



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Roberta Nunes Andrião

Os nevoeiros de José Saramago:
questões contemporâneas em *Ensaio sobre a cegueira*

Rio de Janeiro
2016

Roberta Nunes Andrião

**Os nevoeiros de José Saramago:
questões contemporâneas em *Ensaio sobre a cegueira***



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Helena Sansão Fontes

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S243

Andrião, Roberta Nunes.

Os nevoeiros de José Saramago : questões contemporâneas em Ensaio sobre a cegueira / Roberta Nunes Andrião . – 2016.
79f.

Orientadora: Maria Helena Sansão Fortes

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Saramago, José, 1922-2010 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Saramago, José, 1922-2010. Ensaio sobre a cegueira – Teses. 3. O contemporâneo – Teses. I. Fortes, Maria Helena Sansão. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Roberta Nunes Andrião

**Os nevoeiros de José Saramago:
questões contemporâneas em *Ensaio sobre a cegueira***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 31 de março de 2016.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Helena Sansão Fontes (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Sérgio Nazar David
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ângela Beatriz de Carvalho Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

(In memoriam)

Para Gabriel Labanca, pelo incentivo bem-humorado que deixou antes de partir.

AGRADECIMENTOS

À Klaus' Berg, por inspirar o melhor de mim.

Aos meus pais, por terem criado as condições para que eu me interessasse em estudar.

À minha irmã Flávia, por compartilhar esse desafio de estudar e me incentivar nos momentos de desânimo.

À minha orientadora Maria Helena Sansão Fontes, pela paciência, confiança e contribuições assertivas.

Aos professores de literatura portuguesa da UERJ e da UFES, onde me graduei, por fazerem crescer meu interesse pela cultura lusófona.

Aos demais professores da pós-graduação, por me mostrarem caminhos diferentes e instigantes.

Aos professores membros da banca examinadora, por dedicarem tempo à análise e pela contribuição para minha pesquisa.

Aos colegas de curso, em especial Sara Grünhagen, Sebastião Lindoberg e Luiz Paulo Matos, pelo apoio, incentivo e ótimas discussões.

E às amigas que conquistei no Rio, em especial Clarissa Cogo, Eveline Maria, Janaína Rezende e Joana Arruti, que tornam viver aqui mais divertido.

Deus inspirou profundamente, olhou em redor o nevoeiro e murmurou, no tom de quem acaba de fazer uma descoberta inesperada e curiosa, Não o tinha pensado, isto aqui é como estar no deserto.

José Saramago

RESUMO

ANDRIÃO, Roberta Nunes. *Os nevoeiros de José Saramago: questões contemporâneas em Ensaio sobre a cegueira*. 2016. 79 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

A obra de José Saramago é marcada pela repetição de alguns termos. Com certa frequência encontram-se alusões a nuvem, neblina, névoa e nevoeiro, elementos que surgem em momentos significativos de seus romances, o que faz com que se suponha que tais inserções não são aleatórias. Diante da frequência com que os nevoeiros se apresentam nos romances do autor, a questão que se coloca é em que medida essa presença pode ser relevante para o entendimento de sua obra. Alguns autores de outros campos do saber abordam em seus trabalhos o tema do nevoeiro. Claude Lévi-Strauss aponta pelo menos dois papéis para fenômeno: um disjuntivo e outro conjuntivo. Zygmunt Bauman traduz como um “viver na neblina” a condição social contemporânea, capaz de ocultar os perigos e seus medos derivados. Guilherme Wisnik nos fala de uma estética do nevoeiro ao analisar obras de arte e arquitetônicas que procuram romper com o reconhecimento imediato da forma: desorientando mais do que direcionando, confundindo mais do que esclarecendo, escondendo mais do que revelando – obras com características informes, que se contrapõem ao momento atual, de excessiva nitidez. Em *Ensaio sobre a cegueira* (1995) Saramago aponta também para o contexto contemporâneo rompendo não só com sua nitidez, mas com a própria visão, imergindo as personagens em um imenso nevoeiro. Esta dissertação analisa como a ruptura com a visão pode paradoxalmente provocar um olhar mais apurado nos leitores para questões críticas sobre a contemporaneidade e, conseqüentemente, sobre o próprio ser humano.

Palavras-Chave: *Ensaio sobre a cegueira*. José Saramago. Nevoeiro. Contemporaneidade. Tempo-Espaço.

ABSTRACT

ANDRIÃO, Roberta Nunes. *José Saramago's mists: contemporary issues in Ensaio sobre a cegueira*. 2016. 79 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The work of José Saramago is punctuated by the repetition of some terms. With certain frequency, it is possible to find allusions to clouds, fog and mist. These elements often come at significant moments of his novels, which suggests that such inserts are not random. Given the frequency with which mists are present in the authors' novels, the question that arises is to what extent this presence can be relevant to the understanding of his work. We come across the work of authors in other fields of knowledge, which somehow addressed the fog theme. Claude Levi-Strauss points out at least two roles for the phenomenon: one disjunctive and other connective. Zygmunt Bauman translates the contemporary social condition that chooses to hide the dangers and its derivatives fears as a form of "living in the mist". Guilherme Wisnik proposes a reflection on an aesthetics of mist by analyzing works of art and architecture seeking to break with the immediate recognition of the form, disorienting more than directing, confusing rather than clarifying, hiding more than revealing. There are works of indefinable features, which oppose the contemporary moment of excessive transparency and clearness. In *Ensaio sobre a cegueira* (Blindness, 1995) Saramago will also point to the contemporary context breaking not only with clarity, but also with vision itself, immersing the characters in a great mist. The goal is to analyze how this rupture with the vision can paradoxically promote a more critical and closer look at the contemporary issues and hence to the human being.

Keywords: *Ensaio sobre a cegueira*. José Saramago. Mist. Contemporaneity. Time-Space.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1.	ENTRE A ESTÁTUA, A PEDRA E O NEVOEIRO	17
1.1	A estátua e a história	17
1.2	A estátua e a pedra	21
1.3	O nevoeiro	31
2.	O TEMPO E O ESPAÇO NO NEVOEIRO	37
2.1	O tempo em <i>ensaio sobre a cegueira</i>	37
2.2	O espaço de <i>ensaio sobre a cegueira</i>	43
3.	IMERSOS NO NEVOEIRO	54
3.1	Personagens sem nome	54
3.2	Homens que se comportam como animais	60
3.3	Pessoas com medo	63
3.4	Os nevoeiros portugueses	71
	CONCLUSÕES	75
	REFERÊNCIAS	78

INTRODUÇÃO

José Saramago é um desses escritores cuja personalidade pública equipara-se à sua obra em notoriedade. Não a excede, talvez seria uma injustiça dizê-lo, mas sem dúvida Saramago é um autor que caminha par e passo com sua obra. Ele mesmo afirmava que era impossível retirar-se de seus romances e, sem querer adentrar na longa e profícua discussão sobre o papel do autor na literatura, cabe dizer que mantinha uma atitude coerente entre as ideias presentes em seus livros e opiniões manifestas nas inúmeras entrevistas que concedeu.

Longe de ser um escritor recluso e introvertido, Saramago participou ativamente da vida pública portuguesa e, ainda que não tenha exercido nenhum cargo político, abraçou o papel de intelectual engajado, preocupado com questões sociais, embaixador do diálogo aberto e do debate franco e honesto. Sua obra e influência ultrapassaram em muito as fronteiras de Portugal. Prova disso são as incontáveis viagens de trabalho internacionais já nos anos finais de sua vida, conforme registrado por Miguel Gonçalves Mendes no belíssimo documentário *José e Pilar* (2010).

