em qualquer tipo de ação que possibilite alterar o quadro de valores e comportamento que acredita. Neste último caso, podemos citar Domingos e Sara da Conceição, além de Ricardo Reis.

Essa recorrência temática do olhar é como se fosse uma preocupação constante do autor, algo como uma espécie de obsessão que o acompanha e o instiga a esclarecer.

É uma necessidade minha, que começo por ter como pessoa e que consiste em tentar explicar tudo. Quer dizer: andar à volta das coisas, para tentar chegar o mais próximo possível delas; [...], como se em cada momento eu me apercebesse de que alguma coisa tinha ficado por esclarecer e insisto e mostro-a de outra maneira e ilumino-a de outro modo, como uma espécie de obsessão de claridade (REIS, 1998, p. 125).

Algo como uma angústia inconsciente que o estimula a trazer à discussão as diversas formas de olhar, enfatizando o olhar displicente, como forma abundantemente utilizada pela sociedade contemporânea em geral, que não se preocupa em conhecer e compreender a si próprio, as suas relações sociais e as transformações que acontecem no mundo, fruto de um viver centrado no imediatismo e na superficialidade das situações.

Este percurso pelas obras saramaguianas teve a intenção de demonstrar que Saramago, de forma direta ou indireta, toma o olhar como temática em vários romances seus: olhares distintos, que vêem pouco, vêem muito e bem, vêem através, ou simplesmente não vêem. É esta última forma de olhar, traduzida como cegueira ideológica, falta de atitude ou alienação, que Saramago vai tematizar em seus dois *Ensaio*s, como veremos à frente.

CAPÍTULO 3 - ILUMINANDO A CEGUEIRA

A minha tarefa é... fazer-vos ver.

CONRAD⁴⁵

Nos romances anteriores, Saramago se refere a formas distintas de olhar sem dedicar-se a discuti-las com mais precisão: é mais um trabalho de sugestão, em que o assunto é abordado de forma tangencial, ganhando intensidade nas últimas produções, como foi explicitado no capítulo anterior.

Em seu primeiro *Ensaio* (ESC), Saramago inova duplamente em sua trajetória como romancista. Em primeiro lugar por escrever um romance ensaístico, numa espécie de experimentação. O tom ensaístico é dado pela forma eminentemente reflexiva do romance e, principalmente, por trazer à discussão o ser humano em sua forma universal, e não só o português em particular.

O que é uma estátua? A estátua é a superfície da pedra, toda a escultura é isso, é a superfície da pedra e é o resultado dum trabalho que retirou pedra da pedra. Então é como se eu tivesse ao longo desses livros todos andando a descrever essa estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, enfim, tudo isso é descrever a estátua... Quando acabei [*O Evangelho*] eu não sabia que tinha andado a descrever uma estátua, para isso tive de perceber o que é que acontecia quando deixávamos de descrever e passávamos a entrar na pedra. E isso só pôde acontecer com o *Ensaio sobre a cegueira* que foi quando eu percebi que alguma coisa tinha terminado na minha vida de escritor que era ter acabado a descrição da estátua e ter passado para o interior da pedra (SARAMAGO *apud* PICCHIO, 1999, p. 15).

Mergulhar no interior da pedra-homem buscando conhecer e compreender aquilo que não é falado nem mostrado é cavar até o seu interior e se debruçar sobre o que está guardado nos recônditos da natureza humana. É essa necessidade de melhor compreender o homem e suas vicissitudes que aproxima significativamente Saramago a Montaigne. Embora Montaigne não tenha tido como objetivo declarado o estudo da natureza humana, seus *Essais* configuraram-se como marco decisivo da busca do eu interior. Séculos depois José Saramago também instiga reflexões sobre o universo interior do ser humano.

A segunda particularidade desse romance é o fato de Saramago tomar o *olhar* como temática e com ele tecer a sua trama ficcional. Ele utiliza a forma de olhar que mais o incomoda: o olhar que olha e não vê. Uma forma de olhar alienado e alienante que se deixa levar pelos acontecimentos sem que isso o incomode. É um olhar distanciado dos acontecimentos, que vive uma espécie de cegueira consciente ou inconscientemente criada. A definição dada por uma das personagens, quando todos já recobram a visão, permite entender

⁴⁵ CONRAD *apud* Booth, 1980, p. 17.

melhor essa cegueira: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (ESC, p. 310). É um tipo de cegueira que habilita o homem a olhar, mas não possibilita ver e muito menos perceber, como gostaria Saramago.

É com essa forma de cegueira que o autor constrói o enredo de seu romance: uma epidemia de cegueira branca acomete quase todos os moradores de um espaço urbanizado não denominado e a Mulher do médico é a única personagem que não cega. Esse é o enredo que o autor utiliza para trazer à discussão a sua concepção de cegueira.

A cegueira para Saramago é tomada de forma alegórica: indivíduos que estão cegos não pela impossibilidade fisiológica de ver, mas, essencialmente, pela incapacidade pessoal ou socialmente criada de perceber o que acontece no mundo, perceber-se como sujeito ativo, capaz de agir e reagir para fazer e/ou modificar a história. É também a incapacidade de refletir sobre si próprio, as bases e a qualidade de sua convivência social e os acontecimentos ao seu redor. Em síntese, indivíduos que não desenvolveram a consciência de si próprios e a capacidade de perceber e modificar aquilo que não os satisfazem na realidade em que estão inseridos. A cegueira de que trata Saramago é uma espécie de alienação moral e intelectual em negar-se a pensar e a agir sobre os fatos do cotidiano, transferindo para outros a responsabilidade pelo que acontece.

Há nesse *Ensaio* e em todos os outros romances que tematizam formas distintas de olhar um entrelaçamento semântico entre o olhar e o conhecimento, tema constante e antigo da filosofia, que remonta aos gregos. Sobre esse assunto, Alfredo Bosi afirma que “uma teoria completa do olhar poderá coincidir com uma teoria do conhecimento” (BOSI, 2006, p. 66), embora a própria história da filosofia demonstre que, ao longo dos tempos, variadas correntes filosóficas apresentaram idéias distintas para essa relação. Há variações no olhar e são essas variações que deram suporte para o surgimento de diferentes teorias para o olhar.

Olhar de ad-miração, nasce de mirar. Da raiz *mirus* (espantoso, estranho, maravilhoso) vem *mirari* (espantar-se, mirar com espanto, mirar, olhar) e *admirari* (mirar com espanto respeitoso, com veneração, maravilhado)⁴⁶. O olhar que vê maravilhas e que se deixa envolver pelo objeto de contemplação.

⁴⁶ Os sentidos etimológicos que aqui se apresentam seguem as indicações fornecidas pelos seguintes dicionários: *Dicionário Latino-português*, *Grande Dicionário Etimológico – Prosódico da Língua Portuguesa*, *Grande Dicionário Etimológico – Prosódico da Língua Portuguesa*, *Dicionário Escolar Latino Português*, *Dicionário Escolar Latino Português*, *Dicionário etimológico da língua portuguesa* e também pela interpretação feita por Marilena Chaui em seu ensaio, *Janela da alma, espelho do mundo*, 2006b.

Aos olhos maravilhados que mergulham no que é visto, contrapõe-se outro olhar, atento, avesso à admiração e ao espanto. São os olhos para os quais ver é intuir: *tuere* (ter constante sob a vista, proteger, guardar, defender), *tueor* (manter sob a vista, examinar, observar, dirigir, comandar, governar, administrar), *intueor* (olhar atentamente, dominar pelo olhar, meditar), *intuitus* (olhar com respeito e consideração, olhar com propósito e desígnio).

O olhar da intuição está fundamentado na *perspectio*: conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção. E seu resultado se diz *perspicio*: ver e conhecer perfeitamente, aperceber-se, ver através, atravessar com a vista, perscrutar. Esse olhar que se apercebe, atento, penetrante, atravessador e reflexivo é o de um olho *perspicax* (perspicaz, engenhoso) que vê *perspicue* (claramente, manifestamente, evidentemente) e transmite ao espírito e ao intelecto.

O olhar que procura o seu objeto e se fixa atentamente, buscando conhecer, avaliar, definir, caracterizar, pensar, caracteriza-se como um olhar ativo que se movimenta intencionalmente em busca de seu objeto de conhecimento.

A primeira forma de olhar traz a idéia de contemplação, de embevecimento com o objeto de admiração. Olhar passivo que recebe os estímulos luminosos e que vê sem a intenção do olhar (ver como quem passeia a vista por algo ou ver por ver). Esta vertente está ligada ao sentido de ver como receber, ou o olhar receptivo. Essa é a teoria perceptiva nascida com Demócrito, Epicuro e Lucrécio.

Para Demócrito, os olhos, feitos de átomos d'água, são espelhos onde vêm refletir-se átomos de fogo (fontes da luz) que se desprendem das coisas luminosas ou iluminadas, espalhando-se pelo ar e alcançando os olhos, onde se espelham. Para Epicuro e Lucrécio, os olhos são jaulas que capturam e aprisionam os pequeninos simulacros voejantes - os *eidola* - enviados pelas coisas e delas conservando a aparência (CHAUI, 2006b, p. 41).

Nessa perspectiva, o mundo se dá ao olho humano e as figuras vêm ao encontro dos olhos trazidas pela iluminação. E os olhos recebem-nas passivamente, contanto que estejam abertos. O ato de olhar é uma ação desatenta, involuntária, inconsciente e sem propósito.

A tradição nascida com Empédocles e transmitida por pitagóricos, platônicos e neoplatônicos, é também conhecida como teoria emissiva. É expressa pelo verbo grego *eidô*, - ver, observar, examinar, fazer ver, instruir, instruir-se, informar, informar-se, conhecer, saber - e, no latim, da mesma raiz, *video* - ver, olhar, perceber - e *viso*, ir olhar, ir ver, examinar, observar. Nesta teoria, o olhar não se satisfaz apenas com o que lhe é oferecido pela Natureza. Este tipo de conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado e dá lugar a dúvida. É necessário, então, buscar o conhecimento da idéia, através de um olhar concentrado.

Aquele que diz: *eido* (eu vejo), o que vê? Vê e sabe o *eidós*: forma das coisas exteriores e das coisas interiores, forma própria de uma coisa (o que ela é em si mesma, essência) a *idéia*. Quem vê o *eidós*, conhece e sabe a *idéia*, tem conhecimento – *eidotés* – e por isso é sábio vidente – *eidulis*. Quem viu, pode querer fabricar substitutos do visto e, na qualidade de *eidolopóios*, pode fabricar as formas aparentes das coisas – *eidolon* – (ídolo, simulacro, imagem, retrato). No entanto, se o ver fabricante buscar a semelhança no mesmo ato de ver, estará na *eikasia* (representação, crença, conjectura, comparação) e tentará fabricar o *eikon* (ícone, pintura, escultura, imagem, imagem refletida no espelho) a partir do *eikô* (ser semelhante, assemelhar-se, verossímil, provável) (CHAUI, 2006b, p. 35).

A possibilidade de construção e crença nos simulacros fez com que Platão elaborasse sua teoria em que postulou a existência do mundo do *eidós*, preocupando-se em separá-lo do *eidolon* e do *eikon*, distanciando a *idéia* do objeto em si e da sua imagem ou simulacro. O uso dos sentidos na busca do conhecimento não é confiável.

Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, assim como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla. Por essa razão, Platão nos convida a desconfiar da percepção, das pulsões e dos caprichos do corpo (NOVAES, 2006b, p.10).

Como se observa através das palavras de Adauto Novaes, a *idéia* das coisas estaria num mundo supra – sensível: o mundo das *Idéias* (ou do *eidós*), e para alcançá-lo é necessário que o homem desconfie e afaste-se de todo conhecimento baseado nos sentidos. O mundo das *Idéias* é o lugar onde elas “tornam-se, pois, entidades não físicas, imóveis, inalteradas, irreduzíveis” (NOVAES, 2006b, p. 11), agrupadas fora do ser humano. Para alcançar este mundo é necessário que haja uma “luz” focalizando o objeto e possibilitando, com isso, a sua percepção.

O olho, por si mesmo, não é suficiente para tornar manifestas a nós as coisas coloridas, tampouco é a inteligência que, por si mesma, coloca as Formas. Nem a visão sensível nem a inteligência poderiam encontrar seus objetos sem a presença da luz, que vem de fora. Não é então a qualquer hora que o espírito é capaz de concentrar-se sobre seu objeto; é preciso ainda que ele tenha se deslocado de modo a estar voltado para a fonte luminosa (LEBRUN, 2006, p. 23).

A determinação platônica era distinguir o inteligível do sensível, a *idéia* da imagem e, apenas uma visão despojada dos sentidos possibilitaria conhecer a essência, através de um *ver* concentrado no mundo das *Idéias*. O homem vive nas “trevas” de uma caverna mal iluminada, em estado de cegueira advinda da ingenuidade e da ilusão de ver. Lebrun ainda acrescenta:

Mas a *ignorância* da qual faz com que nos envergonhemos é uma ignorância muito específica. Uma ignorância que não é analfabetismo, falta de conhecimentos, mas cegueira *acrescida de estupidez*. Pois nós não somos cegos quaisquer: somos como cegos que ignorassem a existência de seres dotados de visão. Essa ignorância não traduz a palavra grega *áгноia*, mas sim a palavra *amathía*: nada saber e crer que sabe. [...] Não se remedia a *amathía* através da *didaskalía* (ensinamento de uma

profissão), mas através da *paidéia* – através do encaminhamento para fora da caverna (grifo do autor) (LEBRUN, 2006, p. 28).

Platão propõe que o ser humano saia da caverna em direção à luz, ao mundo das Idéias, pois só assim alcançará o conhecimento e se tornará um vidente⁴⁷. A iluminação torna-se imprescindível para que o homem alcance o conhecimento das coisas. A *paidéia* platônica do olhar pedia que a descoberta dos enganos e das ilusões da visão corporal (por que os olhos do corpo vêem apenas sombras e simulacros) ensinasse o caminho da verdadeira visão: aquela que só é possível através do olho do espírito. A metáfora da visão se traduz para o ser humano como tomada de consciência da realidade em que vive (como cego aprisionado numa caverna) e que pode alcançar o conhecimento através de uma visão apurada e concentrada, de uma verdadeira educação do olhar (CHAUI, 2006b). Esse tipo de visão é imprescindível para alcançar o conhecimento.

Essa forma de percepção do olhar significou o ponto de partida para que se formalizasse a associação entre olhar e conhecimento e se ampliasse ao longo da história da humanidade. É o momento em que o olhar deixa de ser apenas espectador desatento e torna-se cognoscente.

O legado platônico (relacionado à associação entre olhar e conhecimento) foi amplamente difundido e atualizado por muitos outros filósofos, até que, no século XVII, um jovem francês chamado René Descartes, atingido em sonho por uma “súbita corrente de luz”, sentiu-se instigado a repensar e elaborar uma teoria do conhecimento, que de forma metódica e organizada, permitisse encontrar a Verdade⁴⁸ (DESCARTES, 2007).

Fui educado nas letras (Gramática, Poesia, Retórica e História) desde a minha infância, e por estar persuadido de que, por meio delas, se podia adquirir um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida, tive um enorme desejo de aprendê-las. Mal terminei, porém, todo o curso de estudos ao fim do qual se costuma ser incluído na categoria de doutos, mudei inteiramente de opinião. É que me vi embaraçado por tantas dúvidas e erros, que me parecia não ter tirado outro proveito, buscando instruir-me, senão o de ter descoberto cada vez mais a minha ignorância (DESCARTES, 1989, p. 22-23).

Na tentativa de livrar-se das dúvidas e questionamentos que lhe acompanhavam, Descartes elaborou um método de investigação baseado nos fundamentos rigorosos das artes matemáticas (“O método é necessário para a procura da Verdade” – DESCARTES, Regra IV, 2007, p. 80) e alicerçado exclusivamente na razão metódica – o método cartesiano.

⁴⁷ Essa idéia está presente o mito da caverna que faz parte do livro *A república*, de Platão.

⁴⁸ Esse termo usado por Descartes para se referir ao conhecimento alicerçado na razão e livre de dúvidas: DESCARTES, Pref., 2007, p. 12.

Platão e Descartes, cada qual ao seu modo, foram os principais responsáveis pelo entrelaçamento semântico entre o olhar e o conhecimento, associado à idéia de iluminação. Entretanto, há nítidas distinções nas idéias postuladas por cada um deles. A metáfora visual não suscita o mesmo modo de pensar.

Platão acreditava no olhar como ato dialético, capaz de dominar o conjunto de saberes (ou o conjunto de Formas) e penetrar em sua essência apenas através do olhar. Descartes pregava uma tarefa oposta. Ele não pretendia abarcar a totalidade, mas distinguir o objeto (e no objeto) as características menores e sutis. Muito mais do que apreender um conjunto em sua totalidade, desejava seccioná-lo em partes pequenas e analisar uma a uma de forma a compor o todo. É o olhar do especialista, o olhar perspicaz que quer examinar com a maior proximidade possível. Este conjunto de saberes está disponível a todos que desejem e se empenhem em conhecer.

Para Descartes o ato de ver alicerçado na intuição garantia a validação da coisa em si, para excluir as dúvidas. Ao contrário, a visão instaura a dúvida, o erro e a ilusão. Sem a iluminação adequada (que não é acessível a todos), o ser humano não consegue alcançar o conhecimento. Ele precisa que o seu olhar seja educado (buscar a luz através da *paidéia*) para alcançar esse mundo sensível, que é o mundo das Idéias. Gérard Lebrun, a “analogia solar” descrita no mito da caverna significa para o homem uma tomada de consciência de forma a compreender que a imagem de uma coisa pode ser distinta da coisa em si (LEBRUN, 2006).

Não há relação sinonímia entre o *intuitos* cartesiano de Descartes e o “olhar penetrante” proposto por Platão. Descartes acredita que a razão humana (ou a sabedoria humana, como ele se refere) é um foco luminoso, um sol epistêmico. Cabe à razão, instalada no ego, difundir a luz e o ser humano, seu detentor, projetar essa luz de modo apropriado, de forma a produzir um conhecimento sobre o objeto focalizado por essa “luz”. De acordo com a teoria platônica, o olhar por si só não é capaz de nos fazer perceber as coisas e as suas formas. É preciso que haja uma *luz*, que vem de fora. É preciso ainda, uma preparação especial que possibilitará apreender o conhecimento sobre o objeto.

Enquanto em Platão, a iluminação que torna possível o conhecimento vem de um “foco luminoso transcendente (a idéia do Bem, Deus)” (LEBRUN, 2006, p. 23), em Descartes esse foco luminoso é a própria razão, pois os olhos, por si só, estorvam a visão. Torna-se necessário, então, conduzir metódica e racionalmente o olhar para que possa ver plenamente, transformando a ação de ver em conhecer. O olho torna-se instrumento do pensamento e a única verdade segura é o *cogito*, a consciência da própria consciência de que deriva a certeza da própria existência: *ergo sum*.. É o ato e a capacidade de pensar que determinam tanto a

existência humana quanto a apreensão dos conhecimentos. Descartes estabelece que o ato de pensar confere validade e autenticidade ao ser humano. Com ele, a capacidade de raciocinar é elevada ao patamar mais elevado entre as competências humanas (BOSI, 2006). É com ele também, que o olhar adquire plenamente o significado de *intuitus* e se torna expressivamente *perspicax*.

O olhar que busca o conhecimento pleno se afirma como o único capaz da vidência perfeita, a *evidentia*, posta como marca distintiva do verdadeiro, tornando lugar comum chamar de “cegos” todos aqueles que não buscavam (ou não conseguiam) na razão metodicamente articulada o seu canal de percepção do mundo. É com Descartes e o método cartesiano que se estabelece o primado da razão sobre todas as outras formas de percepção.

Francisco Falcon afirma que essa idéia tomou forma no século XVIII, com o Iluminismo, movimento de idéias que buscava combater o mito e o poder, usando a razão como instrumento de dissolução do existente e de construção de uma nova realidade. É nessa época, também, que se afirma a associação entre a claridade, a iluminação, o sol e o dia com o conhecimento (como algo positivo) e toda forma de escuridão, inclusive a noite, com a ausência de conhecimentos (algo definitivamente negativo) (FALCON, 1986).

O movimento da Ilustração quer ver tudo, mas sabe que de modo geral o olhar não está preparado para ver, pois fora educado para não ver, ou ver com restrições, ou de determinada maneira. É uma forma de cegueira induzida socialmente pelas formas de poder. Sérgio Paulo Rouanet afirma que é uma espécie de preconceito que

[...]mergulha o mundo nas trevas para impedir a ação do olhar. A Ilustração martela, incansavelmente, as metáforas da luz e da noite, para mostrar como os dominadores procuram tornar o mundo opaco ao olhar [...] O preconceito é sempre concebido como um obstáculo, uma venda que inibe o olhar. Correlativamente, libertar-se do preconceito significa recuperar o direito de olhar (ROUANET, 2006, p. 131).

Para ver tudo e bem, é preciso utilizar a ciência alicerçada na razão e ser educado para alcançar a verdade. O olhar cego não pode ver ou vê distorcido, criando falsas idéias.

A ciência histórica e a Antiguidade nos deixaram de legado vários relatos do “cego que vê” (Homero e Tirésias são os exemplos mais conhecidos), do cego que consegue desenvolver percepções e noções extremamente abstratas⁴⁹ e da cegueira como autopunição,

⁴⁹ Em 1749, Diderot escreve *A carta sobre os cegos*, texto que ressalta a importância do olhar educado, “mostrando como determinados cegos conseguem perceber o mundo muito mais exatamente que os homens com vista normal. Desenvolvendo uma hiperacuidade graças ao tato e à audição, esses cegos conseguem chegar a percepções e noções abstratas de matemática e física que em geral não são alcançadas pelos que enxergam” (ROUANET, 2006, p. 133 – 134). Essa situação é cada vez mais comum em nossa sociedade, onde muitos indivíduos cegos conseguem alcançar os níveis mais altos de conhecimentos acadêmicos.

semelhante a Édipo, que fura os próprios olhos, um castigo ao órgão que podia ver, mas não foi capaz de fazê-lo adequadamente.

A cegueira de Saramago pode está relacionada à punição, mas revela-se mais intensamente como uma estratégia para tentar recuperar a capacidade de ver plenamente (ou como quer o autor, perceber), enlaçando o ver ao conhecer e, principalmente, ao refletir. O desejo implícito do autor é que suas personagens consigam alcançar uma sabedoria advinda de um olhar mais atencioso, mais lúcido, mais questionador e reflexivo, olhar que não se deixe prender (ou se acomodar) na superfície das coisas e pessoas, ou na sua imagem, que busque incansavelmente compreender a idéia que cada coisa, situação ou objeto representa, sem perder os sentimentos e emoções que caracterizam a existência humana. A cegueira criaria as condições necessárias para alcançar esse nível de percepção: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são, disse o médico. E as pessoas, perguntou a rapariga dos óculos escuros, As pessoas também, lá ninguém estará para vê-las [...]” (ESC, p. 128).

De forma subtendida, passa-se a idéia de que quem é (ou está) cego é que realmente pode enxergar as coisas e pessoas na sua essência, como “verdadeiramente são” e aqueles que possuem a capacidade física de ver não conseguiriam. A epígrafe de ESC vem reforçar essa idéia. A citação retirada de um fictício Livro dos Conselhos⁵⁰ nos adverte: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”. Ao recuperar as três formas do olhar⁵¹, anunciada na *História do cerco de Lisboa*, Saramago nos informa que este é o seu assunto central e absoluto. Olhar, ver e reparar são apresentados sob a forma de gradação e numa perspectiva condicional.

A gradação diz respeito à transição gradativa de intensidade, indo de uma ação inconsciente e superficial (olhar de contemplação), passando para outra que já requer um pouco de atenção (ver), até alcançar o último estágio, que exige, além da atenção total, uma intencionalidade (reparar), que pode ser traduzido como o olhar *perspicax*.

A conjunção condicional determina haver elementos condicionantes para executar a ação. Explicitamente, o autor nos diz que, se o indivíduo dispõe da capacidade de olhar, nada impede que ele intensifique e aprimore esta competência até alcançar o reparar. Esta é a condição essencial: significa que se o indivíduo pode e quer olhar, pode e deve também alcançar o reparar. O aprimoramento da capacidade de olhar dependeria da vontade individual

⁵⁰ A informação sobre a inexistência do Livro dos Conselhos citado por Saramago é dada pelo próprio autor em entrevista concedida a Carlos Reis: “Tirando o caso d’*O ano da morte de Ricardo Reis*, em que as citações não são minhas, normalmente aparece-me de um Livro dos Conselhos, inexistente, de fato” (REIS, 1998, p. 122).

⁵¹ Saramago faz referência a esta trilogia pela primeira vez no livro *História do cerco de Lisboa* (p. 166) e sobre ela já nos referimos e discutimos no capítulo anterior.

de alcançar esse estágio de percepção plena. Esta idéia está alicerçada no seguinte provérbio: “O pior cego é aquele que não quer ver, pois as coisas estão aí, visíveis” (ESC, p. 283), que ressoa por toda a narrativa. Este é um princípio sugestivo porque ao mesmo tempo em que afirma haver seres que conseguem ver, também afirma que não ver é deliberação de má vontade ou ausência total desta, circunscrevendo a capacidade de ver e compreender à moral. Implicitamente, o autor está afirmando que as pessoas cegaram porque falta vontade de mudar, idéia também presente em *Memorial do convento* (a pequena quantidade de vontades recolhida por Blimunda limitou o vôo da passarola) e na atitude de Ricardo Reis⁵². Por outro lado, se existe no indivíduo essa vontade, mesmo enfrentando grandes adversidades, ele conseguirá alcançar este estágio de ver plenamente, assim como conseguiu H., personagem de *Manual de pintura e caligrafia*, assim como João e Maria Adelaide Mau-Tempo, protagonistas de *Levantado do chão*.

Leila Perrone-Moisés afirma que:

As personagens desse livro [ESC] cegam porque denegam a própria cegueira; porque, como Ricardo Reis, não querem ver o que ocorre a sua volta, ou fazem de conta que não vêem [...] Tanto no caso de Ricardo Reis como no dos cegos, a denegação é fatal, porque aquilo que faz a infelicidade humana deve se recusado, e não apenas denegado como não existente. O enunciador dos dois romances diz “não” a “não agir” e ao “não ver” de suas personagens. A negação de uma negação, como se sabe, produz uma afirmação. A afirmação [implícita] de Saramago é: agir é inevitável e necessário; ver é preciso (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 8).

Se falta aos indivíduos a vontade de mudar uma situação que, na opinião do autor, prejudica-os, é imprescindível que aconteça algo *in extremis*, algo que se caracterize pelo limite, algo que evidencie a premência de transformar os valores existentes:

Há que se exercitar o ritual filosófico platônico do *thauma*, esse espanto que desloca e permite a reviravolta do ser. Esses homens, cegos que se ignoram, são, de outro modo, como aqueles prisioneiros da caverna que não suspeitam que vivem na sombra. Estes, na caverna, ignoram o dia e a verdade; aqueles, na vida, limitam-se a olhar sem ver os seres, as relações humanas, a linguagem. Para curar essa cegueira só uma outra que torne evidente a primeira. E é ainda uma vez a luz – cegueira branca - que, apesar de também cegar, aponta a cegueira anterior [...] Na ficção de Saramago, a experiência de tornar-se fisicamente cego parece, pelo volume quase impiedoso da angústia que traz em seu bojo, uma passagem absurdamente difícil e dramaticamente vivenciada (SILVA, 1999a, p. 298).

Este estágio-limite dramático e difícil a que Saramago expõe suas personagens é uma tentativa de, através do choque e da exposição ao unimaginável, recuperar a capacidade de ver plenamente e recuperar também uma feição mais humana: é uma cegueira que dará condições de perceber a outra. A marca absurda da cegueira é a consciência de que eles são “cegos que,

⁵² No capítulo 3 desenvolvi essa idéia e apresentei exemplos retirados desses dois romances sobre a falta de vontade de mudar a realidade que se apresenta, por comodismo ou por medo, como uma forma de cegueira.

vendo, não vêem”. A luz cega e também estabelece as condições necessárias para que, gradualmente, se descubra a ilusão em que se vivia. “Depois, como se acabasse de descobrir algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes, murmurou, triste, É dessa massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (ESC, p. 40). Começam a surgir, aos poucos, rasgos de consciência do que eles realmente foram até a nova cegueira surpreendê-los.

Os primeiros cegos são trancafiados num manicômio como tentativa de conter a epidemia e lá acontecem atos de violência brutais como estupro, assassinato, opressão, subjugação do homem pelo homem e muitas brigas. Chega-se ao mais alto grau de agressividade em nome da sobrevivência em condições deploráveis. “Vamos endoidecer de horror [...] Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou [o Médico], esta é só a primeira delas” (ESC, p. 97). Expostos a situações dramáticas, estes indivíduos percebem que cegos e famintos eles não se diferenciam de animais.

A Mulher do médico mata, por vingança e instinto de sobrevivência, o chefe armado de uma espécie de máfia de cegos que dominava o manicômio, racionando os alimentos, limitando o acesso às instalações sanitárias e violentando as mulheres. Ela chega à seguinte conclusão: “Mas sabia que se fosse necessário tornaria a matar, E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma [...] e a si mesma respondeu, Quando já está morto o que ainda é vivo” (ESC, p. 189). Existem duas possibilidades interpretativas para esta afirmação: esta mulher se percebe um ser morto e sem vida por ter tido a coragem de matar e por ser capaz de ver a situação deplorável e sub-humana em que vivem. Mortos também podem estar aqueles que não dispõem de qualquer tipo de sentimento e se aproveitam da situação para explorar e degradar os outros seres humanos. Eles estão vivos, mas não conseguem refletir sobre o significado de *ser humano*, alimentando sentimentos como a indiferença, a crueldade, o egoísmo entre outros.

Essa última interpretação aproxima-se mais da conotação que o autor quis imprimir a seu texto, demonstrando o seu pessimismo em relação ao ser humano: “Sou uma pessoa pessimista e cética em relação a esta coisa que nós chamamos **espécie humana**, em relação ao que estamos a fazer do mundo e de nós próprios” (REIS, 1998, p. 48 - grifo do autor). Esse sentimento desalentador em relação ao indivíduo é que o faz conceber um cão com atitudes mais humanas do que os seres humanos. Ao afirmar que “somos vítimas de não usarmos a razão que temos” (CASTELLO, 1999, p. 216), Saramago deixa latente a sua incompreensão e desesperança em relação ao ser humano.

O conjunto das experiências vivenciadas pelas personagens de ESC é absurdamente traumático e difícil, e obriga os cegos a conversar e refletir sobre o significado da situação, instaurando um processo de revisão dos valores até então aceitos e praticados por todos. Isso acontece de forma mais ou menos semelhante para todos e apresenta etapas distintas. Nesse processo, é imperioso o afastamento dos valores e conceitos estabelecidos, percorrendo uma trajetória distinta daquela feita até o momento da cegueira. É uma espécie de desligamento/distanciamento das concepções alicerçadas para que se estabeleçam as condições necessárias para a percepção e instauração de novos valores.

A narrativa é centrada num grupo de sete pessoas diferentes em todos os aspectos, cuja maioria se encontra pela primeira vez no consultório do médico: o próprio Médico, o Primeiro cego, o Velho da venda preta, a Rapariga de óculos escuros e o Rapazinho estrábico. Todos eles se reencontram no manicômio, formando um grupo ao qual é acrescentado a Mulher do primeiro cego e a Mulher do médico. Este grupo, sobre o qual a voz narrativa dirige exclusiva atenção, representa a sociedade: o saber científico, a velhice, a juventude inconseqüente, a infância e a sabedoria; todos ali reunidos, no sofrimento, em busca do entendimento.

A primeira alteração provocada é a perda das referências que até aquele momento nortearam a vida de todos. O Primeiro cego perde a visão em frente a um semáforo enquanto dirigia e é conduzido para casa. Em casa, ele se dá conta das transformações referenciais que começam a ocorrer:

Sabia que estava a sua casa, reconhecia-a pelo odor, pela atmosfera, pelo silêncio, distinguiu os móveis e os objetos só de tocar-lhes, passar-lhes os dedos por cima, ao de leve, mas era também como se tudo isto estivesse já a diluir-se numa espécie de estranha dimensão, sem direções nem referências, sem norte nem sul, sem baixo nem alto (ESC, p. 15).