Mas não foi por sua vida pública que o autor foi o primeiro, e até hoje único, escritor em língua portuguesa a receber o Nobel de Literatura. A premiação concedida em 1998 celebra uma obra vasta e consistente, que privilegiou o romance, mas que também conta com peças teatrais, crônicas, ensaios e poemas. Antes do Nobel, Saramago já havia recebido outras distinções relevantes, entre elas, a mais importante em literatura portuguesa, o Prêmio Camões, pelo conjunto da sua obra, em 1995. A versatilidade de seus textos e ideias permitiu que sua literatura fosse adaptada para o teatro, ópera, música, pintura, cinema, entre outras formas de arte.

A obra de José Saramago tem recebido também grande atenção dos estudiosos, que percebem em seus romances inumeráveis oportunidades de abordagens e reflexões. Apenas na página da Fundação José Saramago na internet é possível encontrar uma listagem com mais de 100 livros sobre o autor e outras dezenas de teses acadêmicas.

Ainda que múltipla e extensa, é possível afirmar com certa segurança que a obra deste escritor português possui grande coerência interna. Além da forma muito particular de escrita que o autor foi desenvolvendo ao longo de seu percurso literário, também no conteúdo de seus romances percebe-se que são retomados certos temas, situações e até mesmo personagens. É assim com a constante referência que faz à História de Portugal; a presença de Lisboa como

cenário (declarado ou não) e pano de fundo para algumas tramas; a crítica à religião, em especial, ao cristianismo; a ironia; a força de suas personagens femininas; o protagonismo de cidadãos comuns; o debate social, entre outros aspectos que de alguma maneira se apresentam repetidamente em sua literatura.

Ao analisar o que é considerado a fase “estátua” da obra de José Saramago (que será mencionada mais adiante e que considera os romances até *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de 1991), Eula Carvalho Pinheiro (2012) observa os diálogos com a literatura, com a Bíblia, com a tradição oral e entre os próprios romances do autor. Para falar da relação intratextual, Pinheiro nota, por exemplo, a presença de Julião Mau-Tempo, personagem de *Levantado do Chão* (originalmente publicado em 1980) em *Memorial do convento* (1982); de Ricardo Reis, heterônimo de Pessoa e personagem central de *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984) já em *Levantado do chão*; do hotel Bragança, elemento presente em *O ano da morte de Ricardo Reis*, em *A jangada de pedra* (1986). É até arriscado dizer que uma personagem ou elemento é de algum romance originalmente (como foi feito agora), mas claro é o diálogo entre as obras. Além desse diálogo, as relações de intertextualidade são outra importante característica do trabalho de Saramago, que também tem sido objeto de diversos estudos acadêmicos (como o próprio trabalho de Pinheiro). A relação com Camões e Pessoa, bem como com os textos bíblicos, apenas para ficar com os exemplos mais explorados, são facilmente identificáveis em seu repertório ficcional.

Adriano Schwartz em seu estudo sobre *O ano da morte de Ricardo Reis* também nota o recurso empregado com frequência pelo autor de “citar em seus romances obras dele mesmo ou determinadas palavras-chave” (2004, p. 35). Para exemplificar este procedimento, Schwartz cita o nevoeiro como uma palavra-chave que se repete nos romances de Saramago. Os exemplos escolhidos por Schwartz são extraídos de *História do cerco de Lisboa* (1989), *O ano da morte de Ricardo Reis* e *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Do primeiro romance, o trecho escolhido por Schwartz fala do momento que sucede a ação transgressora do revisor, personagem central, que insere um “não” em um relato sobre a expulsão dos mouros de Portugal, instaurando assim nova possibilidade de leitura para os fatos narrados:

Tarde, foi à varanda ver como estava o tempo. *Nevoeiro*, mas não tão denso como o de ontem. Ouviu ladrar dois cães, e isso, inexplicavelmente, ainda mais o serenou. Com diferenças de séculos, os cães ladravam, o mundo era portanto o mesmo. Foi-se deitar (SARAMAGO, 1989, p. 74, grifo meu).

A passagem extraída de *O ano da morte de Ricardo Reis* narra o que o protagonista vai vendo ao passear por Lisboa, pouco depois de ter retornado à cidade.

lá está D. Sebastião no seu nicho da frontaria, rapazito mascarado para um carnaval que já há-de vir, se não noutro sítio o puseram, mas aqui, então teremos de reexaminar a importância e os caminhos do sebastianismo, com *nevoeiro* ou sem ele, é patente que o Desejado virá de comboio, sujeito a atrasos (SARAMAGO, 1984, p. 77, grifo meu).

Já o extrato de *O evangelho segundo Jesus Cristo* traz ainda uma menção explícita a Fernando Pessoa e à heteronímia:

Deus, se calado estava, calado ficou, porém do *nevoeiro* desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais que heterónimos, De quem, de quê, perguntou curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa (SARAMAGO, 1991, p. 74, grifo meu).

Em seu estudo, Schwartz comenta de forma muito breve a ligação entre estes três trechos e o poema “Nevoeiro” de Fernando Pessoa. O poema final de *Mensagem* traz em seus últimos versos “Tudo é disperso, nada é inteiro / Ó Portugal, hoje és *nevoeiro*.../ É a Hora!” (In: SCHWARTZ, 2004, p. 33, grifo meu). Schwartz assinala que o nevoeiro do primeiro trecho citado não é mais tão denso como o de ontem, agora, com a ação do revisor Raimundo, o futuro pode ser vislumbrado com mais nitidez (melhores perspectivas). Enquanto no poema Pessoa clama por um novo Portugal, no romance de Saramago é um novo Raimundo que falta cumprir “para que isso seja possível, é preciso que Portugal tenha um outro início, fictício” (SCHWARTZ, 2004, p. 34). Nos dois casos, é preciso que o nevoeiro deixe de encobrir Portugal. É nesse sentido que Raimundo parte para a escrita de uma nova História do cerco de Lisboa e com isso reescreve também a sua própria história.

Schwartz reconhece que n’*O ano da morte de Ricardo Reis* a palavra nevoeiro não tem a mesma magnitude que na *História do cerco de Lisboa*, mas entende que o fato de Ricardo Reis ser uma criação de Pessoa, entre outras razões que ele depois explicita em sua análise deste romance, já coloca também o trecho citado em uma relação de intertextualidade com o poema de *Mensagem*. Cabe comentar ainda, sobre este trecho, a ironia com que é tratado um possível retorno de D. Sebastião, “com nevoeiro ou sem ele”, “sujeito a atrasos”, um retorno que poderia também representar um muito aguardado novo começo para os portugueses que tarda em chegar.

N’*O evangelho segundo Jesus Cristo* o nevoeiro aparece com mais frequência, podendo suscitar diferentes interpretações, mas, no trecho selecionado por Schwartz, destaca-se a menção declarada a Pessoa, que se faz pertinente para ilustração do problema que o pesquisador pretende abordar.

Apesar de reconhecer a relevância da recorrência não accidental do termo nevoeiro em diferentes obras de Saramago, Schwartz não se propõe a explorar esta questão. Seu trabalho versa sobre as relações entre Pessoa, Saramago e Borges, e esta incursão sobre os nevoeiros serve-lhe para colocar em debate a intertextualidade. Para Schwartz, os estudiosos do tema precisam ir além da simples identificação de uma presença intertextual e buscar a compreensão sobre em que medida a percepção dessa presença é relevante para o entendimento da obra e, ainda, como avaliar esta relevância (SCHWARTZ, 2004, p. 35).