É como se o “mar de leite”⁵³ encobrisse ou embotasse todos os parâmetros antigos até o seu completo apagamento, inclusive o tempo, já que todos os relógios param. Essa desconstrução referencial é uma forma de possibilitar o surgimento de novos parâmetros, alicerçados sobre uma nova consciência ou percepção que orientará a realidade que descortina.

As sair do manicômio onde foram encarcerados, os cegos perambulam, desorientados e famintos, pelas ruas da cidade. Todos os espaços já elaborados e assimilados, onde antes se movimentavam com desenvoltura, reveste-se de nova significação: a cegueira torna desconhecido tudo que antes se tinha como perfeitamente delimitado e absorvido: o tempo, o espaço, os referenciais éticos e morais.

⁵³ Essa expressão é empregada pelas personagens de ESC para se referir e descrever a cegueira.

Depois da perda de todos os referenciais, vem em sucessão a fome, a degradação, a humilhação, a violência e a morte, alcançando o ápice do caos e da barbárie. Alguns acontecimentos a que são expostos ou que vivenciam assemelha-se a um processo de purificação, como se após o choque do *thauma* as personagens tivessem que passar por situações que possibilitassem expurgar todos os vestígios da condição anterior.

Na mitologia, acontecimentos semelhantes fazem parte do ritual de iniciação para a formação do herói. Lourenço Leite (2001) refere-se a dez etapas que formam o conjunto de ritos de passagem e criam as condições necessárias para fazer a iniciação do herói. Em ESC aparecem alguns desses ritos:

1 – MUDANÇA DE NOME – convencionalmente, nada nem ninguém tem existência sem um nome. Conhecer o nome de alguém e usá-lo é dispor da pessoa, participando da sua vida mais íntima. “Nomear alguma coisa é identificar a sua singularidade, é retirá-la do genérico. Ao se nomear uma coisa, singulariza-a, de modo a tornar-se única perante o universo” (LEITE, 2001, p. 62). O novo nome que recebe é a denominação pela qual o herói será reconhecido neste novo mundo. “Ao mudar de nome, ele é ressingularizado, de modo que a comunidade possa identificá-lo” (LEITE, 2001, p. 62) como alguém diferente e especial. No romance todas as personagens têm um nome, mas são identificadas com uma nova denominação relacionada ao olhar: o Primeiro cego e a Mulher do primeiro cego, o Velho da venda preta, o Rapazinho estrábico, a Rapariga de óculos escuros, o Médico (oftalmologista) e a Mulher do médico. As personagens passam a ser identificadas por essas novas alcunhas e os seus nomes de batismo não há qualquer referência (até a perda do nome pode ser considerado como perda de referências), nem desse grupo, nem de nenhuma outra personagem. Um cego explica: “Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante” (ESC, p. 275). Mais importante que o nome, são os atos de cada um.

2 – MERGULHO RITUAL NO MAR – esse mergulho acontece de forma alegórica e literal. De forma alegórica, a cegueira é constantemente definida como algo branco: “o cego afirmara categoricamente que via, ressalve-se também o verbo, uma cor branca uniforme, densa, como se se encontrasse mergulhado de olhos abertos num mar de leite” (ESC, p. 30). É tudo tão densamente branco que “é como se não houvesse noite” (ESC, p. 18). Esta cegueira branca, em oposição àquela já conhecida e diagnosticada que é a escuridão, causa estranhamento a todas as vítimas e também aos leitores. Há, nitidamente, uma relação entre esse excesso de claridade e as teorias do olhar, assunto sobre o qual nos deteremos mais

adiante. O mergulho nesse “mar de leite” altera imediatamente a percepção das coisas e pessoas:

[o Primeiro cego] Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência de luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a encobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro. Agora, pelo contrário, ei-lo que se encontrava mergulhado numa brancura tão luminosa, tão total, que devorava, mais do que absorvia, não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-os, por essa maneira, duplamente invisíveis (ESC, p. 15-16).

É a constatação de que sob aquele “mar de leite” as coisas não permanecem do jeito que sempre foram; não é igual à cegueira já conhecida. Ao tornar as coisas “duplamente invisíveis” elimina-se todos os conceitos já elaborados, como se intencionasse apagar da memória tudo que já fora registrado até ali, para efetivar novo registro, agora sob uma nova perspectiva, um novo olhar.

A cor branca pode significar ora a ausência, ora a soma de todas as cores (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999). No romance, ela simboliza a ausência não só das cores, mas também das formas, das dimensões, de toda caracterização existentes para as coisas, objetos e pessoas. Essa cor também está presente no início e no término da vida diurna e, na história da humanidade, sempre esteve presente no momento da morte⁵⁴ e do nascimento. Simbolicamente, essa cor está sempre associada a um momento transitório, um limite, uma passagem. Ela é a cor dos ritos de passagem (como o da vida para a morte), assim como o momento transitório entre o dia e a noite.

O branco do Oeste é o branco fosco da morte, que absorve o ser e o introduz ao mundo lunar, frio, fêmea. Conduz à ausência, ao vazio noturno, ao desaparecimento da consciência e das cores diurnas. O branco do Este é o do retorno: é o branco da alvorada, quando a abóboda celeste reaparece, ainda vazia de cores, embora rica do potencial de manifestação [...]. Um desce da intensidade luminosa para o estado fosco, o outro sobe do estado fosco para a intensidade luminosa. Em si mesmos, esses dois instantes, essas duas brancuras, estão vazios, suspensos entre ausência e presença, entre Lua e Sol (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 141-142)

Todo o simbolismo do branco e de seus usos rituais decorre dessa observação da natureza, sinalizando esse espaço temporal entre um período que finda e outro que surge pleno de possibilidades. Associado a um ritual iniciático, a cor branca simboliza uma transformação em que o ser reergue-se ou renasce de uma trajetória de provação, renovado e

⁵⁴ No livro *Diálogo Borges/Sábato* (2005), Jorge Luz Borges e Ernesto Sábato apontam uma mesma origem para o termo espanhol ‘blanco’ e o inglês ‘black’, onde este último se traduzia como sem cor e o primeiro, certamente, teria a mesma significação, estabelecendo os dois uma relação com a ausência de cor, com a tristeza e com a desolação. Eles ainda afirmam que, primitivamente, sempre se usou branco no luto e o hábito de associar o preto a esse estado teria começado na Espanha, aproximadamente na corte de Felipe II.

purificado, irradiando entendimento e sabedoria. Em ESC, o branco é tão intensamente luminoso que cega para que se possa perceber a própria cegueira.

Joanna Courteau, num ensaio em que demonstra o dialogismo intertextual entre Saramago (ESC) e Padre Antonio Vieira, aponta para o significado metafórico da cegueira. Vieira, segundo a pesquisadora, elabora, em detalhes, a sua teoria da cegueira do homem que olha sem ver, a que ele se refere como “cegueira de olhos abertos” afirmando que:

O cego que conhece a sua cegueira não é de todo cego, porque, quando menos, vê o que lhe falta: o último extremo da cegueira é padecê-la e não a conhecer [...]. A natureza, quando tira o sentido da vista, deixa o sentido da cegueira, para que o cego se ajude dos olhos alheios. Porém os escribas e os fariseus estavam tão cegos dos seus, e tão rematadamente cegos, que só não tinham perdido o sentido da vista, senão também o sentido da cegueira: *o da vista, porque não viam, o da cegueira, porque não a viam*. Argüiu-os Cristo hoje tacitamente dela, e eles que entenderam o remoque, responderam: Porventura somos nós também cegos? Como se disseram: os outros são os cegos, porém nós, que somos os olhos da república, nós que somos as sentinelas da casa de Deus, nós que temos por ofício vigiar a observância da fé e da lei, só nós temos luz, só nós temos vista, só nós somos os que vemos. *Mas por isto mesmo era maior a sua cegueira que todas as cegueiras, e eles mais cegos que todos os cegos. Porque não pode haver maior cegueira, nem mais cega, que ser um homem cego, e cuidar que o não é* (VIEIRA *apud* COURTEAU, 2002, p. 198-199 - grifo nosso).

Os dois autores são peremptórios ao afirmar que o pior da cegueira é não saber ou não acreditar que é um cego (*amathia*) e viver na ilusão de ver. Percebe-se que as palavras de Vieira fazem eco no texto de Saramago, quando, depois de muito sofrimento, eles se conscientizam que a cegueira vivenciada naquele momento é posterior a outra que eles desconheciam em si próprios. Nas palavras de Vieira, eles são “os mais cegos dos cegos”. Saramago acrescenta em ESC, a cor branca para a cegueira usando-a também como símbolo e também como elemento de conexão entre seus dois *Ensaíos*.

Além do mergulho nesse “mar de leite”, há, já nas páginas finais, uma chuva tão forte e tão intensa que possibilita lavar as roupas e sapatos imundos, lavar energeticamente os corpos e cabelos e ainda consegue, com as forças das águas, lavar toda a cidade, arrastando o lixo e a podridão acumulada nos dias de cegueira: “Abriu a porta, deu um passo, ato contínuo a chuva encharcou-a da cabeça aos pés, como se estivesse debaixo de uma cascata [...] como se pudesse servir para limpar um pouco, ao menos um pouco, esta sujidade insuportável da alma” (ESC, p. 265).

É uma grande chuva, com água em abundância para lavar roupas, corpo e alma. A chuva lava tudo como se estivesse purificando o corpo e a alma. Na casa do Médico, local onde se encontra o núcleo de protagonistas depois que saem do manicômio e foco total da

atenção narrativa, a forte chuva banha apenas as mulheres⁵⁵:

Não podem imaginar que estão além três mulheres nuas, nuas como vieram ao mundo, parecem loucas, devem estar loucas [...] 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 alaga e rodeia as coxas [...] talvez não sejamos é capaz de ver o que de mais belo e glorioso aconteceu 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 (ESC, p. 266).

Essa bela imagem poética de três mulheres nuas, sob a chuva e a lua, a se lavar, não se refere apenas a uma ação higienizadora. Ela reveste-se de uma forte carga simbólica, como ato de limpeza e purificação, para se esvaír de tudo que é negativo ou que representa o passado e ainda possa estar em seu ser. A chuva purifica-as de todos os valores e referenciais antigos que sempre nortearam as suas vidas e que conduzira a todos para aquele estado de cegueira.

3 – PASSAGEM PELO FOGO – este é outro rito de passagem que assegura a purificação: “O fogo representa o símbolo da purificação pela compreensão, e através dele o herói pode atingir sua forma mais espiritual” (LEITE, 2001, p. 63). O fogo é um símbolo de transformação e, como a luz que ilumina a escuridão, afastando as trevas, as sombras e o mal, é interpretado como o conhecimento que vai permitir uma nova visão de mundo. No romance, há um grande incêndio, iniciado conscientemente por uma mulher cujo “próprio corpo estava a alimentar a fogueira” (ESC, p. 207), e queima completamente o manicômio até que ele desabe. Esse incêndio possibilita a liberdade dos cegos aprisionados e serve como punição para outro grupo de cegos. Muitos cegos morrem, mas, como simbolicamente a luz do fogo afasta o mal, os primeiros a morrer foram aqueles que roubaram, exploraram, abusaram sexualmente, agrediram e mataram aproveitando-se da situação. O fogo, além de afastar o mal também permitiu a transformação ou mudança do estado: antes como prisioneiros, com o fogo veio a liberdade.

4 – PENETRANDO NO LABIRINTO – a última etapa desse processo de purificação / transformação / regeneração vivenciados pelas personagens é a penetração num labirinto. Este pode ser visto como um local de provação de suas habilidades, onde o herói deve enfrentar o

⁵⁵ Beatriz Berrini dedica um capítulo de seu livro, *Ler Saramago: o romance*, a explicar a atenção especial que Saramago dedica às mulheres, descrevendo-as como seres humanos com força, persistência e coragem. Em resumo, na ótica de Saramago, e segundo a crítica, as mulheres são especiais, são mais humanas e dispõem de mais disposição para agir (BERRINI, 1998).

monstro desconhecido (no labirinto de Creta, como se sabe, Teseu mata o Minotauro), que representa seus próprios medos, desejos incontidos ou inseguranças.

Os cegos enfrentam dois labirintos. O primeiro deles é o próprio manicômio:

O manicômio, a todas as luzes, é o que apresenta melhores condições, porque, a par de estar murado em todo o seu perímetro, ainda tem a vantagem de se compor de duas alas, uma que destinaremos aos cegos propriamente ditos, outra para os suspeitos, além de um corpo central, que servirá, por assim dizer, de terra-de-ninguém, por onde os que cegaram transitarão para irem juntar-se aos que já estão cegos [...] Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampo forradas de zinco, três celas acolchoadas até a altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. Por trás do edifício havia uma cerca abandonada, com árvores mal cuidadas, os troncos davam a idéia de terem sido esfolados. Por toda parte se via lixo (ESC, p. 46-47).

É nesse espaço que, aos poucos, os indivíduos vão se transformando em animais ou simplesmente, liberando seus instintos mais bestiais. O monstro é, alegoricamente, o homem. Este ser brutalizado que é descrito impiedosamente dentro do seu egoísmo e da sua tirania “Estes cegos, se não lhe acudirmos, não tardarão a transformar-se em animais, pior ainda, em animais cegos” (ESC, p. 134). É o homem fera matando e subjugando seus semelhantes.

O labirinto constitui-se como um percurso que deve ser seguido em busca de algo; é uma caminhada, uma andança, uma viagem. Andar pelo labirinto procurando uma saída é também uma busca pelo conhecimento pessoal. A andança ou viagem é sempre uma busca: quase sempre de algo que não se sabe exatamente o que é. Ao deixar o manicômio os cegos vagam pela cidade, que é a ampliação do labirinto, completamente desorientados, sem saber para onde ir ou o que fazer. De modo mais elementar, todos com medo de todos buscam comida e abrigo, o essencial para a sobrevivência. Como perderam todos os referenciais, desconhecem o caminho de suas próprias residências ou aqueles que poderiam conduzi-los a um lugar que tivesse alimentos. Eles se guiam pelo olfato, tato, ou seja, pelos instintos.

Como se orientarão eles, perguntou-se a mulher do médico. Não se orientavam, caminhavam rente aos prédios com os braços estendidos para a frente, continuamente esbarravam uns nos outros como as formigas que vão no carreiro, mas quando tal sucedia não se ouviam protestos, nem precisavam falar, uma das famílias despegava-se das paredes, avançava ao comprido da que vinha em direção contrária, e assim seguiam e continuavam até o próximo encontro. De vez em quando paravam, farejavam à entrada das lojas, a sentir se vinha cheiro de comida, qualquer que fosse, depois prosseguiram o seu caminho, viravam uma esquina, desapareciam da vista, daí a pouco surgia dali outro grupo, não traziam ar de haver encontrado o que buscavam (ESC, p. 218).

Destituídos de qualquer tipo de orientação que lhes servisse de norte, os cegos perambulam pelas ruas labirínticas, desviando-se ou enfrentando outros cegos na disputa pelo

espaço e pelo alimento. Há um acontecimento, na cidade-labirinto, que destaca ainda mais a animalização dos seres humanos. Depois de ter encontrado comida, a Mulher do médico volta, carregada de sacos com víveres, em busca do restante do grupo que deixara em local seguro, mas se perde no caminho e se desespera:

Então, desesperada, deixou-se cair no chão sujíssimo, empapado de lama negra, e, vazia de forças, de todas as forças, desatou a chorar. Os cães rodearam-na, farejam os sacos, mas sem convicção, como se já lhes tivesse passado hora de comer, um deles lambe-lhe a cara, talvez desde pequeno tenha sido habituado a enxugar prantos. A mulher toca-lhe na cabeça, passa-lhe a mão pelo lombo encharcado, e o resto das lágrimas chora-as abraçada a ele (ESC, p. 226).

Enquanto os humanos vivem um processo de degradação e bestialização, o cão é apresentado com atitudes e sentimentos humanos. O que se vê aqui é uma inversão: o cão das lágrimas é humanizado e os homens são animalizados.

Com a ajuda da Mulher do médico, o grupo de protagonistas consegue chegar à casa do Médico e lá ficam abrigados. Ainda com a ajuda (ou com a orientação) dela, intensificam as reflexões sobre o significado da cegueira:

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 abjeção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá ainda tínhamos a desculpa da abjeção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o bem e o mal, não me perguntem o que é bem e o que é mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são apenas modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a preleção moralística, é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o (ESC, p. 262).