Esta provocação se mostrou instigante, pois mesmo que o nevoeiro não seja um termo tão facilmente reconhecível como elemento recorrente na obra de Saramago (como o cão talvez o seja), uma vez atentos a esta presença, ela é frequentemente encontrada em seus textos. Percebe-se ainda, a partir da breve exposição sugerida por Schwartz, que estes nevoeiros surgem em momentos significativos dos romances em questão (no momento da transgressão do revisor; no retorno de Ricardo Reis a Lisboa; quando Jesus conhece seu destino), o que torna possível inferir que não é aleatória esta inserção. Diante da frequência com que os nevoeiros se apresentam nos romances do autor, a questão que se coloca é em que medida esta presença pode ser relevante para o entendimento de sua obra. Partindo da premissa de que há uma coerência interna que rege os romances de Saramago, torna-se interessante investigar se é realmente possível buscar uma compreensão da sua obra (ou de aspectos da sua obra) a partir de uma abordagem sobre os nevoeiros em seus textos.

Em *A viagem do elefante* (2008), um problema complementar se apresenta. Um homem está perdido em meio a um nevoeiro, mas começa a se reorientar ao ouvir um barrito do elefante Salomão. Suplica então para que o animal emita um novo som para que possa encontrar o grupo e é o que acontece. Ao descrever este reencontro, o narrador acaba por refletir sobre o nevoeiro:

já vem chegando, aqui está o carro da intendência da cavalaria, não se lhe podem distinguir os pormenores porque as coisas e as pessoas são como borrões indistintos, outra ideia nos ocorreu agora, bastante mais incômoda, suponhamos que este nevoeiro é dos que corroem as peles, a da gente, a dos cavalos, a do próprio elefante, apesar de grossa, que não há tigre que lhe meta o dente, *os nevoeiros não são todos iguais* (SARAMAGO, 2008, p. 89, grifo meu).

Se não são todos iguais, o que os diferencia? Em *Memorial do convento* as personagens Baltasar, Blimunda e o padre estão a construir uma máquina de voar, mas para que ela funcione é preciso preencher esferas de âmbar com as vontades humanas e essas vontades são descritas como *nuvens fechadas*. Blimunda, que tem dotes especiais, também vê uma nuvem ao receber a hóstia na igreja e conclui “entre a vida e a morte, disse Blimunda, há uma *nuvem fechada*” (SARAMAGO, 2011, p. 126, grifo meu). Apesar de não se tratar aqui

do exato termo, é possível perceber a ligação entre esta ideia e a de nevoeiro também neste romance.

Procurou-se demonstrar até aqui, citando exemplos espaçados no tempo – *Memorial do convento* de 1982 e *A viagem do elefante* de 2008 –, que a palavra nevoeiro está presente em boa parte dos romances de Saramago. No entanto, a proposta deste trabalho não é inventariar as ocorrências da palavra na obra do autor para desvendar o significado que estaria oculto em cada uma dessas passagens, mas, sim, propor uma discussão sobre as ideias que podem ser suscitadas a partir da figura do nevoeiro em sua obra.

No percurso inicial desta investigação foram identificados os trabalhos de autores, em outros campos do saber, que de alguma forma abordam o tema do nevoeiro. Um exemplo seria o estudo de Claude Lévi-Strauss que, ao investigar e catalogar mitos ameríndios agrupados em seu livro *História de Lince*, acaba por observar a recorrência da figura do nevoeiro em diversos desses mitos e entende pelo menos dois papéis para o fenômeno: um disjuntivo e outro conjuntivo, “termo mediador que junta os termos e os torna indiscerníveis, ou se interpõe entre eles de modo que eles não podem se aproximar” (1993, p. 22). Este duplo papel do nevoeiro – disjuntivo ou conjuntivo – configura-se num ponto de partida pertinente para o estudo dos nevoeiros do Saramago.

Guilherme Wisnik, em um ensaio intitulado *Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão*, toma emprestada esta definição de Lévi-Strauss para analisar obras de arte e arquitetônicas contemporâneas que procuram romper com o reconhecimento imediato da forma, desorientando mais do que direcionando, confundindo mais do que esclarecendo, escondendo mais do que revelando. Obras com características informes, como se estivessem dentro de um nevoeiro. “Em essência, são abordagens que não propõem a construção de paisagens, e sim, antes, a desconstrução de visões, em situações de suspensão do sentido nas quais a baixa definição visual parece indicar a possibilidade de um estado de transmutação simbólica” (2013, p. 259).

Wisnik contrapõe essas obras ao momento contemporâneo, de “excessiva nitidez” (p. 249), em que tudo parece estar à mostra e pode ser facilmente acessado e compartilhado.

Em vários planos da vida, tudo à nossa volta parece nítido e destituído de ambiguidade: a sociedade multicultural se faz representar de forma horizontal e transparente através das reivindicações das minorias e das redes sociais, o *espaço liso* da internet abole barreiras físicas e temporais colocando todos em contato permanente e não filtrado por qualquer jugo moral (p. 249).

O que se percebe, no entanto, é que essa facilidade de acesso, somada ao grande volume de informação produzida e disponível, não se traduz necessariamente em maior

clareza. O que percebemos, pelo contrário, e as obras analisadas por Wisnik indicam isso, é que uma sobreposição de transparências pode levar a certo “embaçamento” ou permitir a passagem de uma luminosidade excessiva, capaz de ofuscar a visão.

É justamente essa luminosidade excessiva, capaz de cegar, que encontramos em *Ensaio sobre cegueira* (1995) de José Saramago. Neste romance, o escritor nos apresenta uma comunidade contemporânea que é acometida por um surto de cegueira branca e que, mesmo tendo acesso aos mais modernos recursos científicos, é incapaz de impedir que a tal cegueira se espalhe e assuma contornos de epidemia. A primeira descrição desta cegueira é justamente a de um nevoeiro: “O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no meio de um nevoeiro, é como se tivesse caído num mar de leite” (1995, p. 13, grifo meu).

A perda de visão que vai aos poucos acometendo quase toda população faz com que esta população seja forçada a buscar novas maneiras de apreensão do espaço e do social. Ao serem encaminhadas para o local em que ficarão em quarentena, as pessoas entram no que pode ser considerado um “estado de suspensão”, pois não se sabe quanto tempo realmente ficarão isoladas, qual a origem de sua cegueira e, mais importante, se ela é uma condição temporária ou permanente. As personagens têm uma percepção do que acontece a sua volta, mas não conseguem visualizar o que está mais além, numa condição de baixa visibilidade, como a que se pode alcançar de dentro de um nevoeiro.

Ao analisar o trabalho de Milan Kundera, Zygmunt Bauman destaca que o homem contemporâneo vive em um ambiente de incertezas, similar ao de uma pessoa na neblina, o que é diferente da escuridão total. Na neblina a pessoa é capaz de se mover, percebe o que está próximo, mas é incapaz de ver o que está mais distante e a ameaça (2008, p. 19).

A cegueira de Saramago também não é breu, é branca, era “uma 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” (EC, p. 16)¹.

Esta noção de que a cegueira branca torna as coisas duplamente invisíveis vai ao encontro da ideia que Bauman desenvolve de que, por “viver na neblina”, “focalizamos nossos esforços de precaução sobre os perigos visíveis, conhecidos e próximos” (2008, p. 19). Confortamo-nos com o que estamos vendo e de que pensamos poder nos prevenir, deixamos de enxergar o que poderíamos estar a ver e que, por isso, acaba por se tornar duplamente

¹ As transcrições de textos retirados do romance *Ensaio sobre a cegueira* serão identificadas apenas com as iniciais EC, seguidas do número da página. A indicação completa dos dados bibliográficos referentes à edição utilizada neste trabalho encontra-se disponível nas referências listadas ao final da dissertação.

invisível. Bauman alerta que essa atitude não nos deixa mais seguros, pois temos visto cada vez com mais frequência o improvável acontecer. Algumas catástrofes recentes têm nos mostrado isso. E o improvável, o invisível, o imprevisível continuam a nos assustar. Tememos sem saber exatamente o quê, “o medo é mais assustador quando difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros” (BAUMAN, 2008, p. 8).

A cegueira branca de Saramago surgiu também assim, “desvinculada”, “sem motivos claros”, sem explicação visível e com isso instaurou o medo. O romance chama a atenção para o poder paralisante deste medo: “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” (EC, p. 131).

É sabido que este romance não trata especificamente de Portugal – mais adiante será debatido o fato de que não existem referências claras ao local onde se passam as ações narradas –, ainda assim, é possível fazer uma relação entre as questões problematizadas no livro e as ideias propostas por José Gil em seu ensaio intitulado *Portugal, Hoje: o Medo de Existir* (2004). Gil reflete sobre como o medo está presente na sociedade portuguesa e a influência muitas vezes paralisante deste medo. O interesse em tratar deste ensaio neste trabalho se deu pelo fato de que Gil também alude a este medo português como um “nevoeiro” ou “sombra branca”.

O nevoeiro pode estar associado a algumas sensações como indefinição, suspensão, incerteza ou medo, sensações que também podem ser identificadas no *Ensaio sobre a cegueira*. Ainda que o termo nevoeiro não seja citado muitas vezes no romance, partiu-se do princípio de que a ideia inicial que move a narrativa, a cegueira branca, descrita pela primeira vez no romance como um nevoeiro (e que depois vai receber outras descrições sendo “mar de leite” a mais recorrente), evoca essas sensações e que é possível fazer uma correlação entre essa cegueira branca e questões relevantes da contemporaneidade. Portanto, optou-se em focar este estudo sobre os nevoeiros na análise deste romance.

Ensaio sobre a cegueira representa o início do que críticos identificam como sendo uma nova fase do autor. O próprio Saramago reconhece esta transição:

O que eu digo é que, até *O Evangelho*, foi como se eu estivesse, em todos esses livros, estado a descrever uma estátua. Portanto a estátua é a superfície da pedra. Quando olhamos para uma estátua, não estamos a pensar na pedra que está por detrás da superfície. Então é como se eu, a partir de *Ensaio sobre a cegueira*, estivesse a fazer um esforço para passar para o lado de dentro da pedra (In: GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 307).

O “lado de dentro da pedra” pode estar associado à essência do homem, àquilo que o forma, que nos torna quem somos. Como se tentará demonstrar mais adiante, ao contrário do que o autor pretende afirmar, essa não é uma preocupação que começa com o *Ensaio sobre a cegueira*, em todos os seus romances é clara a centralidade do ser humano, com suas fraquezas e suas potencialidades. O que percebemos no *Ensaio* é uma relação mais atenta com o mundo contemporâneo exterior, não que os livros anteriores não o façam, mas como defende o próprio autor, este olhar atento para fora se torna mais consciente: “A partir de *Ensaio sobre a cegueira*, passei a escrever de uma forma mais atenta, sobre o mundo em que vivemos, quem somos, em que nos transformamos. Existe, pois, um processo reflexivo ligado à pós-modernidade e um questionamento: como será o ser humano novo [...]?” (In: GOMÉZ AGUILERA, 2010, p. 311-312).

Mesmo que o conceito de pós-modernidade seja controverso e alguns afirmem que não alcançamos ainda o estágio posterior à modernidade, julgou-se relevante contemplar algumas características que são atribuídas ao período e analisar de que forma essas características contribuem para a temática do nevoeiro e se correlacionam com o romance em que o estudo será aprofundado.

Acredita-se que uma possível articulação entre os nevoeiros de Saramago e as ideias aqui apresentadas de Schwartz, Lévi-Strauss, Guilherme Wisnik e Bauman podem ser proveitosas para uma melhor compreensão deste romance e assim suscitar novas reflexões sobre a obra saramaguiana.

1 ENTRE A ESTÁTUA, A PEDRA E O NEVOEIRO

1.1 A estátua e a história

Em 1997 Saramago participou de um colóquio na Universidade de Turim, Itália, em que sob o título de “A estátua e a pedra” falou sobre seu trabalho, livro a livro, em uma reflexão sobre como sua obra era percebida e como ele mesmo a percebia. Este discurso, ou diálogo, como ele então propôs, foi publicado no ano seguinte e desde então passou a ser fonte importante para os estudiosos de sua obra.

Em primeiro lugar, cabe notar que Saramago sempre foi um autor muito disposto a discutir e compartilhar suas impressões sobre seus textos e essa com certeza não foi a primeira vez que o fizera, rico é o material que contém as reflexões do autor sobre sua vida e ofício, do qual a publicação dos Cadernos de Lanzarote são um exemplo. No entanto, o que a conferência proferida em Turim tem de novo é o fato de que o autor propõe uma divisão de sua obra em duas fases – um antes e um depois, um então e um agora. Essa afirmação teve uma repercussão importante entre os estudiosos da literatura que em geral têm uma inclinação para essas segmentações e organizações – dividindo a literatura em períodos, os personagens em tipos, os autores em canônicos e não canônicos e assim por diante. Por mais que a crítica atual busque se afastar cada vez mais destas classificações, a proposta de uma divisão da literatura de Saramago em duas fases se mostrou sedutora para aqueles que pretendem analisá-la – tanto é assim, que aqui também vamos comentá-la.

Em segundo lugar, é importante não perder de vista o ano em que foi proferida esta conferência do autor, 1997, antes portanto de ser contemplado com o Nobel de literatura, o que de alguma forma também teve impacto sobre sua obra, se não na sua produção, ao menos na sua recepção, especialmente no que tange a sua comercialização e circulação. Para além do Nobel, é importante observar que Saramago fala sobre os romances concebidos até aquele momento e seu último comentário na ocasião foi sobre *O Homem Duplicado*.

De que nos fala então Saramago em sua conferência sobre a estátua e a pedra? Em um primeiro momento, antes de propor uma distinção entre essas duas fases, ele fala de seu desconforto em ser classificado como romancista histórico. A partir de alguns de seus livros, especialmente após a publicação de *Memorial do Convento*, sua escrita passou a ser relacionada com frequência a esse tipo de romance. Como observa Ana Paula Arnaut, em

livro dedicado a Saramago, “de uma maneira ou de outra, de forma mais ou menos objectiva ou diluída pela capacidade imaginativa do autor e pela abordagem de outros temas, a verdade é que a História – e seus actores – sempre se instaura como vector organizativo das narrativas que acabamos de referir²” (2008, p. 23). Arnaut complementa que não apenas nos seus romances, mas também na sua escrita dramática, a História aparece como “pano de fundo e fio condutor das acções” (2008, p. 23). O que Saramago contesta – e Arnaut também irá observar em suas análises – é que não é por utilizar-se de materiais históricos que seus romances podem ser tomados como históricos. O autor começa então por demonstrar, comentando cada um de seus romances em seu discurso em Turim, como apesar de alguns deles fazerem referência a fatos históricos, eles não têm como *foco* a História. Ele cita por exemplo o *Manual de Pintura e Caligrafia*, escrito em 1976, que conta a história de um pintor medíocre – que se sabe medíocre – que na tentativa de mudar sua forma de pintar, começa a escrever sobre sua pintura e acaba por escrever também sobre sua própria escrita, em um processo de autoconhecimento. O contexto temporal em que se dá esta narrativa são as semanas que antecedem à Revolução de abril de 1974 em Portugal, mas Saramago argumenta que não é este fato histórico que move a narrativa e sim a jornada, as reflexões e as descobertas do personagem principal, portanto, não seria possível considerar este romance como um romance histórico. O mesmo ele argumenta sobre *Levantado do Chão*, que apesar de percorrer um longo período histórico, desde finais do século dezanove até a mesma Revolução de abril de 1974, ele não consideraria como um romance histórico, pois “essa afirmação desprezaria o enquadramento sociológico e ideológico que o caracteriza” (SARAMAGO, 2013, p. 23).