Longas reflexões de quem viveu e presenciou o horror, e se esforça para continuar sobrevivendo com lucidez. Naquela situação ter olhos não foi um privilégio, foi uma responsabilidade descomunal para uma pessoa só carregar. As palavras do Velho da venda preta sintetizam adequadamente o significado da responsabilidade da Mulher do médico:

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 (ESC p. 290).

Não era só a garantia da subsistência, era muito mais a responsabilidade moral de não permitir que aquele grupo perdesse as características mais humanas: a capacidade de pensar, de ter valores morais, de ter afeto e carinho uns com os outros, o respeito e a dignidade de ser

humano. A Mulher do médico é o fio que os une à humanidade e a única capaz de orientá-los no processo de conscientização do significado da cegueira:

O único milagre que podemos fazer será o de continuar a viver, disse a mulher, amparar a fragilidade da vida um dia após outro dia, como se fosse ela a cega, a que não sabe para onde ir, e talvez assim seja, talvez ela realmente não o saiba, entregou-se às nossas mãos depois de nos ter tornado inteligentes, e a isto a trouxemos [...] abramos os olhos (ESC, p. 283).

As palavras da Mulher do médico conseguem evidenciar aquilo que distingue a cegueira definida pelas teorias do olhar e a cegueira tematizada por Saramago. Desde Platão, a cegueira era definida como a carência de conhecimentos, de idéias, de um raciocínio metodicamente organizado ou, simplesmente, de “luzes”. Este estado era traduzido como a escuridão e as trevas. A cegueira descrita por Saramago, ao contrário, é causada por algo intensamente branco que devora tudo. Em ESC é o excesso de iluminação que causa a cegueira, tornando “as coisas duplamente invisíveis”. O excesso de “luzes” não permite aos homens verem o que ou quem está ao seu redor, ou, mais especificamente, o que está acontecendo e o seu real significado.

A relação que se pode depreender dessa cegueira especial é a idéia recorrente de que, nos tempos atuais, há um número tão vasto de informações que os seres humanos não conseguem absorver; por isso, o conhecimento que as pessoas detêm está cada vez mais segmentado. Concentrando-se num assunto ou num aspecto desse assunto, torna-se necessário deixar de lado os demais. Ou vive-se eternamente na superfície de tudo, sem se aprofundar em nada, o que seria também uma forma de cegueira. A sociedade como um todo padeceria, não pela carência de luzes, mas pelo excesso de estímulos e de informações, embotando ou simplesmente impossibilitando discernir com precisão as coisas e acontecimentos ao redor. Esse excesso de estímulos condiciona os indivíduos a uma atitude passiva, a se manterem, muitas vezes, como meros espectadores do mundo, onde não refletir e não agir são as palavras de ordem, deixando os indivíduos apáticos e facilmente manipuláveis.

O excesso de iluminação fez com que os homens perdessem o fio da realidade, vivendo num mundo ilusoriamente criado, como se tivessem voltado para a caverna, só que, na atualidade, esta tem um formato diferente. A cegueira da caverna platônica se traduz como *áгноia*, uma cegueira advinda da ingenuidade e da ilusão de ver. Nessa nova caverna, esta cegueira está relacionada a uma certa estupidez e arrogância de nada saber e arvorar-se como sábio, num estado de *amathia*.

A caverna contemporânea não é escura, nem mantém seus membros acorrentados. Ao contrário, ela é profusamente iluminada e aprisiona seus integrantes de forma diferente: é

preciso estabelecer um condicionamento, de modo a achar prazeroso este ambiente, e mais prazeroso ainda o consumo dos produtos ali oferecidos. Num processo de condicionamento não há espaço para a reflexão; é uma ação alienada que se executa sem a devida percepção, sem questionamentos. Vive-se aparentemente feliz nessa situação de manipulação das vontades e necessidades humanas.

É evidente, em ESC, a linha dialógica estabelecida com a filosofia e, mais especificamente, com as teorias platônicas. ESC apresenta um relato ficcionalizado e atualizado dessa forma de cegueira que acomete a humanidade, levando os indivíduos, muitas vezes, a passar toda a sua existência nessa ilusão de olhar sem ver e de nada saber e crer que sabem, vivendo na superficialidade em todas as suas relações: com as pessoas, com o poder instituído e consigo próprio.

O que Saramago, a nosso ver, deseja é sacudir essa apatia, essa alienação, desenvolvendo um olhar observador e perspicaz, estimulando a reflexão e a consciência de si próprio, daqueles que estão ao redor, dos acontecimentos no mundo e a influência destes na própria vida e na de seus pares. Nesse sentido, torna-se necessário enfatizar que o verbo reparar pode também ser entendido como consertar, aperfeiçoar, refazer. Saramago deixa subentendido que não basta abrir os olhos e tomar consciência da situação vivenciada, é imprescindível que esta etapa seja acompanhada de uma re-ação ou de um re-fazer, agora de forma diferente e sob novos parâmetros. Essa idéia é o assunto de ESL, que será aprofundada no próximo capítulo.

O diálogo com as idéias platônicas é intensificado n'*A caverna*, publicado em 2000, romance em que Saramago novamente tematiza o olhar, além de atualizar o mito platônico que serve como título do romance. O mito da caverna é uma elaboração simbólica que expressa a representação do mundo escondida atrás das aparências. Platão contrapõe um mundo visível e material a outro invisível e imaterial. Ele denomina de aparência o mundo visível em que se vive o cotidiano da existência humana, onde prevalecem as imagens das coisas (assim como no fundo da caverna), diante de homens aprisionados e fixados em opiniões construídas sobre imagens, sombras, aparências efêmeras e superficiais. Estar fixado neste mundo é estar vivendo o dia-a-dia, absorvendo o que lhe é apresentado sem reflexão alguma.

Platão propõe retirar esses prisioneiros do fundo da caverna e levá-los para outro mundo onde as coisas se mostram, gradativamente, como algo que não se modifica. Um mundo iluminado por um Sol que ilumina tudo e possibilita perceber as coisas em sua plenitude. Este é um universo de claridade (em oposição à escuridão da caverna) que torna

acessível a idéia que cada coisa representa. “A caverna e seus espetáculos de sombras ou de fantoches representam esse mundo de aparências agitadas, da qual a alma deve sair para contemplar o verdadeiro mundo das realidades – o mundo das Idéias” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.213). Torna-se imprescindível sair da “caverna” (representada pela escuridão, dúvida, incerteza) em direção às luzes do esclarecimento, para ter condições de ver com nitidez a essência das coisas. A caverna é traduzida como a preponderância do mundo sensível; sair da caverna é encaminhar-se para o mundo das Idéias e do conhecimento. Adauto Novaes afirma que quando

Platão propõe [...] que, por uma operação do olhar, o homem se afaste do mundo sensível, estava ao mesmo tempo dirigindo o olhar para um ver concentrado no mundo da Idéia. Livrar-se do mundo sensível e suas flutuações, procurar ver o fundamento do sensível, que é a Idéia (NOVAES, 2006b, p. 10).

Essa “operação do olhar” aconteceria através de orientação e iluminação adequada, fazendo com que os seres humanos deixassem de acreditar nos simulacros e imagens e passassem ao mundo das Idéias. Gerard Lebrun levanta alguns questionamentos ao discutir o mito platônico e a iluminação adequada que deveria vir de um

[...] foco luminoso e transcendente: Que sinal ele me fornece de que eu atingi o saber? Como estar seguro de que estamos bem expostos à luz? A resposta de Platão é mais ou menos o seguinte: isso sabemos quando tomamos consciência de que vivíamos *anteriormente* nas trevas, sem suspeitarmos (LEBRUN, 2006, p. 26).

Sair da escuridão da caverna significa tomar consciência de que vivia na cegueira de ver imagens sem saber que eram tão somente imagens.

Em *A caverna* relata-se a história de uma família de oleiros que tem a vida transformada com a implantação de um grande Centro Comercial que monopoliza e determina tanto as formas de produção quanto o modo de vida das pessoas. Tudo passa a girar na órbita desse Centro, que atrai e domina a todos com o seu forte apelo imagético. Em entrevista concedida a Cassiano Elek Machado, Saramago assim define o Centro: “O centro comercial acabou por ocupar o lugar que antigamente era da praça pública. Toda a gente caminha para esse espaço fechado, essa espécie de enorme caverna que é o shopping Center” (MACHADO, 2000, p. 2).

Cipriano Algo, personagem central, e sua família lutam com empenho para fazer sobreviver a sua profissão num universo dominado pela produção em massa. São impelidos a desistir e mudar para o Centro, fato que gera angústia e sofrimento:

Não vai ser fácil, uma pessoa não é como uma coisa que se larga num sítio e ali se deixa ficar, uma pessoa mexe-se, pensa, pergunta, dúvida, investiga, quer saber, e se

é verdade que, forçada pelo hábito da conformação, acaba, mais tarde ou mais cedo, por parecer que se submeteu aos objetos, não se julgue que tal submissão é, em todos os casos, definitiva (AC, p. 305).

Não há, evidentemente, nenhum sinal de resignação, de fácil aceitação dos fatos. Eles sabem que a mudança representa a aceitação de uma nova forma de vida e de valores com os quais não conseguem habituar-se. Para Saramago, Cipriano Algor e sua filha são pessoas com a capacidade de ver plenamente, refletindo sobre a situação em que vivem e o significado da mudança. Ir morar no Centro significa ter que deixar de ver e aceitar viver num mundo de imagens, que é a realidade do Centro. Noutras palavras, eles devem fazer o percurso inverso daquele proposto por Platão: eles, que tendo a iluminação adequada, conseguem ver e apreender o mundo das Idéias, darão meia volta e retornarão para a escuridão da caverna.

Cipriano passa a procurar pelo Centro algo com que se ocupar e descobre, em escavações que estão sendo feitas para ampliação do espaço no Centro, a própria caverna platônica, com seus prisioneiros conservados. Essa descoberta assusta a família Algor, ao tomar consciência que eles também são prisioneiros daquela grande caverna, que é o Centro: “Essas pessoas somos nós [...]” (AC, p. 334).

A caverna deixa de ser, então, um mito e se transforma num fato. A firme determinação em não se tornar também prisioneiros dessa nova forma de caverna os conduzem em busca de mudanças que, sabem, não serão fáceis de alcançar: “Para mudarmos de vida é preciso mudar a vida”. Através das palavras de Cipriano Algor, Saramago deixa claro a necessidade de tomar consciência e assumir uma atitude ativa e reflexiva para não ser aprisionado, inconscientemente, em qualquer forma de caverna.

Saramago estabelece a diferença entre AC, romance de sua autoria, e aquela do mito platônico:

É que os habitantes da caverna de Platão nunca saíram de lá. E quando um deles sai, os outros não acreditam nele. Na minha caverna, os personagens vão de fora para dentro. Quando chegam lá dentro compreendem que aquele mundo não pode ser o deles. O livro vai em tendência contrária à da sociedade atual. O autor desse livro quer que voltemos as costas para o que é cômodo, o que é errado. *O autor quer que as pessoas não renunciem a pensar no que está a acontecer.* E quando digo que as pessoas que estão na caverna somos todos nós é porque damos muita mais atenção às imagens do que àquilo que a realidade é. *Estamos lá dentro olhando uma parede, vendo sombras e acreditando que elas são reais* (SARAMAGO em entrevista concedida a MACHADO, 2000, p. 2 - Grifo nosso).

Estas são palavras do autor enfatizando que a reincidência temática é uma estratégia que visa a influenciar mudanças na forma de percepção da realidade e dos acontecimentos, estimulando uma reflexão constante sobre todos os acontecimentos ao redor. A intertextualidade entre o romance de Saramago e o mito platônico se constitui como uma

espécie de paráfrase: a caverna do romance de Saramago se assemelha àquela do mito grego, como um local que não possibilita o aprimoramento das potencialidades humanas. O desvio que o romance português vai apresentar refere-se à permanência na caverna. No mito platônico, os escravos estavam acorrentados no fundo da caverna e não podiam sair. Na caverna moderna, as pessoas são atraídas para se transferirem para lá: é uma forma moderna de aprisionamento. Cipriano Algor e sua filha representam a resistência a esse apelo sistemático e intenso.

O autor se apropria da idéia de Platão para potencializar sua crítica ao estilo de vida contemporâneo. A reincidência temática é também uma crítica ao comportamento passivo, submisso e, muitas vezes, conscientemente alheio às transformações da própria realidade. Dessa forma, torna-se imperioso que “abramos os olhos” e reajamos. Essa sugestão / orientação nos é dada, pelo autor, de forma alegorizada, em todos esses romances, intensificando gradualmente a sua força dramática.

A apropriação parafrásica do mito platônico é uma maneira de afirmar a cegueira do ser humano que não consegue desenvolver um olhar mais lúcido e, por conta disso, se dirige para a caverna e lá permanece na ilusão de ver, acreditando que sabe. A epidemia de cegueira branca é a estratégia que força o ser humano a tomar consciência da própria cegueira. Essa é a condição essencial para o desenvolvimento do olhar pleno e perspicaz, do discernimento e, finalmente da lucidez.

CAPÍTULO 4 - OS OLHOS LÚCIDOS DA RAZÃO

A razão arde pensativa.

VALÉRY⁵⁶

Em *Ensaio sobre a lucidez*, publicado em 2004, Saramago utiliza a intratextualidade como estratégia para compor este romance. ESL é um prolongamento da narrativa de ESC, relatando os acontecimentos na cidade, quatro anos após a epidemia. O autor recupera as personagens principais, a cor branca como símbolo, além da referência constante à epidemia de cegueira que instalara o caos naquela cidade. A continuidade da narrativa de ESC possibilita ampliar o conhecimento de fatos acontecidos depois da epidemia.

Esse prolongamento da história não nos é apresentado apenas como um intervalo de temporalidade. Há modificações na estrutura narrativa, no foco da atenção narrativa e na própria forma do relato, o que vai determinar significativas modificações na estrutura narrativa.

A palavra ensaio, no título, é a forma de estabelecer a primeira relação entre os dois romances. Entretanto, a estrutura de ESC está mais próxima do gênero ensaístico do que a estrutura de ESL. Neste último, a atitude narrativa se concentra em mostrar os acontecimentos, subtraindo as reflexões necessárias para a aproximação com o tom ensaístico. O romance estrutura-se como se tivesse uma forma dramática, em que os acontecimentos se sucedem um após o outro, deixando sob a responsabilidade do leitor interpretar e refletir sobre eles.

Em ESC, o leitor acompanha um narrador que relata os acontecimentos, elabora amplas reflexões sobre eles, questiona-se e questiona seus leitores, e também se encarrega de responder à maioria desses questionamentos. Em ESL, a atitude do narrador é extremamente discreta, o que obriga o leitor a se empenhar muito mais para preencher os vazios narrativos intencionalmente criados. Essa diferença na atitude narrativa determina a distinção entre os dois *Ensaio*s, pois enquanto o primeiro estabelece linhas de reflexão, o segundo apenas sugere reflexões, como se objetivasse apenas insinuá-las ao leitor.

⁵⁶ Valéry *apud* NOVAES, 2006, p. 9.

O texto ensaístico tem como característica principal instigar o desenvolvimento do pensamento crítico e a reflexão sobre o que é apresentado. Isso nos leva a acreditar que ESC, através do seu relato impactante, alcança com mais intensidade este objetivo. Por sua vez, ao sugerir as reflexões, ESL deixa sob a responsabilidade do leitor acompanhar e ampliar as linhas de raciocínio, aceitando ou contrariando-as, ou se entreter com a narrativa sem se dar conta das múltiplas significações simbólicas que se encontram sob a superfície textual.

A mesma cidade em que acontecera a epidemia de cegueira é palco, agora, de uma eleição importante para o futuro da capital (nesse romance é-nos informado que o lugar desses acontecimentos é a capital de um país, ambos não nomeados). Sem que haja qualquer tipo de articulação por grupos organizados, a maioria da população dessa cidade (83%) votou em branco - “Era o prenúncio do terremoto político que não tardaria a produzir-se” (ESL, p. 34) - enquanto que no restante do país a eleição transcorreu sem fugir à normalidade. Esse resultado deixou o governo desnordeado, pois via ali sinais de uma ação organizada com o intento de desestruturar o regime político vigente: “Aqueles votos em branco vieram desferir um golpe brutal contra a normalidade democrática” (ESL, p. 35).