Como o próprio autor nota, é a partir de *Memorial do Convento*, que começam a falar propriamente de Saramago como romancista histórico, porém ele também não reconhece esse seu romance assim. Aqui é importante ter em conta o que o autor considera como romance histórico:

No fundo, um romance histórico é como uma viagem que o autor realiza ao Passado, vai, faz uma fotografia e depois regressa ao Presente, coloca a fotografia diante dele e descreve o que viu e a fotografia mostra. Nenhuma das suas preocupações de hoje interferirá de maneira direta na reconstituição de um tempo passado. (SARAMAGO, 2013, p. 25).

Nesse sentido, *Memorial do Convento* não seria este tipo de romance, pois nele, ainda para Saramago, o passado é visto sob a ótica do presente:

² Os romances aos quais Arnaut faz referência são *Levantado do Chão*, *Memorial do Convento*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *A Jangada de Pedra*, *História do Cerco de Lisboa* e *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

É uma ficção sobre um dado tempo do passado, mas visto da perspectiva do momento em que o autor se encontra, e com tudo aquilo que o autor é e tem: a sua formação, a sua interpretação do mundo, o modo como ele entende o processo de transformação das sociedades. Tudo visto à luz do tempo em que ele vive, e não com a preocupação de iluminar o que os fatos do passado já tinha clarificado. Ver o tempo de ontem com os olhos de hoje. (SARAMAGO, 2013, p. 25).

Sobre esta análise do autor, poderíamos argumentar de que a primeira postura, a do romancista histórico no seu entender, seria talvez utópica, uma vez que consideramos ser impossível retirar-nos totalmente deste processo de contemplação do passado. Em última instância, não seria exagerado dizer que, em maior ou menor medida, sempre olhamos o passado com os olhos do presente, pelo simples fato de que é no presente que estamos. Entretanto, entendemos o argumento do autor se pensarmos sobre a questão da perspectiva que se quer aplicar sobre a narrativa. Nesse sentido, o romancista histórico pretende narrar o passado tal como existiu – ou pelo menos tal como conhecemos o passado e como ele chegou até nós. O que Saramago afirma pretender não é esta mesma reconstituição e sim uma reflexão e problematização deste este passado.

Esta postura vai ficar mais evidente com *História do Cerco de Lisboa*, que conforme relatamos brevemente na introdução, narra a história de um revisor que está trabalhando na revisão de um livro sobre a história de Portugal e decide inserir deliberadamente um *não* sobre a conquista de Lisboa, dizendo assim que os Cruzados *não* apoiaram os portugueses nesta conquista (quando, pelo que se é conhecido historicamente, eles na realidade apoiaram). Ao alterar esta narrativa da história de Portugal, o revisor Raimundo vê sua própria história mudar de rumo e passa a escrever sua própria versão da conquista de Lisboa. Assim, Saramago propõe uma nova possibilidade de abordagem sobre a história, neste caso a de Portugal. Ele não quer dizer com este livro que não foi assim a conquista de Lisboa, mas quer colocar em xeque a forma como conhecemos o passado.

Nesta obra, aparentemente a mais histórica de quantas escrevi, sustento que a verdade histórica não existe, que em muitos casos estou de acordo com o Eça de Queirós quando dizia a Oliveira Martins que a história é provavelmente uma grande fantasia... Penso que a verdade na História não está em um lugar acessível, onde se possa chegar com facilidade. (SARAMAGO, 2013, 30).

Esse questionamento da história é o que Linda Hutcheon aponta como uma das características do pós-modernismo. A pesquisadora identifica duas estratégias essenciais na arte pós-moderna: a referência a vestígios textualizados do passado histórico e, ao mesmo tempo, a autorreflexão (1991, p. 42). Entretanto, esta utilização dos materiais históricos não se faz com o mesmo objetivo proposto, por exemplo, pelo realismo literário, ao contrário, é uma apropriação crítica que, para além de recontar ou imitar o passado, propõe um repensar sobre

este passado. Hutcheon classifica este tipo de obra pós-moderna como “metaficção historiográfica”: “Com este termo, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (1991, p. 21). Para Hutcheon, esta é uma abordagem que se pode observar não apenas na literatura – a arquitetura é constantemente citada em sua *Poética do pós-modernismo* – mas ela reconhece no romance um campo fértil para o desenvolvimento deste tipo de proposta estética.

Mais uma vez cabe reforçar que este olhar do passado não é um olhar ingênuo, “não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade (HUTCHEON, 1991, p. 20). Quem já teve contato com obra de Saramago não tem dificuldade em perceber em seus romances a crítica e a ironia que marcam suas narrativas. Tanto em *Memorial do Convento* como em *História do Cerco de Lisboa*, para ficar apenas nestes dois exemplos, é fácil observar como o autor vai desde o início da narrativa colocando o foco do seu interesse no povo, na pessoa comum, em detrimento daqueles considerados os grandes personagens históricos, como os reis e os heróis da guerra de reconquista. Enquanto do rei e da rainha são enfatizados aspectos grotescos, como os percevejos de suas camas e a frieza de suas relações sexuais, dos aparentemente ordinários – que se mostram de fato extraordinários – Blimunda e Baltasar destacam-se a beleza de seus olhos e a força de seu amor.

Walter Benjamin, em um de seus célebres artigos, *Sobre o conceito de História*, argumenta que tradicionalmente o investigador historicista tem uma relação de empatia com os vencedores. “A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (1994, p. 225). O que o pós-modernismo propõe e Saramago coloca em prática em seus romances é justamente um questionamento deste tipo de história que privilegia sempre o vencedor. Esta história deixou registrada o rei que mandou construir e inaugurou o convento de Mafra, o que Saramago quer deixar registrado em seu *Memorial*, entretanto, é a história dos trabalhadores que de fato construíram o convento. É por isso que dedica largos períodos na descrição de como esses trabalhadores chegam a Mafra, os tipos de trabalho que executam, o sofrido transporte da grande pedra que será destaque na arquitetura do convento. É por isso também que se dedica talvez pouco à narrativa de eventos acontecidos com o rei. Exemplo disso é a passagem em que comenta, bem de relance, sobre uma primeira visita D. João V à Montemor, ocorrida há mais de ano e meio: “dessa visita não se falou na ocasião própria, o que demonstra a pouca importância que damos às glórias nacionais” (SARAMAGO, 2011, p. 311).

Esta inversão, no entanto, não pretende substituir a história tradicionalmente conhecida, mas sim questioná-la. Uma das consequências deste questionamento é que se a história oficial deve ser questionada e vista como uma construção humana, as narrativas que propõem este questionamento também passam a ser colocadas sob suspeita. “É esse tipo de questionamento autocomprometedor que deve permitir à teorização pós-modernista desafiar as narrativas que de fato pressupõem o *status* de ‘mestras’, sem necessariamente assumir esse *status* para si” (HUTCHEON, 1991, p. 31, grifo da autora). Para Hutcheon, apesar de parecer um paradoxo, isso não constitui um problema para o pós-modernismo. A pesquisadora contesta os críticos que consideram o pós-modernismo como “anistórico” ou “desistoricizado” e afirma que

não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada – como uma criação humana. E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e “euforicamente”, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos (p. 34).

Bem antes do pós-modernismo, Walter Benjamin (1892-1940) já chamava a atenção para nossa incapacidade de conhecermos completamente o passado: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência” (1994, p. 224). É nesse sentido que, conforme citamos acima, Saramago sustenta que a verdade histórica não existe e que acessá-la não é tarefa fácil e é por esta sua postura e atitude diante da história, que ele não se considera – assim como nós também não o consideramos – um romancista histórico.

1.2 A estátua e a pedra

Em um segundo momento de sua conferência, após comentar cada um de seus romances até *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Saramago apresenta a metáfora que para ele define os dois momentos de sua literatura: a estátua e a pedra.

É como se desde o *Manual de Pintura e Caligrafia* até a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, durante catorze anos, me tivesse dedicado a descrever uma estátua. O que é a estátua? A estátua é a superfície da pedra, o resultado de retirar pedra da pedra. Descrever a estátua, o rosto, o gesto, as roupagens, a figura, é descrever o exterior da pedra, e essa descrição, metaforicamente, é o que encontramos nos romances a que me referi até agora. Quando terminei *O Evangelho* ainda não sabia

que até então tinha andado a descrever estátuas. Tive de entender o novo mundo que se apresentava ao abandonar a superfície da pedra e passar para o seu interior, e isso aconteceu com o *Ensaio sobre a Cegueira*. (SARAMAGO, 2013, p. 33-34).

Para passar para o lado de dentro da pedra, o que Saramago busca é um contato mais íntimo com o ser humano e sua sensibilidade. A sua referência desta sensibilidade parece estar em seus avós maternos. Ainda em sua conferência em Turim, o autor os descreve como pessoas humildes, de poucos pertences, analfabetos, de vida simples e capazes de uma sensibilidade extrema. Dois relatos exemplificam esta sensibilidade, o de que no inverno seus avós dormiam com os filhotes de porcos mais frágeis para evitar que esses morressem de frio e o da despedida de seu avô das árvores do quintal de casa, antes de partir para um hospital na cidade para tratar de uma doença que acabou por tirar-lhe a vida. “O meu avô não separava a vida da vida, parecia habitar na superfície das coisas mas, no final, demonstrou que o seu mundo estava dentro delas” (2013, p. 42). É este tipo de sensibilidade, que brota não se sabe bem de onde, que Saramago acredita estar no lado de dentro da pedra e que ele busca entender com seus romances³.

Alguns críticos de sua literatura argumentam que o ser humano sempre esteve no centro do trabalho de Saramago. Eula Pinheiro é uma das pesquisadoras que compartilham desta posição: “José Saramago nunca deixou de escrever sobre ‘A Pedra’, pois o Homem, sempre essência de suas obras, presente está acompanhado por venturas, aventuras e desventuras” (2012, p. 13).

De fato, desde *Levantado do Chão* há uma preocupação com o ser humano. Neste romance, o autor descreve um cenário com muitas semelhanças daquele que conheceu em sua infância e um povo de modo de vida análogo talvez ao de seus avós. É de homens que fala o romance. Homens do campo, com suas lutas e agruras. Entretanto, o que está no centro da narrativa são as questões políticas e sociais que este povo experimenta. Essas experiências, podem sem dúvida nos falar um pouco do ser humano, mas é o social, o coletivo, a situação exterior a que este povo ao longo de décadas de exploração é submetido que tem maior relevo na narrativa.

Fernando Gómez Aguilera aponta como uma das características da fase pedra da literatura de Saramago uma transição do coletivo para o indivíduo: “A sua narrativa, como ele

³ Aqui cabe uma ressalva que perpassa todo este trabalho: ao citar a percepção que o autor tem sua obra e a influência que seus avós maternos tiveram em sua formação por exemplo, não pretendemos afirmar que sua literatura possa ser explicada por estas referências. Pretendemos tão somente, ilustrar o tipo de preocupação que movia o autor, a consciência que ele tinha de sua obra, a percepção que outros estudiosos têm sobre sua literatura para então formular nossa própria percepção e análise e assim dialogar com esses diferentes pontos de vista.

mesmo assinalaria em suas incursões hermenêuticas, deixa então de ser coral, afasta-se do coletivo – exceto, talvez, no *Ensaio sobre a Lucidez* – para repousar no indivíduo” (In: SARAMAGO, 2013, p. 48). Enxergarmos a base para este argumento quando pensamos nos camponeses de *Levantado do Chão*, nos operários do *Memorial do Convento* e nos ibéricos à deriva n’A *Jangada de Pedra*, mas não podemos considerar a passagem do coletivo para o indivíduo como uma diferença cabal entre as fases, pois isso seria ignorar a especificidade e complexidade das questões dos indivíduos representados pelos personagens H. de *Manual de Pintura e Caligrafia*, Raimundo de *História do Cerco de Lisboa* ou José de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, por exemplo.

Retomemos então a metáfora para que possamos nos apoiar no que ela descreve: a passagem da superfície ao interior. Mais uma vez, tomamos a palavra de Saramago e seu comentário sobre *Ensaio sobre a Cegueira*: “O livro já não se empenha na descrição da estátua, é uma tentativa de entrar no interior da pedra, no mais profundo de nós mesmos, é uma tentativa de nos perguntarmos o quê e quem somos. E para quê” (2013, p. 34).

Essas questões estão no cerne de *Ensaio sobre a Cegueira*. Neste romance, conforme debateremos em mais detalhes adiante, o autor despe os personagens de componentes que formam suas identidades: nome, trabalho, casa, roupas, comida, hábitos e rotinas, tudo isso é retirado dos personagens e o que sobra são somente eles próprios diante de um cenário novo e inóspito. Deslocados, perdem suas antigas funções na sociedade “Um médico para que serve, sem olhos nem remédios” (SARAMAGO, 1995, p. 53). Aos poucos, vamos então tentando entender o quê e quem de fato somos. Saramago sabe, no entanto, que não é capaz de responder a essas perguntas. “Provavelmente não existe uma resposta e, se existisse, seguramente não seria eu a pessoa capaz de oferecê-la. No fundo, o que o livro quis expressar é muito simples: se somos assim, que cada um se pergunte porquê” (SARAMAGO, 2013, p. 34).

Talvez as perguntas “quem somos?”, “de onde viemos?” e “para onde vamos?” sejam os maiores enigmas de nossa espécie. Filósofos, cientistas, teólogos e artistas têm se empenhado em buscar respostas a essas e outras perguntas que intrigam a humanidade. Apesar de tocar de alguma forma as duas últimas perguntas em seus romances, a primeira pergunta está mais marcadamente presente em sua obra – pois, talvez por ser ateu, importa-lhe muito mais o aqui e o agora. E se é verdade que essa pergunta aparece com mais evidência nos romances desta segunda fase proposta pelo autor, não é seguro dizer que elas já não eram propostas antes, nos romances da primeira fase, como nos alerta Eula Pinheiro, pesquisadora que citamos acima.