O governo usou de todos os recursos, legais e ilegais, para que o povo reconhecesse o pretenso erro de votar em branco e que fossem reconduzidos a novas eleições e “à normalidade democrática, ao uso equilibrado, sensato, de uma lei eleitoral que, por imprudente desatenção dos legisladores, deixou as portas abertas àquilo a que seria lícito classificar como um uso legal abusivo” (ESL, p. 65). Para o governo, a ação dos eleitores aconteceu por uma falha legal, uma anormalidade num lugar tão tradicionalmente democrático.

O texto é rico em ironia e sarcasmo para descrever as vias tortuosas pelas quais se conduzem os interesses, os discursos e as decisões de um governo em crise. E que, por conta disso, passa a perseguir, oprimir, manipular e até cometer assassinatos como estratégia para que a população volte a se comportar da mesma forma que antes da eleição. A indiferença com que a população acompanhou as manobras governamentais para solucionar aquele “problema” irritou e desnortou os ministros do governo e todas as esferas do poder instituído, que se viam às cegas na busca de uma solução.

Em ESL a voz narrativa se abstém de comentar as atitudes e decisões das personagens e focaliza sua atenção na esfera governamental, dando destaque para as articulações dos ministros diretamente ligados ao presidente da república. Isso significa que esse romance tem como tema a atuação política institucional, relacionando-a a temática do olhar.

Antes de nos dedicarmos especificamente a esse assunto, pretendemos fixar a nossa atenção a elucidar o título desse *Ensaio*. O diálogo desses dois *Ensaio*s de Saramago não está centrado apenas na recuperação das personagens, do ambiente e da cor branca. Há uma relação simbólica e semântica unindo os dois termos explorados nesses romances.

Da cegueira já falamos em demasia, restando apenas a explicação dada pelas próprias personagens para a cegueira vivenciada por eles. Há uma intencionalidade em postergar essa discussão, pois ela estabelece um elo importante com a lucidez.

A determinada altura do relato da epidemia em ESC, quando já havia um grupo numeroso de cegos no manicômio, o Velho da venda preta propõe um jogo em que todos deveriam contar em que circunstâncias cegaram. Entre as pequenas narrativas, três são tão curiosas e interessantes por se constituir numa espécie de parábola, a ponto de chamar a atenção de outra personagem, que se faz presente apenas nesse momento, identificada como “uma voz desconhecida”.

O primeiro a relatar a forma como cegara foi o Velho da venda preta. Ele possuía apenas um olho e cobria a órbita vazia com uma venda:

[...] ceguei quando estava a ver o meu olho cego, Que quer dizer, É muito simples, senti como se o interior da órbita vazia estivesse inflamado e tirei a venda preta para certificar-me, foi nesse momento que ceguei, Parece uma parábola, disse uma voz desconhecida, o olho que se recusa a reconhecer sua própria ausência (ESC, p. 129).

O segundo caso a ser apresentado foi o do Ajudante de farmácia:

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 abri estava cego, Parece outra parábola, falou a voz desconhecida, se queres ser cego, sê-lo-ás (ESC, p. 129).

O terceiro e último a narrar a sua história foi a própria Voz desconhecida. Este cegara quando estava num museu admirando um quadro.

O último que eu vi foi um quadro [...] era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a idéia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser de um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente, e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, Poderia ser, mas não creio, porque havia lá também uma mulher com uma criança ao colo, Crianças ao colo de mulheres é do mais que se vê em pintura, De fato, tenho reparado, O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores. E estavam uns homens a comer, Têm sido tantos os almoços, as merendas e as ceias na história da arte, que só por essa indicação não é possível saber quem comia, Os homens eram treze, Os homens eram treze, Ah, então é fácil, siga, Também havia uma mulher nua, de cabelos louros, dentro de uma concha que flutuava no mar, e muitas flores ao redor dela, Italiano, claro, E uma batalha, Estamos como no caso das comidas e das mães com

crianças ao colo, não chega para saber quem pintou, Mortos e feridos, É natural, mais tarde ou mais cedo todas as crianças morrem, e os soldados também, E um cavalo com medo, Com os olhos a quererem saltar-lhe das órbitas, Tal e qual, Os cavalos são assim, e que outros quadros havia mais nesse seu quadro, Não cheguei a sabê-lo, ceguei precisamente quando estava a olhar para o cavalo. 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 (ESC, p. 130-131).

Nesta longa citação dois aspectos nos chamam a atenção. O primeiro é a referência a pinturas famosas de diferentes artistas europeus: holandeses, espanhóis, ingleses, italianos, etc. Uma sucessão de quadros famosos a representar um enigma, resumido na pergunta da personagem: “Como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores”. Uma possibilidade interpretativa é relacionar a temática deste romance com o processo de unificação do continente europeu, que, embora se encontrasse em avançado estágio no momento em que esse romance estava sendo escrito, ainda suscitava, em vários países, acaloradas discussões sobre a identidade cultural de cada nação frente ao processo de unificação. Era um apelo a refletir intensamente sobre a identidade de cada nação e as decisões tomadas por governantes em nome de sua população.

O segundo aspecto está diretamente relacionado à nossa discussão e refere-se ao medo estampado nos olhos do animal, que serve de mote para o comentário da Rapariga dos óculos escuros.

Nessas três pequenas narrativas encontram-se, de forma alegórica, algumas das explicações que justificariam a falta de iniciativa na busca do conhecimento (ou, como quer Saramago, de uma visão plena).

A primeira é a mais abrangente e a que alcança o maior número de indivíduos: é a falta de consciência da própria carência de conhecimentos ou a recusa em reconhecer a limitação de conhecimentos que possibilitaria ampliar a visão de mundo, criando um efeito em cascata, de modo que quanto mais se conhecesse, mais necessitaria conhecer e compreender. Essa carência de “luzes”, em muitas sociedades, se constitui no mais forte pilar de manutenção de situações que se traduzem em grande prejuízo ou sofrimento para as pessoas. A exploração do outro que desconhece a força argumentativa, os seus direitos e a força do grupo organizado, é utilizado, inúmeras vezes, como instrumento de manutenção do *status quo*. Isso pode ser traduzido como “saber é poder”. Aquele que detém o saber e o conhecimento pode socializá-lo, visando o bem comum, ou pode utilizá-lo em benefício próprio, como ferramenta de exploração e opressão.

A segunda história e a referência ao medo na terceira narrativa estão de certa forma relacionadas: a cegueira por vontade própria e o medo que cega. É a situação em que a acomodação ou o medo da mudança e do desconhecido inibem a vontade de continuar sempre na busca do conhecimento, em que o medo de ver faz com que se evite o objeto a ser visto. Para esse indivíduo, o conhecimento mínimo (ou viver constantemente na superfície das coisas) é o suficiente, embora quase sempre não seja o necessário para compreender nem mesmo a realidade na qual está inserido. O receio de modificar ou, de alguma forma, desequilibrar uma situação já estruturada e assimilada impede e elimina novas buscas; em síntese, é o temor pelo novo, pelo diferente, pelo desconhecido: “O medo cega [...] o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos”. O presente, o passado e o futuro são determinados por esse sentimento que aniquila e paralisa.

É esse sentimento que desmotiva, limita e impede a ação. É o medo de agir que se transforma em alheamento e em apatia. Em ESL, o governo manda prender centenas de pessoas para interrogar sobre os motivos da votação em branco. Para garantir mais veracidade nas respostas, todos devem estar ligados a um polígrafo (segundo definição fornecida pelo narrador, o polígrafo é uma máquina que, através do movimento de agulhas escrevendo num papel, indica se o indivíduo mentiu ou não) enquanto respondem ao questionamento. Uma mulher desse grupo declara:

Não somos robôs nem pedras falantes, disse a mulher, em toda a verdade humana há sempre algo de angustioso, de aflito, nós somos, e não estou a referir-me simplesmente à fragilidade da vida, somos uma pequena e trêmula chama que a cada instante ameaça apagar-se, e temos medo, acima de tudo temos medo (ESL, p. 56).

É o medo de ver plenamente o que está ao seu redor que cega e paralisa e, nessa perspectiva, não agir é a estratégia escolhida para minimizar ou evitar o sofrimento. A aceitação passiva pode trazer mais tranquilidade do que a inquietação angustiante da reflexão. A cegueira, portanto, estabelece uma relação com o não agir, o não se envolver e com o afastamento de qualquer situação que gere sofrimento ou mudanças.

Depois de aprimorar a capacidade de ver plenamente é preciso agir para modificar o que não está a contento. Nesse sentido, o verbo reparar, último da trilogia do olhar, se reveste de nova significação, referindo-se agora a ação de consertar, restaurar, melhorar, aperfeiçoar ou aprimorar⁵⁷. Essa idéia está sinalizada no título e desnudada no epílogo.

⁵⁷ Os dicionários pesquisados apresentam essas duas acepções, entretanto, todos eles apresentam como primeiro significado a ação de consertar, restaurar, refazer, melhorar ou aprimorar, e em segundo lugar aparece trazendo a sua relação com o olhar, como a ação de dar atenção, notar, observar.

A palavra lucidez estabelece, em sua origem, um estreito vínculo com a palavra “luz”⁵⁸. As luzes que proporcionam clareza de idéias, perspicácia, acuidade e capacidade de discernimento⁵⁹. O *logos* grego (ou a *ratio* latina) quer dizer julgar, faculdade de pensar, pesar, decidir, avaliar o que cria um círculo com o termo ensaio. O texto ensaístico caracteriza-se por buscar, através da reflexão, novas formas de percepção, experimentando, avaliando, testando ou discutindo com extrema liberdade o assunto em foco, sem se preocupar com formas e modelos, ou ainda em estabelecer conceitos, teses ou teorias. Seu objetivo sempre foi apresentar uma nova (ou outras) interpretação para o assunto estudado.

Semanticamente, a lucidez entrelaça a aquisição e o uso do conhecimento a uma atitude racional, e tudo isso se opõe ao estado da cegueira anteriormente descrito. São dois estados distintos e antagônicos, mas intimamente relacionados através da presença ou ausência de um pensamento racional e metodicamente articulado. A cegueira se traduz como a ausência do conhecimento e da razão, enquanto a lucidez remete a uma situação de uso expressivo dessa faculdade. Estudar a lucidez é estar, o tempo todo, voltando-se para a cegueira. Dessa forma, entender o conceito de um, serve para compreender e potencializar a carga conceitual do outro. O contraste desses dois termos cria a oportunidade de um conhecimento mais amplo desses dois estados da natureza humana. Logo, cegueira e lucidez podem ser percebidas como faces distintas de uma mesma moeda. Para Saramago, no lado da cegueira traz impresso também: *não ver e não agir*. No lado da lucidez, há uma advertência: *ver e agir é imprescindível, portanto ajamos*.

A idéia central de ESL é a de que a ação é imprescindível: individualmente, a necessidade manifesta-se e, aos poucos, vai se transformando num coletivo ordenado e tranqüilo, demonstrando a existência de uma nova percepção de si próprio, como indivíduo plenamente consciente e capaz de agir para modificar o que lhe desagrada, do significado e necessidade daquela forma de governo ali existente. Como ESL tem como foco temático as ações governamentais, fica evidente que a ação de reparar está relacionada à esfera governamental. Em ESC apenas A mulher do médico não cega: “Sentada, lúcida, a mulher do médico olhava as camas [...] Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles, que

⁵⁸Todos os dicionários pesquisados trazem o verbete *lux, lucis* como luz, claridade, iluminação, sendo que *luci* é uma forma mais antiga para *lux* e da qual deriva uma série de palavras relacionadas como lucerna, luscente, lucidar, lucidez, lúcido, Lúcifer, lucífero, lucilar, luciluzir, etc: FERREIRA, (s.d.), p. 685 e 691; CUNHA, p. 482 e 484.

⁵⁹ O dicionário da língua portuguesa consultado, ainda acrescenta como inteligência e uso precípua da razão. FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Aurélio – século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

razões inexplicáveis a teriam preservado até agora” (ESC, p. 97). Ela não cega porque é a única a dispor de olhos lúcidos, portanto, recai sobre ela a responsabilidade de preservar e orientar estas pessoas para que desenvolvam também essa potencialidade.

Recuperar a capacidade de ver significou o desenvolvimento da perspicácia e o uso da reflexão como norma de conduta constante. É o surgimento da lucidez. É essa mudança que justifica a maciça votação em branco. A população que cegara, consegue, agora, ver nitidamente as representações do governo, avaliando a sua real necessidade. A idéia da fortuna (como contingência ou acaso) cede lugar a uma ação racional que opera para que os fatos aconteçam. Não é o acaso que determina os acontecimentos, é a necessidade que impulsiona a busca, a mudança, a ação. A liberdade serve à capacidade do indivíduo para dar um sentido possível aos fatos. O voto em branco representa a ação exigida pela lucidez e anunciada no epílogo: “Uivemos, disse o cão”. Essa citação deve ser traduzida como um comando ordenando a ação; uma situação em que se diz: “Vamos, é agora ou nunca” (ESL, p. 22). Já chega de pensar, é hora de agir.

A ação está significativamente demarcada pelo resultado da eleição. A sociedade como um todo reflete e age, individualmente, sem qualquer sinal de mobilização organizada.

As intenções das pessoas que haviam votado em branco não eram deitar abaixo o sistema e tomar o poder, que aliás não saberiam o que fazer depois com ele, que se haviam votado como votaram era porque estavam desiludidos e não encontravam outra maneira de que se apercebesse de uma vez até onde a desilusão chegava, que poderiam ter feito uma revolução, mas com certeza iria morrer muita gente, e isso não queriam, que durante a vida, pacientemente, tinham ido levar os seus votos á urnas e os resultados estavam à vista, Isto não é democracia nem é nada (ESL, p. 101).

Essas são pessoas comuns que, imbuídas de uma responsabilidade advinda da lucidez, agem expressando sua nova visão de mundo, agem assumindo a sua própria responsabilidade pelo que acontece no mundo. E essa responsabilidade pela condução da própria vida é demonstrada através das situações mais inesperadas. O governo, como forma de pressionar a população a voltar atrás e assumir a culpa pelo resultado da eleição, decide retirar-se da cidade, desaparecendo todas as formas de poder. Pouco tempo depois o setor de limpeza pública resolve entrar em greve e o lixo começa a acumular-se pelas ruas, provocando uma reação inusitada por parte da população.

Meio - dia exato era, de todas as casas da cidade saíram mulheres armadas de vassouras, baldes e pás, e, sem uma palavra, começaram a varrer as testadas dos prédios em que viviam, desde a porta até o meio da rua, onde se encontravam com outras mulheres que, do outro lado, para o mesmo fim e com as mesmas armas, haviam descido. Afirmam os dicionários que a testada é a parte de uma rua ou estrada que fica à frente de um prédio [...] mas também dizem [...] que varrer a sua

testada significa afastar de si alguma responsabilidade ou culpa. Grande engano o vosso, senhores filólogos e lexicólogos distraídos, varrer a sua testada começou por ser precisamente o que estão a fazer agora estas mulheres da capital, como no passado também o haviam feito, nas aldeias, as suas mães e avós, e não o faziam elas, como não o fazem estas, para afastar de si uma responsabilidade, mas para assumi-la. Possivelmente foi pela mesma razão que ao terceiro dia saíram à rua os trabalhadores da limpeza. Não traziam uniformes, vestiam à civil. Disseram que os uniformes é que estavam em greve, não eles (ESL, p. 104).

O que se vê é um movimento individual que se transforma em coletivo, como forma de assumir responsabilidade pelas escolhas e pela direção da própria vida. Há, nitidamente, a consciência de que está nas mãos de cada indivíduo modificar o que lhe incomoda.

Um assalto frustrado a uma dependência bancária, Como se arranjaram eles, agora que estamos sem polícia, O assaltante era um pobre diabo, um amador, e a pistola, embora fosse autêntica, estava descarregada, Para onde o levaram, As pessoas que o desarmaram foram entregá-lo a um quartel de bombeiros [...] Contaram-me que os bombeiros estiveram uma hora a dar-lhe bons conselhos e depois puseram-no em liberdade, [...] Parecia que a polícia, afinal, não fazia nenhuma falta à segurança da cidade, que a própria população, espontaneamente ou de maneira mais ou menos organizada, tinha tomado à sua conta as tarefas de vigilância (ESL, p. 113).