Uma passagem interessante para ilustrar esta questão vem de *Memorial do Convento*, quando são trazidas de Itália um conjunto de estátuas de santos para compor o acervo do grandioso convento de Mafra. Como a data prevista para a inauguração está muito próxima, as estátuas de mármore são colocadas primeiramente do lado de fora do convento, em círculo, antes que possam ser postas cada uma em seu devido nicho. Na noite em que chegam a Mafra, Baltasar, que havia trabalhado no transporte das estátuas do porto até a cidade, leva Blimunda para vê-las. Em uma atmosfera belamente pintada pelo autor, “a noite estava clara e fria”, “a lua nasceu, enorme vermelha”, (SARAMAGO, 2011, p. 319) um jogo de claro e escuro, luz e sombreado se apresenta:

Blimunda e Baltasar entram no círculo das estátuas. O luar ilumina de frente as duas grandes figuras de S. Sebastião e S. Vicente, as três santas no meio deles, depois para os lados começam os corpos e rostos a encher-se de sombras até o completo negrume em que se escondem S. Domingos e Santo Inácio (SARAMAGO, 2011, p. 320).

O céu que claro estava é encoberto por uma nuvem solitária, vinda do mar, que encobre a lua por um minuto e, encobertos por esta sombra, as estátuas e as duas pessoas que ali estão também perdem suas formas:

A estátuas tornam-se vultos brancos, informes, perderam o contorno e as feições, estão como blocos de mármore antes de ir procurar e achar o cinzel do escultor. Deixaram de ser santo e santa, são apenas primitivas presenças, [...], tão difusas na sua massa, como parecem as do homem e da mulher que, no meio delas, se diluíram na escuridão, [...], como sabemos, nada se confunde mais com a sombra do chão do que a carne dos homens (SARAMAGO, 2011, p. 320-321).

A nuvem afasta-se e Baltasar e Blimunda decidem retornar a casa, não sem antes Blimunda olhar para trás e, numa referência à passagem bíblica que descreve a destruição de Sodoma e Gomorra, ela, assim como a esposa de Ló, olha para trás, mas ao contrário desta, não se transforma em estátua de sal, aqui são as próprias estátuas que resplandecem como sal: “Blimunda olhou para trás. Floresciam como sal” (SARAMAGO, 2011, p. 321). O diálogo com o texto bíblico é uma constante no trabalho de Saramago que aqui não exploraremos, deixando apenas registrado mais essa recorrência na passagem que estamos a analisar.

Um homem e uma mulher, sozinhos dentro de um círculo formado por estátuas de santos em mármore, a cidade abaixo e ao fundo, em uma noite de luar, encobertos brevemente por uma nuvem solitária ao cruzar o céu. Procuramos citar e descrever esta atmosfera, quase mítica, tão típica deste romance – que é recheado de descrições de paisagens, de elementos cênicos, como cores, luzes e sons – porque acreditamos que esta atmosfera parece preparar o espaço narrativo para a reflexão apresentada no diálogo que se segue entre Baltasar e Blimunda. Diálogo sobre a utilidade dos santos, vida e morte, o que somos. Blimunda começa

por considerar: “Devem ser infelizes os santos, assim como os fizeram, assim ficam, se isso é a santidade, que será a condenação” ao que Baltasar replica “São apenas estátuas” e depois pondera “Sempre ouvi dizer que os santos são necessários à nossa salvação”, mas, cética, Blimunda sugere que os santos não se salvaram, ela sente “Que ninguém se salva, que ninguém se perde”, “O pecado não existe, só há morte e vida”. Passam então a falar da morte de Francisco Marques, que perdeu a vida esmagado pela grande pedra que, com outros trabalhadores, transportava a Mafra para a construção do convento. “Se estamos falando dele, nasce Francisco Marques, Mas ele não o sabe, Tal como *nós não sabemos o bastante quem somos* e, apesar disso, estamos vivos” (SARAMAGO, 2011, 321-322, grifo nosso).

Achamos esta passagem relevante não apenas para demonstrar as questões sobre o homem que já apareciam nos primeiros romances de Saramago, mas também para evidenciar o estilo da escrita do autor naquele momento. Alguns críticos, entre eles Ana Paula Arnaut, cujo trabalho já citamos, consideram que neste romance há uma imitação do estilo barroco, pois utiliza, entre outras coisas, de antinomias como as que acabamos de citar entre morte/vida, claro/escuro (2008, p. 194-195; p. 209-210)⁴. Além disso, acreditamos ser no mínimo curioso identificarmos um trecho que fala justamente de estátuas. A passagem trata de estátuas em seu sentido literal, essas pesadas estruturas de mármore encomendadas de Itália para compor o convento, mas não deixa de dar um tratamento não-literal, insinuando, por exemplo, que elas estão a conversar, “seria um concílio, um debate, um juízo” (SARAMAGO, 2011, p. 321). O romance tem ainda algo de fantasia que, sem querer entrar neste momento na profícua discussão do fantástico, maravilhoso ou insólito na obra de Saramago, fica evidente na forma como o diálogo em questão termina: “Blimunda, onde foi que aprendeste essas coisas, Estive de olhos abertos na barriga da minha mãe, de lá via tudo” (SARAMAGO, 2011, p. 322), esses elementos que por ora chamaremos de insólitos, afastam ainda mais o *Memorial* da estrutura convencional de um romance histórico, conforme vínhamos discutindo no tópico anterior.

As estátuas remetem ainda à questão da representação, neste caso a religiosa, mas sabemos também que este tema da representação é caro ao autor que o aborda em outros trabalhos, sendo o *Manual de Pintura e Caligrafia* um exemplo mais evidente. Observamos, por fim, a relação entre a estátua e a pedra, como as estátuas antes de serem tocadas pelo escultor eram apenas blocos de mármore, como perdem suas formas sob a sombra da nuvem, deixam de ser santos e santas, assim como os homens se confundem com a sombra do chão.

⁴ Ver também: FERREIRA, Patrícia Isabel Martinho, 2009.

Essa falta de contorno que tira a forma das coisas é, no nosso entendimento, mais um exemplo do problema que creditamos como do nevoeiro: sem forma, as coisas ficam sem sua identidade reconhecível e voltam a um estado mais essencial, mais primitivo, este estado de coisas difuso que o autor almeja capturar.

Um outro exemplo de como os questionamentos sobre o que e quem somos está presente na primeira fase de José Saramago podemos retirar de *A jangada de pedra*. Nesse romance a Península Ibérica se separa do continente europeu e passa a deslocar-se pelo Atlântico. O romance explora os impactos políticos, sociais e naturais que tal fato inusitado tem para os habitantes da região e também para a comunidade internacional. A separação física e literal da península do continente europeu no romance foi acolhida como uma metáfora para tratar a entrada de Portugal na União Europeia, então Comunidade Econômica Europeia, que estava a se formar, porém, somando-se a elaborada crítica à política e suas consequências econômicas e sociais, temos também uma reflexão profunda sobre as relações humanas e os laços de amor e amizade que unem as pessoas. As considerações metafísicas e o questionamento de dogmas religiosos também se fazem presentes. Essas reflexões são constantemente protagonizadas pelas cinco personagens principais deste romance, pessoas ordinárias que vivenciam experiências que podem ser consideradas extraordinárias – ou fantásticas – experiências estas que poderiam, em maior ou menor medida, estar relacionadas ao incidente da separação da península do continente. Esses personagens, que antes não se conheciam, se encontram e passam a viajar juntos por essa jangada de pedra, que por sua vez também segue sua viagem pelo mar.