A população tranquilamente atua para que tudo transcorra sem grandes incidentes, ou, em caso de situações difíceis, transformam-nas em circunstâncias de aprendizagem, de forma que, apesar da ausência de autoridade, a cidade passava a idéia de paz.

A opção feita pela maioria absoluta da população de votar em branco significou para eles “o simples direito a não seguir nenhuma opinião consensualmente estabelecida” (ESL, p. 70), mas para os representantes governamentais era descrito como “pestilência” e “gangrena”, “peste moral” ou o “caminho torcido da subversão, da indisciplina, do mais perverso e diabólico desafio ao poder legítimo do estado de que há memória em toda a história das nações” (ESL, p. 95). O voto em branco, inaceitável e impossível de ser compreendido pelo governo, tem um significado distinto para a duas partes. Para a população, ele é símbolo de uma atitude de lucidez, uma espécie de resposta a um sistema que não corresponde aos seus anseios. Em contraposição, os governantes o vêem como uma afronta, uma blasfêmia, uma injúria ao sistema democrático. Esta manifestação deve ser esmagada e suprimida sumariamente. Depois da epidemia a população consegue aprimorar a sua capacidade de ver, mas o governo continua tão cego quanto antes, e age, agora, da mesma forma desarrazoada que agiu durante a epidemia.

A cor branca, neste *Ensaio*, adquire uma simbologia distinta: para o povo daquela cidade ela representa paz, harmonia e lucidez. Carregada de valorização positiva, ela traz a idéia de renascimento e de revelação: “A valorização positiva do branco está ligada ao fenômeno iniciático [...] daquele [indivíduo] que se reergue e que renasce, ao sair vitorioso da

prova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 143). Para o governo, ela representa a insanidade e a loucura, uma situação de rebeldia social inaceitável. Diferentes pontos de vista que estabelecem o embate político-ideológico e desnudam o poder governamental de todos os véus que, porventura, dificultassem observá-lo em sua essência.

Neste romance, Saramago estabelece uma crítica severa ao sistema democrático, nos moldes em que é apresentado na narrativa. No relato dos acontecimentos, o narrador vai aos poucos revelando as ideologias, os mecanismos e as estratégias utilizadas na sustentação do modelo de governo ali existente, expressando a sua forma de percepção desse sistema político vigente em muitos países, sobretudo na Europa.

A idéia de razão como forma de pensamento e de conhecimento e a noção de democracia surgem no século V a. C., na Grécia. Esse foi um momento de mudança que ficou conhecido como “a passagem do mito à razão”:

Designa-se assim o aparecimento de uma nova ordem do saber que organiza conjuntamente novos campos de conhecimentos, que supõem, implicitamente, novos modos de validação e reconhecimento dos discursos verdadeiros, entre os quais se contam a demonstração matemática, que se formaliza com Tales por volta de 600 a.C., a investigação física e cosmológica, que na mesma época se afasta do mito entre os físicos da Jônia, a investigação histórica, que rompe com a lenda e adquire um caráter sistemático com Heródoto. É também a época em que se elabora um sistema de direito civil e penal que nada mais deve aos valores religiosos, como a pureza, ou às práticas rituais, como o ordálio, fecunda na argumentação e na investigação dos fatos. Para a coroação de tudo, nascem, como sabemos, os primeiros grandes sistemas filosóficos (WOLFF, 2006, p. 68).

Essas transformações formam um marco importante de mudança na ordem de saberes organizado e estruturado até então. Para alguns pesquisadores, esse é o momento do nascimento da razão como sistema de pensamento e modo de conhecimento⁶⁰.

Talvez fosse mais correto afirmar que a idéia de democracia surgiu em consequência da instauração dessa nova ordem do saber, pois esta criou as condições necessárias para o surgimento daquela. Francis Wolff afirma que a razão se resume em dois traços relacionados um aos outro: um traço positivo que é a capacidade de universalização, e outro negativo que é a rejeição de toda autoridade. A combinação desses dois traços conduziu a humanidade a numeráveis e significativas transformações, que vão desde o surgimento e transformação dos sistemas filosóficos, a instauração de um novo modelo de conhecimento alicerçado na

⁶⁰ É preciso assegurar que a concepção de razão, neste contexto, não se refere ao traço característico e inato do ser humano: a faculdade de raciocinar. O conceito de razão que está em discussão está relacionado à “história dos sistemas de pensamento, a história dos modos de seleção dos discursos socialmente legítimos, a história das técnicas da verdade” (WOLL, 2006, p. 68). Estas idéias também são discutidas por NOVAES, 2006a; BORNHEIM, 2006b e 2006c; MOURA, 2006.

experimentação científica, a substituição dos sistemas políticos e até o aparecimento de novos modelos de relacionamentos interpessoais (WOLFF, 2006).

É evidente que o modelo da democracia ateniense não corresponde exatamente ao conceito adquirido mais recentemente. Embora o tempo tenha imprimido alterações no conceito de democracia, ela não perdeu os traços que a caracterizam e distinguem. A democracia é o regime político de participação popular, em que, teoricamente, todos podem e devem manifestar-se. É o regime do “discurso, isto é, da palavra pública: toda decisão (política, jurídica ou judiciária) supõe a discussão aberta, a confrontação explícita das posições das partes presentes, a exposição a todas as razões válidas para todos, o estabelecimento em comum dos valores comuns” (WOLFF, 2006, p. 73). Isso significa que, na democracia, a política (modelos, estratégias, idéias) tem como princípio a discursividade, em que tudo deve e pode ser questionado e discutido. Há uma sintonia, nesse aspecto, entre a razão (como modo de saber) e a democracia, pois ambas se constituem como um debate inconcluso, sustentado sobre argumentos válidos⁶¹.

O sistema democrático apresentado por Saramago em *ESL* se distancia desse formato por haver uma recusa peremptória em aceitar a decisão da maioria da população expressa através do voto em branco e por não aceitar qualquer tipo de discussão. Não há, em momento algum, qualquer sinal de diálogo entre o governo e o povo (ou suas representações). Ao referir-se à democracia apenas como um discurso - “reserve esse *discurso* para a televisão, aqui só nos ouvem os secretários” (*ESL*, p. 87 - Grifo nosso), o governo afirma ser o regime apenas uma representação para convencer os eleitores e convidá-los a endossar, com o seu voto, a farsa montada.

A opção pelo voto em branco desestabiliza não um sistema democrático, mas uma estrutura firmemente montada sobre um discurso democrático. A forma como o governo administra o impasse criado pelo voto em banco deixa claro que há uma relação muito maior com o autoritarismo do que com a democracia.

O partido da direita, como poder, anda a praticar uma suja política de repressão, tanto no plano coletivo, submetida a cidade capital ao vexame de um estado de sítio ordenado pelo próprio governo do país, como no plano individual, interrogatórios duros, detectores de mentiras, ameaças e, sabe-se lá, torturas das piores (*ESL*, p. 109-110).

A forma autoritária com que o governo impõe suas decisões à população da cidade remete às estratégias de subjugação utilizadas pelos regimes ditatoriais, em que se utiliza a

⁶¹ Os ensaios de WOLFF (2006) e BORNHEIM (2006b e 2006c) ampliam essas idéias como princípio de uma prática argumentativa.

força e o poderio militar para intimidar, a prisão, a tortura e todo tipo de cerceamento das liberdades, seja ele físico ou moral.

Além disso, o governo também utiliza-se de meios escusos e covardes para incriminar a população que votara em branco, ao tentar atribuir-lhe a autoria de uma explosão ocorrida no metrô, em que morreram dezenas de pessoas. Como se sabe, explosões de bombas em locais que possam atingir civis é uma ação que remete ao terrorismo radical, muito comum na Europa e Oriente Médio, fortemente condenada por todos os segmentos da sociedade. A bomba colocada no metrô fazia parte de um plano do ministro do interior para relacionar os *brancos* (assim passam a ser denominados aqueles que votaram em branco) ao terrorismo, na tentativa de criar um clima de indignação popular contra este grupo. Esta estratégia é vista, pelo ministro, como “um risco calculado” com boas chances de dar certo e sem qualquer preocupação ou sentimentos pelos mortos e feridos, em que os fins justificam os meios.

A interpretação do governo para os resultados da eleição, as estratégias escolhidas para tentar solucionar os problemas, e os meios empregados caracterizam os regimes ditatoriais explícitos ou aqueles que, revestidos de um verniz democrático, não se desvencilharam do formato ditatorial do qual, muitas vezes, se originaram.

É esse ponto que a crítica de Saramago quer atingir: um sistema político implantado e alardeado como democrático, mas que, essencialmente, se conduz como uma ditadura, em que os interesses de uns poucos prevalecem e se sobressaem aos da maioria, em que a necessidade de manutenção do poder exige uma atitude autoritária e, muitas vezes, violenta. Não há, nessa perspectiva, discussão, diálogo ou qualquer tipo de respeito à vontade da maioria.

Um governo, assim caracterizado, espera a anuência de sua população, e quando isso não ocorre, ela é vista como desajustada.

A cabeça dos seres humanos nem sempre está de acordo com o mundo em que vivem, há pessoas que têm dificuldades em ajustar-se à realidade dos fatos, no fundo não passam de espíritos débeis e confusos que usam as palavras, às vezes habilmente, para justificar a sua covardia (ESL, p. 129).

Como se vê, segundo os governantes em ESL, não é a forma de governo que apresenta problemas, é o povo que necessita ajustar-se à situação. Interessa ao governo criar o ambiente propício para que se instale a forma de cegueira existente naquele local antes da epidemia. Uma cegueira socialmente induzida e inconsciente da sua própria condição, que se compraz na aceitação cega de tudo que lhe é oferecido sem questionamentos ou reflexões.

A cegueira física (a branca) criou as condições necessárias para compreender a cegueira social. A consciência estabelecida a partir dessa última conduziu a população a votar

em branco, abrindo caminho para uma situação desconhecida, assim resumida pelo primeiro-ministro:

Tudo isso me faz recordar a velha história do aprendiz de feiticeiro, aquele que não soube conter as forças mágicas que tinha posto em movimento, Quem é, neste caso, em sua opinião, senhor primeiro-ministro, o aprendiz de feiticeiro, eles ou nós, Receio bem que ambos, eles meteram-se por um caminho que não tem saída e não pensaram nas conseqüências, E nós fomos atrás deles [...] Sairemos alguma vez desta embrulhada, Isto não é assuntos para feiticeiros [...] sejam eles diplomados ou aprendizes, mas no fim, como sempre, ganhará aquele que tiver mais força, Ganhará aquele que tiver mais força no derradeiro instante, e ai ainda não chegamos, a força que agora temos pode não ser suficiente nessa altura, Eu tenho confiança, senhor primeiro-ministro, um estado organizado não pode perder uma batalha destas, seria o fim do mundo, Ou o começo doutro (ESL, p. 130-131.).

Abre-se espaço para possibilidades desconhecidas, uma disputa de forças que pode beneficiar o governo mantendo todos os privilégios existentes, ou dar origem a uma nova forma de governar com a participação concreta da população e aberta, constantemente, ao diálogo visando o bem comum. Não se sabe onde isso pode chegar.

Aparentemente há um equilíbrio nesse embate de forças, que é quebrado por uma denúncia. Até esse momento o governo não admitia abertamente a relação entre a epidemia de cegueira e a expressiva votação em branco. Houve um acordo, não expresso verbalmente, de não discutir ou fazer qualquer referência àquele momento doloroso:

Mas todos pensamos, sem que para isso tivesse sido necessário pôr-nos de acordo e escrevê-lo num papel, que a terrível provação por que havíamos passado deveria, para a saúde do nosso espírito, ser considerada apenas como um pesadelo abominável, algo que tivesse existido como sonho, não como realidade (ESL, p. 171).

Essa conduta revela a crença no princípio de que não falar sobre o assunto faz com que ele não exista ou, nas palavras do ministro da defesa, “é algo parecido à idéia de que o que faz que a morte exista é o nome que tem, que as coisas não têm existência real se não tivermos um nome para lhe dar” (ESL, p. 171). Isso é, efetivamente, uma estratégia de negação, que estabelece um limite para não haver envolvimento em assuntos dolorosos. Ao não falar, nega-se também a existência da coisa, da mesma forma que não colocar os olhos em algo cria a ilusão de que ele não existe. E se não existe, não precisa ser pensado ou avaliado. Fecha-se o círculo. É a cegueira estabelecendo as normas de conduta, para a manutenção da sua existência.

Entre os sete participantes do grupo liderado pela Mulher do médico durante a epidemia ficou verbalmente acordado que ninguém falaria da excepcionalidade desta em não cegar quando todos foram contagiados. O Primeiro cego, que se divorciara da esposa por não conseguir aceitar que ela, junto com todas as outras mulheres, tivesse se submetido à

exploração sexual em troca de alimento para todos, denuncia a Mulher do médico, que se torna alvo de forte investigação e perseguição, além da acusação de ser a mentora do movimento que resultara na votação em branco. Essa denúncia praticamente determina os acontecimentos trágicos com que finaliza a trajetória desta mulher.

No meio da cegueira ainda vivenciada pelo governo, alguns olhos conseguem perceber que há sentido na razão que movera a população a votar em branco e começam a conscientizar-se da própria cegueira. E essa conscientização é apresentada estabelecendo uma relação com a metáfora das luzes: “Quanto ao presidente da câmara municipal [...] alegra-nos verificar que viu a luz, não a que o dito ministro quer que os votantes da capital vejam, mas a que os ditos votantes em branco esperam que alguém comece a ver” (ESL, p. 110). Esse movimento intensifica-se e atinge membros do conselho do governo, para assombro de todos: “Limitei-me a afirmar que estivemos cegos e que, provavelmente, cegos continuamos a estar [...] o voto em branco é uma manifestação de cegueira tão destrutiva como a outra, Ou de lucidez” (ESL, p. 172). A suposição do voto em branco como manifestação de lucidez provoca mal estar e deixam encolerizados aqueles que pregam incontinenti a necessidade do governo manter-se firme e não modificar a sua conduta. Como se percebe, a lucidez que movera a população alcança alguns membros importantes do governo, mas esbarra na cegueira obstinada de outros.

Uma investigação, a cargo de três agentes da polícia, é iniciada, mas, depois de interrogar os participantes do grupo, com exceção do rapazinho estrábico, nada encontram e se vêem, constantemente, desorientados: de um lado, pressionados pelo governo para encontrar (ou criar) provas do envolvimento desse grupo com o suposto movimento organizado pela votação em branco, e de outro, a aparente simplicidade e sinceridade dessas pessoas ao falarem do que acontecera, além de suas próprias consciências que não conseguiam perceber qualquer vestígio de envolvimento desse, ou de qualquer outro grupo num plano elaborado e articulado para derrubar o poder:

[O comissário] pergunta a si mesmo que merda estava a fazer ali [...], tentara sustentar de pé uma periclitante montagem de suspeitas que se lhe vinha abaixo a cada minuto que passava, e agora perguntava-se, surpreendido por uma indefinida angústia que lhe comprimia o diafragma, que informações mais ou menos merecedora de crédito poderia inventar para transmitir ao seu chefe [...] Pareceu-me uma mulher decente [a mulher do médico], normal, inteligente, e se tudo o que os outros dizem dela é verdade, e eu inclino-me a pensar que sim, então trata-se de uma pessoa absolutamente fora do comum [...] não há provas de que a pessoa a quem se decidiu considerar suspeita o seja na realidade, todos os contatos estabelecidos, todos os interrogatórios feitos, apontam, pelo contrário, para a inocência dessa pessoa [...] há casos em que a sentença já está escrita antes mesmo do crime (ESL, p. 244).

Há nesse grupo de investigadores, e em especial, no comissário, um sentimento incômodo de que, ao submeter-se às ordens superiores, estarão cometendo uma injustiça, ficando “entre a cruz e a caldeirinha, isto é, entre aquilo que deveria e aquilo que não quereria ser” (ESL, p. 255). Esse estranho sentimento impele o comissário a alertar todo o grupo, especialmente a Mulher do médico, e transforma-se em certeza da inocência destes e em coragem de afirmar tudo isso explicitamente ao ministro do interior. Essa decisão tomada e cumprida revela que “os olhos se haviam tornado límpidos e luminosos” (ESL, p. 274), e novamente a água aparece para fazer parte do ritual.

Despiu-se e meteu-se debaixo do duche. Deixou correr a água à vontade [...] depois ensaboou-se lentamente, e outra vez a água correu para levar-lhe do corpo o resto de sujidade, então a memória transportou-o às costas quatro anos para trás, quando todos eram cegos e vagueavam imundos e famintos pela cidade, dispostos a tudo por um resto de pão duro coberto de bolor, por qualquer coisa que pudesse ser ingerida, ao menos mastigada, de modo a enganar a fome com os seus pobres sucos, imaginou a mulher do médico a guiar pelas ruas, debaixo da chuva, o seu pequeno rebanho de desgraçados, seis ovelhas perdidas, seis pássaros caídos do ninho, seis gatinhos cegos acabados de nascer, talvez em um daqueles dias, numa rua qualquer, tivesse esbarrado com eles, talvez por medo eles o tivessem repellido, talvez por medo os tivessem repellido ele, era o tempo de salvem-se quem puder, rouba antes que te roubem a ti, batem antes que te batam a ti, o teu pior inimigo, segundo ensina a lei dos cegos, é sempre aquele de quem mais perto estiveres, Mas não é só quando não temos olhos que não sabemos aonde vamos, pensou. A água quente caía-lhe rumorosa sobre a cabeça e os ombros, escorregava-lhe pelo corpo abaixo e, limpa, desaparecia gorgolejando no escoadouro (ESL, p. 274-275).

A reflexão final demonstra a conscientização de que a cegueira se manifesta de várias formas e que, mesmo passada a epidemia, ele continuava ainda cego, mas de uma forma diferente: era um cego por vontade própria, que agora tomava a decisão de abandonar essa condição: “Estes felizes sucessos deram uma alma nova ao comissário, como um passe de magia, da branca, não da negra [...] vendo claro o que antes era obscuro, emendando conclusões que antes pareciam de ferro e agora se desfazem entre os dedos que as apalparam e ponderam” (ESL, p. 312). Há um sentimento de exultação ao assumir essa nova atitude relacionada à reflexão, ponderando com o cuidado que a lucidez exige todos os elementos da situação e tomando a decisão em função de sua própria avaliação. Ele deixa para trás a observância passiva de todas as ordens e passa a refletir e questionar todas as situações.

Percebe-se que entre os representantes do governo essa conscientização da própria cegueira avança, os acontecimentos começam “a precipitar-se e não se deteriam mais até o final, que final, e quando, e como, e onde” (ESL, p. 283) o comissário não saberia precisar, mas tinha a certeza de que não seria algo de bom nem pra ele, nem para a família do médico e muito menos para a população da cidade.

No rastro dessas reflexões, o comissário adverte os seus novos amigos do perigo que correm e acrescenta: “Aprendi neste ofício que os que mandam não se detêm diante do que nós chamamos absurdos, como se servem deles para entorpecer as consciências e aniquilar a razão” (ESL, p. 284). Isso nada mais é do que um processo indutivo de percepção do mundo, aproveitando-se dos acontecimentos e fatos convenientemente escolhidos para criar determinada situação e discurso, que auxiliem a fortalecer a posição e a manutenção de quem está no poder.

Sentiu a nostalgia da capital, do tempo feliz em que os votos eram obedientes ao mando, do monótono passar das horas e dos dias entre a pequeno-burguesa residência oficial dos chefes de governo e o parlamento da nação, das agitadas e não raras vezes joviais e divertidas crises políticas que eram como fogachos de duração prevista e intensidade vigiada, quase sempre a fazer de conta, e com as quais se aprendia, não só a não dizer a verdade como a fazê-la coincidir ponto por ponto, quando fosse útil, com a mentira, da mesma maneira que o avesso, com toda a naturalidade, é o outro lado do direito (ESL, p. 196).

A reflexão do primeiro-ministro evidencia com precisão a estratégia de explorar as situações (ou aspectos das situações) que são convenientes para fortalecer a posição de poder, ou ainda, simular situações inexistentes. É este último procedimento que o governo quer adotar com o episódio da votação em branco: a partir de uma situação amplamente desfavorável, alterá-la para se beneficiar.

Neste romance, a narrativa desenrola-se simultaneamente junto ao governo, fora dos limites da cidade, e junto à população da cidade sitiada. São dois espaços distintos preenchidos por personagens distintas e que representam as duas linhas ideológicas que se enfrentam num jogo de forças. O comissário, oriundo e representante das esferas governamentais, conhece bem o ambiente, as vivências e as leis que lá imperam. Ao ser designado para a missão na cidade, conhece os acusados e, com isso, consegue, pelo confronto, avaliar esses dois pólos opostos. Refletindo sobre essas realidades, ele descobre que o governo quer incriminar alguém como forma de desviar a atenção do povo, manipulando a opinião pública para que acreditassem num suposto plano de desestabilização do governo. Ele, mais do que ninguém, tem consciência do que o governo pode fazer para alcançar seus objetivos e tenta a todo custo evitar injustiças.

A Mulher do médico em momento algum perde a lucidez do olhar, já o comissário aperfeiçoou a sua capacidade de ver, e quando isso acontece, tenta, seguindo a orientação apresentada no epílogo de ESC, reparar o que estava errado. Para o autor, essas duas personagens possuem os olhos lúcidos da razão e poderiam influenciar significativas transformações na forma de ver e na consciência das pessoas. Olhos como esses, que vêem tudo, clara e lucidamente, incomodam, sobretudo a um governo que prefere permanecer na

penumbra, porque a claridade pode desnudar não só as manobras utilizadas para a manutenção do poder como também a forma de governo ao qual estão subjugados. Além de incomodar, esses olhos podem contagiar indefinidamente outros olhos que, porventura, ainda se mantenham parcialmente abertos. Para um governo que não se sustenta sobre o diálogo e não esclarece para a população por quem, efetivamente, luta, a única saída é eliminar esse tipo de olhar, para que não se dissemine como uma doença, uma peste.

O comissário e a Mulher do médico são assassinados pelo governo que deveria e dizia protegê-los. Estas mortes alcançam conotações simbólicas, pois a morte é a última etapa do processo de iniciação do herói, (as etapas anteriores acontecem em ESC e são descritas no capítulo três, que é dedicado à cegueira), quando a história fecha-se em definitivo e o herói poderá ser glorificado. O objetivo do autor não era heroicizar essas personagens, mas aproveitar-se do processo e instaurar o paradigma (assim como acontece com o herói) para ser seguido pela comunidade. O momento da morte coloca em contraste a simbologia das cores: “Sob seu aspecto nefasto, o branco lívido contrapõe-se ao vermelho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 142), em que o branco da cegueira e do voto contrasta com o vermelho do sangue dessas duas pessoas assassinadas pelo mesmo indivíduo:

Quando chegou ao jardim foi sentar-se no banco onde havia estado com a mulher do médico e conhecera de verdade o cão das lágrimas. Dali via o lago e a mulher do cântaro inclinado. Debaixo da árvore fazia um pouco fresco. Tapou a pernas com as abas da gabardina e acomodou-se suspirando de satisfação. O homem da gravata azul com pintas brancas veio por trás e disparou-lhe um tiro na cabeça (ESL, p. 317-318).

A mulher [do médico] aproxima-se da grade de ferro, põe-lhe as mãos em cima e sente a frescura do metal. Não podemos perguntar-lhe se ouviu os dois tiros sucessivos, jaz morta no chão e o sangue desliza e goteja para a varanda de baixo. O cão veio a correr lá de dentro, fareja e lambe a cara da dona, depois estica o pescoço para o alto e solta um uivo arripiante que outro tiro imediatamente corta (ESL, p. 325).

A relação simbólica entre o branco e o vermelho apresenta o branco como a cor essencial da sabedoria enquanto que o vermelho é a cor do ser, mesclado às obscuridades do mundo e prisioneiro de seus entraves. Os assassinatos representam a nebulosidade que ameaça trazer de volta a cegueira.

As ações do governo conseguem fechar esses olhos lúcidos, na tentativa de bloquear a disseminação da lucidez. Entretanto, uma vez abertos os olhos, é impossível tornar a fechá-los, como se nada tivesse acontecido. Situação semelhante acontece no mito da caverna: um escravo viu a claridade e, com o auxílio dessa iluminação, conheceu coisas novas. Ele pode até voltar para o fundo da caverna, mas ele nunca mais será o mesmo. O conhecimento que

agora dispõe impede de acreditar na realidade que está a sua frente, da mesma forma que acreditara antes. Houve uma mudança na forma de olhar e essa mudança desencadeou uma diferente percepção da realidade. Se já abriu os olhos não conseguirá fechá-los novamente e viver tranquilamente como se nada tivesse acontecido. Fechar aqueles olhos lúcidos pode ter servido para escancarar milhares de outros, da mesma forma que as ações do governo engendradas para incriminar e iludir, mais instrumentos oferecia para desnudar os olhos de sua população.

Em ESC, quando a população recupera a visão, há uma mensagem implícita de esperança e alívio ao perceber que toda a barbárie ali relatada parece chegar ao fim. Em ESL a finalização da narrativa choca e entristece, mas, simultaneamente, revela ao leitor um amplo espaço de reflexão e de posicionamento projetados para além do romance. O comissário explica à mulher do médico por que optara em ajudá-los, com a seguinte frase: “Nascemos, e nesse momento é como se tivéssemos firmado um pacto para toda a vida, mas o dia pode chegar em que nos perguntemos Quem assinou isto por mim” (ESL, p. 285). Existem diversas situações que somos induzidos a aceitar, sem que façamos quaisquer questionamentos, somos levados a acreditar que não há opção. Entretanto, é imprescindível “abrir os olhos” para perceber as opções disponíveis, ou criar essas opções. O inadmissível é aceitar o que é oferecido como se fosse a única possibilidade acessível. Abrir os olhos e ver significa, antes de tudo, reflexão. Se não há reflexão e escolha pautada nessa reflexão alguém certamente está induzindo ou, literalmente, conduzindo a existência desse ser.

Cabe a cada leitor, terminada a leitura, escolher o caminho que considerar melhor: pode continuar de olhos semicerrados, absorto na admiração, envolvendo e se deixando envolver pelo que é visto. Ou pode abrir realmente os olhos, buscando ver plenamente o que está ao seu redor e, em função disso, tentar reparar aquilo que lhe desagrade.

Para Saramago, o cão é o animal que está mais próximo de humanizar-se e o seu uivo pode ser entendido como uma reação aos acontecimentos. Simbolicamente, é um chamado para que ajamos como forma de reparar a nossa cegueira. A cegueira de Saramago sugere que a forma de olhar ambicionada por ele é um olhar que pode ficar embevecido com a contemplação, mas deve querer muito mais. Deve buscar incansavelmente o conhecimento, não como um especialista, através de um método solidamente elaborado, mas aquele que alcança a idéia e consegue estabelecer relações significativas, impulsionando ações para alterar ou melhorar o que não agrada. Um olhar ativo que busca o seu objeto com a intenção de conhecê-lo muito bem. A razão ou um pensamento lúcido deve estar presente, conduzindo todo esse processo.

Somos nós, leitores do romance e de uma realidade insatisfatória, que temos que preencher o espaço projetado na finalização do romance e tentar responder se o sonho da lucidez foi desfeito. Sem dúvida, Saramago nos lança um difícil desafio.

CONCLUSÃO

Ao afirmar que o ensaio é um tipo de texto em que o autor evidencia a sua percepção pessoal sobre o assunto em destaque, Massaud Moisés reitera que este gênero textual mantém um traço significativo do formato criado por Montaigne. Utilizando uma linguagem mais próxima do coloquial, o autor pode se exprimir como se estivesse dialogando, muito à vontade, com o seu leitor, entremeando suas próprias reflexões com questionamentos e alusões dirigidas a seu leitor imaginário.

Sem se ater ao rigor estabelecido pelas ciências ou a qualquer forma porventura estabelecida pelo viés artístico que lhe compõe, o ensaio transita livremente nesse espaço, tendo como único objetivo apresentar uma visão distinta para algo já amplamente conhecido e discutido, instigando uma nova reflexão onde já havia uma aceitação (GÓMEZ-MARTINEZ, 1992).

Pensar o ensaio dessa forma e deter-se numa leitura mais atenta dos romances de José Saramago nos revelam que o tom ensaístico é uma marca constante em seus romances, tanto pela forma com que trabalha o discurso histórico, quanto pela maneira que analisa o homem contemporâneo. O tom ensaístico não está restrito apenas àqueles em que ele intitula de ensaios. *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* trazem a marca desse gênero textual no título, e outros de seus romances o apresentam no corpo do seu texto.

O ensaio pode apresentar-se em dois formatos: seguindo a linha estabelecida por Montaigne, ele terá um caráter mais pessoal, expressando as marcas distintivas do eu. Este formato, como vimos, recebe a denominação de *ensaio de*. Tendo como marca distintiva a impessoalidade de refletir sobre um assunto externo ao eu ou de algumas áreas específicas do conhecimento humano, o *ensaio sobre* mantém todas as outras características do gênero ensaístico.

Quando escreveu *Ensaio sobre a cegueira*, Saramago criou um narrador não dramatizado, com liberdade irrestrita de se posicionar dentro ou fora do espaço da narrativa e de refletir sobre os acontecimentos narrados, estabelecendo amplas relações em digressões que se sobressaem à narrativa. Nesses momentos, o narrador se con-funde com o autor implícito e ambos, ideologicamente engajados, tentam induzir o leitor a perceber o universo

extra-literário como um universo de cegos destituídos da capacidade de pensar. Essa cegueira pode ser entendida como a ausência de lucidez ou até como um estado de loucura.

Saramago deixa evidente que vivemos num mundo de cegos que não conhecem a si próprios, não sabem como se relacionar sem subjugar, e se comportam com alheamento e indiferença frente aos acontecimentos ao seu redor.

A cegueira branca é provocada não pela carência das “luzes do esclarecimento”, mas pelo excesso de informações e estímulos que embotam e cansam as vistas, deixando uma marca de indiferença nos olhos, que de tanto ver não conseguem mais perceber ou distinguir, em que nada mais causa estranheza ou desperta atenção. Esse alheamento provocado pela cegueira determina uma atitude passiva em relação aos acontecimentos da vida, uma espécie de alienação que impede a ação.

A epidemia de cegueira branca é uma estratégia *in extremis*, usada para provocar o desenvolvimento de um olhar perspicaz, que exige ver e conhecer plenamente o que está ao alcance dos olhos, além de buscar, com determinação, o que pode estar obscurecido ou encoberto. Esse é o olhar da lucidez.

A cegueira instaura o caos. A lucidez remete a uma situação organizada, harmoniosa e pacífica, em que a reflexão possibilita perceber situações insatisfatórias e agir para modificá-las.

Ensaio sobre a lucidez revela a cegueira de um governo que, revestido de um discurso democrático, age de forma totalitária e desnordeada tentando suprimir a lucidez despertada na população depois da epidemia de cegueira. Em *Ensaio sobre a cegueira* a população e o governo estão cegos. Em *Ensaio sobre a lucidez* a população consegue levantar o véu que impossibilitava uma visão plena, mas o governo continua em estado de cegueira e, para manter a posição de poder, exige que a população volte a ser e a se comportar como cegos, num exercício de cumplicidade destituída de reflexão.

O exercício da lucidez revela uma forma de democracia que se utiliza de meios ditatoriais para impor as suas decisões, sem levar em consideração a vontade expressa pela população. Há aqui uma sugestão para abrir os olhos e examinar atentamente o que os governantes têm feito em nome de seu povo e com a aquiescência irrefletida dele.

Os romances de Saramago devem ser lidos e interpretados em dois níveis: o primeiro e mais evidente é o da narrativa, que pode ser percorrido pelo leitor visando conhecer a história e saber como ela termina. Entretanto, se o leitor conseguir ultrapassar esse limite, encontrará uma camada de múltiplas significações, que se inicia com a narrativa e se projeta indefinidamente através dos horizontes da compreensão do leitor.

Umberto Eco, em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), propõe um exercício metafórico de pensar o texto narrativo como um bosque cheio de caminhos que se bifurcam levando a lugares distintos, em que pode haver trilhas bem definidas ou caminhos a serem criados pela vontade e possibilidades do leitor. Em função disso, o leitor pode atravessar o bosque seguindo a trilha estabelecida, ou passear, buscando conhecer amplamente esse bosque - narrativa.

O objetivo de Saramago, declarado em várias entrevistas, é fomentar a reflexão sobre os assuntos discutidos, alegoricamente, em seus romances. Isso significa que ele, como escritor engajado que é não quer somente que atravessemos o bosque e alcancemos a outra extremidade. Ele almeja que fiquemos no bosque durante o tempo que for necessário para compreender as mensagens implicitamente tecidas naquela narrativa, abrindo os olhos e reparando o que for necessário para que o sonho da razão não produza monstros.

No projeto desse trabalho, pretendíamos investigar a existência de algum elemento que estabelecesse o diálogo entre os dois *Ensaio*s de Saramago e que justificasse a semelhança dos títulos. Outra relação também poderia explicar a denominação escolhida para esses dois romances. Saramago poderia não relacionar os seus textos entre si, mas com os *Essais* de Montaigne, aproximando-se mais do estilo deste último, que escreveu ensaios variados, evidenciando a marca do seu eu.

A finalização desta pesquisa nos assegura que Saramago buscou no estilo de Montaigne referências para criar *Ensaio sobre a cegueira*. Entretanto, na composição de *Ensaio sobre a lucidez*, o escritor buscou muito mais referências na narrativa apresentada em seu primeiro *Ensaio*, do que no estilo criado pelo escritor francês. Esse artifício relaciona a narrativa de *Ensaio sobre a lucidez* àquela apresentada em *Ensaio sobre a cegueira*, mas o distancia intensamente do estilo criado por Montaigne.

Em síntese, poderíamos afirmar que *Ensaio sobre a cegueira* mantém, pelo tom ensaístico, uma relação com o estilo elaborado por Montaigne e *Ensaio sobre a lucidez* estabelece a relação com o primeiro *Ensaio*, mas se distancia significativamente do gênero ensaístico.

Ao conceber a lucidez como condição alcançada por quem cegou para tomar consciência de que olhava sem conseguir ver plenamente, Saramago relaciona não só os elementos da narrativa, mas também o assunto focalizado.

Ao tematizar a questão do olhar, Saramago se dedica a um assunto que diversas vezes apresentara de forma implícita em romances anteriores, evidenciando uma intertextualidade temática entre alguns romances seus.

Voltando à metáfora apresentada por Umberto Eco de pensar o texto narrativo como um bosque, imaginamos que o percurso estabelecido no projeto deste trabalho teria nos conduzido por uma trilha já mais ou menos conhecida. O interesse em descobrir novos caminhos nos desviou dessa trilha, mostrando-nos um bosque cheio de intensas significações.

O caminho que nós percorremos é apenas um, entre vários outros existentes no bosque: alguns desses caminhos já foram encontrados, provavelmente ainda há vários outros a serem descobertos e outros tantos a serem criados. Isso significa que a finalização deste trabalho demonstra uma possibilidade interpretativa para os *Ensaio*s de Saramago e podem sugerir outras leituras para esses bosques – narrativas.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE SARAMAGO E OUTRAS FONTES

- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SARAMAGO, José. *Manual de pintura e caligrafia*. 3 ed. Lisboa: Caminho, 1986.
- SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. 20 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. 4 reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- MONTAIGNE, Michel E. de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980, Pensadores.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultura, 1997, Livro VII.
- SANT'ANNA, Affonso R. *A cegueira e o saber*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SOBRE SARAMAGO

- ABDALA Jr., Benjamin. Estudos comparados de literaturas de língua portuguesa: perspectivas político – culturais. *Revista Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena – Faculdade de Letras/UFRJ, n. 1, 2000, p. 114 – 123.
- BARONE, Alexandre Vincenzo. A asfixia globalizante em *A caverna* de José Saramago. Feira de Santana. *Revista Labirintos*, n. 01, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.uefs.br/nep/labirintos>> Acesso em 22/02/2007.
- BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea – um estudo sobre José Saramago*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- BASTAZIN, Vera. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. *Nau Literária*, Porto Alegre; Lisboa, n. 3, p. 78 – 92, jul / dez. 2006. Disponível em:

< <http://www.naulierária.com> > Acesso em: 11/02/2008.

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

BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999.

BRANDÃO, Vanessa C. As cavernas em *A caverna*: dialética, alegoria e multiplicidade de sentido em José Saramago. *Nau Literária*, Porto Alegre; Lisboa, n. 3, p. 114 – 133, jul / dez. 2006. Disponível em: < <http://www.naulierária.com> > Acesso em: 11/02/2008.

BUENO, Aparecida de Fátima *et al.* *Literatura portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo: Alameda, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. O viajante iluminado. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p.181-189.

CASTELLO, José. José Saramago: na ilha dos vulcões. In: CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 207 – 229.

COSTA, Horácio. *A caverna*, de José Saramago. In: *Via Atlântica*, São Paulo, out. 2002, n. 5. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/posgraduação>. Acesso em: 18/05/2008.

COSTA, Horácio. Alegorias da desconstrução urbana: *The memoirs of a survivor*, de Doris Lessing, e *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 127 - 146.

COURTEAU, Joanna. *Ensaio sobre a cegueira*: José Saramago ou Padre Antonio Vieira? *Brotéria*. Lisboa, fev. 2002, v. 154, p.193 – 199.

FILHO, Linhares. Uma leitura de *Memorial do convento*. BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 169-191.

FRANÇA, Maria José M. F., *A tessitura do avesso: Ensaio sobre a cegueira, Todos os nomes e A caverna de José Saramago, na mira da sátira menipéia*. 2001. 207 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

GARDINALLI-FILHO, Eugênio. *O ano da morte de Ricardo Reis*: da irrupção heteronímica à contextualização crítica efetuada por José Saramago. In: LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1998, p. 31 – 58.

GOBBI, Márcia Valéria Z. Assim é se lhe parece: um estudo da *História do cerco de Lisboa*. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 149-168.

GOMES, Álvaro C. *A voz itinerante*. São Paulo: EDUSP, 1993.

HANSEN, João Adolfo. Experiência e expectativa em *Memorial do convento*. LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1998, p. 15-30.

- José Saramago: o autor como narrador. *Revista Cult.* São Paulo, dez. 1998, p. 25 – 27.
- LIMA, Isabel P. Dos anjos da história em dois romances de Saramago: Ensaio sobre a cegueira e Todos os nomes. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p. 415-425.
- LOPONDO, LÍlian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1998.
- LOPONDO, LÍlian; SILVA, Ângela Ignatti. Tempo, espaço e reconhecimento em *Ensaio sobre a cegueira*. *Labirintos*. Feira de Santana. n. 01, jan. 2007. Disponível em: <<http://www.uefs.br/nep/labirintos>> Acesso em 22/02/2007.
- MACHADO, Cassiano Elek. Ensaio sobre a lucidez. *Folha de São Paulo Online*, São Paulo. Disponível em: < <http://paginas.terra.com.br/arte/sarmentocampos/Ditadura.htm>>. Acesso em: 08/11/2007.
- MACHADO, Cassiano Elek. Saramago sai da caverna. *Folha de São Paulo Online*, São Paulo, 11/11/2000. Disponível em: <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/2000111101.html>. Acesso em: 18/05/2008.
- MARTINS, Adriana Alves de Paula. A crônica de José Saramago ou uma viagem pela oficina do romance. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p. 95-106.
- NEVES, Margarida B. ‘Nexos, temas e obsessões’ na ficção breve de José Saramago. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p.117-141.
- OLIVEIRA, Isaura de. Lisboa segundo Saramago: a história, os mitos e a ficção. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p. 357 – 378.
- OLIVEIRA, João Vicente G. Leitura de Saramago – *Ensaio sobre a cegueira*. *Convergência Lusitana – Revista do Real Gabinete Português de Leitura*. Rio de Janeiro, n. 14, 1997, p. 233-241.
- OLIVEIRA, M^a Lúcia. Entre a poesia e a prosa: o exercício dos gêneros em José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999, p. 193 - 215.
- PEIRUQUE, Elisabete C. Saramago e as negações da morte. *Labirintos*, Feira de Santana, n.1, jan. 2007. Disponível em: < <http://www.uefs.br/nep/labirintos>> Acesso em 22/02/2007.
- PEREIRA, Luís da S. O Nobel de Saramago. *Brotéria*. Lisboa, mar. 1999, v. 148, p. 263 – 274.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. As artemages de Saramago. *Folha de São Paulo Online*, São Paulo, 06/12/1998. Disponível em: < <http://biblioteca.folha.com.br/1/04/1998120602.html>> Acesso em: 09/04/2008.

- PICCHIO, Luciana S. José Saramago: A lição da pedra. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p. 13-19.
- PRAXEDES, Walter Lúcio de A. *O olhar pedagógico de Saramago*. Disponível em: <http://www.espaçoademico.com.br/007/07walter.htm> Acesso em: 11/04/2006.
- REIS, Carlos. *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho, 1998.
- RIBEIRO, Raquel de S. Ensaio sobre a cegueira: de Bruegel a Serat. In: LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998, p. 144-197.
- SEIXO, Maria Alzira. *O essencial sobre José Saramago*. Lisboa: IN-CM, 1987.
- SILVA, Luís Sandro da. José Saramago: breves considerações bibliográficas. In: LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998, p. 9-14.
- SILVA, Teresa Cristina C. da. De Cegos e visionários: uma alegoria finissecular na obra de José Saramago. In: BERRINI, Beatriz (org.). *José Saramago: uma homenagem*. São Paulo: EDUC, 1999-a, p. 287 – 295.
- SILVA, Teresa Cristina C. da. Do labirinto textual ou da escrita como lugar de memória. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999-b, p. 249-265.
- SILVA, Teresa Cristina C. da. Espaços concentracionários e as crises da utopia: Sartre e Saramago. In: BUENO, Aparecida et al. *Literatura portuguesa: história, memória e perspectiva*. São Paulo: Alameda, 2007, p. 357-364.
- SILVA, Teresa Cristina C. da. José Saramago e a errância camoniana. *Revista Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Cátedra Jorge de Sena – Faculdade de Letras/UFRJ, n. 7, 2006, p. 159 – 167.
- SILVEIRA, Francisco M. A edição de *Os Lusíadas*, segundo o olhar (aquilino) de Saramago. In: LOPONDO, Lílian (org.) *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP, 1998, p. 199-231.
- VECCHI, Roberto. Os dois Saramagos? A arte do testemunho. *Colóquio – Letras*, Lisboa, n. 151/152, jan.- jun. 1999, p. 229-237.
- VIÇOSO, Vítor. *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago. *Românica*, Lisboa, 1996, p. 203 – 206.
- ZONIN, Carina D. Polifonia e discurso literário: outras vozes que habitam a voz do narrador na obra *Ensaio sobre a lucidez* de José Saramago. *Nau Literária*, Porto Alegre; Lisboa, n.3, p. 146 – 167, jul./dez. 2006. Disponível em: < <http://www.naulierária.com> > Acesso em: 11/02/2008.
- WERNECK, Humberto. José Saramago, Nosso Nobel!!! *Revista Playboy*. São Paulo, out. 1998, p. 24-32.

OBRAS CRÍTICAS GERAIS

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ARRUDA, José Jobson. *Nova história moderna e contemporânea – Da transição feudalismo – capitalismo à Guerra de Secessão dos Estados Unidos*. São Paulo: EDUSC, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997-a.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997-b.
- BARRONE, Orlando (org.). *Diálogo Borges / Sábado*. Trad. Ana Maria Paulo G. Ribeiro. São Paulo: Globo, 2005.
- BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARROS, Diana L. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997, p. 27–38.
- BARROS, Diana L. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 1 – 9.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 57 – 64.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos - magia e técnica, arte e poética*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197 – 221.
- BIRMINGHAM, David. *História de Portugal – uma perspectiva mundial*. Lisboa: Terramar, 1998.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORNHEIM, Gerd A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-a, p. 89-94.
- BORNHEIM, Gerd A. Crise da idéia de crise. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-b, p. 47-66.
- BORNHEIM, Gerd A. Sobre o estatuto da razão. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-c, p. 97-110.
- BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 65-88.

- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 11 – 27.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 347-360.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CHABRUN, Jean. *Goya*. Trad. M^a dos Anjos V. Cardoso. Lisboa: Verbo, 1974.
- CHAUÍ, Marilena. Contingência e necessidade. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-a, p. 19-26.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-b, p. 31-64.
- CHIAPPINI, Lígia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.
- COLI, Jorge. O sono da razão produz monstros. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 301-312.
- COMMELIN, P. *Nova mitologia grega e romana*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DAL FARRA, M^a Lúcia. *O narrador ensimesmado*. São Paulo: Ática, 1978.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Ática, 1989.
- DESCARTES, René. *Regras para a direção do espírito*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FALCON, Francisco J. C., *Iluminismo*. São Paulo: Ática, 1986.
- FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. In: BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 49 - 61.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 29 – 36.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1976.
- GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.) *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 89 – 99.
- GOMES, Eugênio. *Ensaio*. Salvador: Universidade da Bahia, 1958.

- GÓMEZ-MARTINEZ, José Luis. *Teoría del ensayo*. 2 ed. México: UNAM, 1992, (versão digital disponível em: <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/nota-previa.htm>. Acesso em: 23/7/2007.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1987.
- HANSEN, João Adolfo. Razão de estado. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 135-156.
- INÁCIO, Inês C.; LUCA, Tânia Regina. *O pensamento medieval*. São Paulo: Ática, 1991.
- KAZIN, Alfred. *The open form – essays for our time*. 3 ed. Nova York: Harcourt, Brace and World, 1961.
- KOCH, Ingedore. *O texto e a construção de sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEBRUN, Gérard. Sombra e luz em Platão. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 21-30.
- LEFORT. O imaginário da crise. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 27-46.
- LEITE, Lourenço. *Do simbólico ao racional: ensaio sobre a gênese da mitologia grega como introdução à filosofia*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- LIMA, Silvío. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. São Paulo: Saraiva, 1946.
- LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana L., FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 63 – 81.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. Trad. Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996-a.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996-b.
- MATOS, Olgária. Descartes: o eu e o outro de si. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 195-214.

- MELLO, Mário Vieira de. *Nietzsche*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto de Estudos Políticos e Sociais, 1985.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa I*. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária – prosa II*. 15 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MOURA, Carlos Alberto R. A invenção da crise. *In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 83-96.
- NOVAES, Adauto. A lógica atormentada. *In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-a, p. 9-18.
- NOVAES, Adauto. Constelações. *In: NOVAES, Adauto (org.). Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 9-18.
- NOVAES, Adauto. De olhos vendados. *In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-b, p. 9-20.
- NUNES, Bendito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível. *In: NOVAES, Adauto (org.). Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 301 – 320.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Pensar é estar doente dos olhos. *In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 327-346.
- PRADO JR., Bento. Erro, ilusão, loucura. *In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 111-134.
- RANCIERI, Jacques. O dissenso. *In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 367-382.
- ROUANET, Sérgio Paulo. A deusa razão. *In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-a, p. 285-300.
- ROUANET, Sérgio Paulo. O olhar iluminista. *In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006-b, p. 125-148.
- SANT’ANNA, Affonso R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1995.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *In: SANTIAGO, Silviano. Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38 – 52.
- SCHULER, Donald. *Narciso errante*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. *O Renascimento*. São Paulo: Atual, 1988.
- SICHEL, Edith. *O Renascimento*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.
- SILVA, Vitor M. A. e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

WOLFF, Francis. Nascimento da razão, origem da crise. *In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 67-82.

OBRAS DE REFERÊNCIA

LEITE, J. F. Marques. *Dicionário latino-português* - Porto: Junta Nacional de Educação, 1942.

BUENO, Francisco S. *Grande dicionário etimológico – Prosódico da Língua Portuguesa*. 2 ed. São Paulo: Saraiva, 1968.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind *et al.* 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 14 ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2 ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino Português*. Rio de Janeiro: FENAME, 1982.

FERREIRA, Antonio Gomes. *Dicionário de Latim – Português*. Porto: Editora Porto, s.d.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Aurélio – século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 7 ed, Livros Horizonte, 1995.