Em determinado momento dessa viagem dentro da viagem, estão os cinco viajantes a conversar à noite, para passar o tempo antes de dormir, como já estava se tornando um costume. Até que Pedro Orce, o mais velho dentre eles, propõe uma pergunta a partir de algo que havia lido em algum lugar sobre o movimento das galáxias e constelações:

Ora reparem, nós aqui vamos andando sobre a península, a península navega sobre o mar, o mar roda com a terra a que pertence, e a terra vai rodando sobre si mesma, e, enquanto roda sobre si mesma, roda também à volta do sol, e o sol também gira sobre si mesmo, e tudo isso junto vai na direção da tal constelação, então o que eu pergunto, se não somos o extremo menor desta cadeia de movimentos dentro de movimentos, o que eu gostaria de saber é *o que é que se move dentro de nós e para onde vai*, não, não me refiro a lombrigas, micróbios e bactérias, esses vivos que habitam em nós, falo doutra coisa, duma coisa que se mova e que talvez nos mova, como se movem e nos movem constelação, galáxia, sistema solar, sol, terra, mar, península, Dois Cavalos⁵ (SARAMAGO, 2006, p.234-235, grifo nosso).

⁵ Dois Cavalos é o nome que os viajantes designaram para a galera puxada por cavalos usada como seu meio de transporte e na qual seguem viagem.

Vemos nessa passagem uma sequência de movimentos de redução e ampliação do campo de visão, Orce fala desde a constelação sobre a qual leu uma notícia até a sua viagem e de seus companheiros sobre a península, cita novamente a constelação, para então pensar sobre o que há dentro de nós e daí refletir sobre o que move o mundo. Como se usasse diferentes lentes para olhar os fenômenos, de uma potentíssima grande angular até uma lente microscópica, do externo para o interno, da superfície para o lado de dentro – para então discutir o que há mais além. Pedro Orce conclui seu raciocínio reiterando a pergunta: “que nome finalmente tem o que a tudo move”, “que nome tem o que a seguir a nós vem” (SARAMAGO, 2006, p.235). A resposta, “surpreendida”, “sem pensar” de José Anaiço é marcante: “Com o homem começa o que não é visível” (SARAMAGO, 2006, p.235).

A hipótese de que chamamos ao não visível de Deus é lançada em tom interrogativo, por Maria Guavaira “a menos instruída” entre eles, crítica sutil e irônica que não deve passar despercebida. Mas não parece ser apenas de Deus que se quer falar. Outras hipóteses também são lançadas, ao não visível podemos dar o nome Deus, ou vontade, ou inteligência, ou história.

Em *Memorial do Convento* a vontade humana recebe destaque, Blimunda, com seus poderes especiais, consegue ver a vontade dentro das pessoas, essas vontades são como nuvens fechadas, que ela então passa a recolher e guardar para que sejam usadas como combustível para a passarola que estão construindo. É o padre Bartolomeu Lourenço quem explica:

dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira (SARAMAGO, 2011, p.121).

Aqui n’A *Jangada de Pedra*, no entanto, os personagens não chegam a debater nenhuma das hipóteses, elas são simplesmente lançadas, por cada um dos viajantes. Apenas José Anaiço revisita mentalmente sua ideia sobre a história, pensa “se a história é realmente invisível, se os visíveis testemunhos da história lhe conferem visibilidade suficiente, se a visibilidade assim relativa da história não passará de uma mera cobertura, como as roupas que o homem invisível vestia, continuando invisível” (SARAMAGO, 2006, p.236). Mais uma vez observamos a história ser questionada, seu alcance e credibilidade colocados em xeque, a relativização sobre o que podemos de fato compreender do passado.

Vale destacar que não só a história é questionada. Além do questionamento à religião que é evidente nos romances do autor, o próprio ato narrativo é questionado. Em um

momento anterior a este, o narrador comenta se é verossímil que esses personagens estejam a tratar de questões desta envergadura em circunstâncias como as que se encontram e chega a admitir que “de um exclusivo ponto de vista de composição literária que buscasse uma também exclusiva verossimilhança” haveria sim algumas deficiências, mas pondera: “qualquer um, independente das habilitações que tenha, ao menos uma vez na vida, fez ou disse coisas muito acima da sua natureza e condição” (SARAMAGO, 2006, p.228). Esta não é uma composição literária que busca exclusivamente a verossimilhança, ainda assim, parece haver uma preocupação em explicar-se: “cinco pessoas estão aqui por motivos extraordinários, de estranhar seria que não conseguissem dizer algumas coisas um pouco fora do comum” (SARAMAGO, 2006, p.228).

Também em *Memorial do Convento* temos uma reflexão semelhante. Após um diálogo entre o padre português Bartolomeu de Gusmão e o músico Italiano Domenico Scarlatti, o narrador aponta que “se alguém se surpreender de que este Scarlatti, em tão poucos meses, saiba assim falar português, primeiramente não nos esqueçamos de que é músico” (SARAMAGO, 2011, p.157). O narrador explica ainda que há sete anos o italiano presta serviço ao embaixador português e por isso já estava familiarizado com o idioma, mas após explicar o que poderia ser uma “falha” no que tange à verossimilhança narrativa, admite: “quanto ao caráter erudito do diálogo, pertinência e arredondado das palavras, alguém ajudou” (SARAMAGO, 2011, p.157).

Ao trazer à tona dúvidas ou questionamentos que poderiam estar na mente dos leitores, o narrador chama a atenção para possíveis “problemas” na narrativa que poderiam passar despercebidos e traz explicações que não foram verdadeiramente solicitadas. Ao fazer esta autocrítica, o narrador convida o leitor para também pensar criticamente sobre o romance. Analisando livros como *História do Cerco de Lisboa* e *Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Ana Paula Arnaut aponta que, apesar de manter traços de recognoscibilidade com as histórias as quais faz referência, o autor não esconde os traços de reprodução e construção dos fatos e personagens, chamando atenção para a ficcionalidade do que está sendo narrado:

a verdade é que, pelo recurso a diversos procedimentos metaficcionais, o leitor é constantemente alertado para a presença de uma entidade que, de modo ousado e tantas vezes paródico, assume a manipulação dos factos exibidos, isto é, dá conta do modo como se constrói a história e, por extrapolação lógica, no caso do subgénero do romance histórico, a História (2008, p. 31).

Para Arnaut essa estratégia está em linha com uma concepção pós-modernista de romance. Entendemos que este tipo de romance não quer desestabilizar somente nossas certezas sobre a verdade histórica, ao mostrar que a História pode ser produzida, quer mostrar

que também que todas as narrativas o são. Nos exemplos que acabamos de selecionar, é a verdade da narrativa, do relato que está em andamento, que está sendo colocada em dúvida. Conforme Linda Hutcheon reforça,

esse tipo de romance utiliza de maneira autoconsciente os acessórios daquilo que Fish chama de apresentação literária “retórica” (narradores oniscientes, caracterização coerente, trama fechada) com o objetivo de chamar a atenção para o caráter de elaboração humana desses acessórios – sua arbitrariedade e sua convencionalidade (1991, p. 69).

Ainda que os romances de Saramago não se apropriem necessariamente dos mesmos acessórios descritos por Fish, percebemos em seus romances a não ocultação do caráter arbitrário de suas construções literárias. Embora muitas vezes o narrador esteja parecendo fazer um esforço para justificar e explicar os fatos que conta, tentando dar credibilidade ao seu relato, percebemos que o que este tipo de emenda faz é alertar o leitor para o processo de construção da narrativa. Recorrendo mais uma vez a Hutcheon,

em suas contradições, a ficção pós-modernista tenta oferecer aquilo que Stanley Fish (1972, xiii) já chamou de apresentação literária “dialética”, uma apresentação que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência (1991, p.69).

Voltando aos questionamentos de Pedro Orce, após apenas mencionarem as possíveis respostas – Deus, vontade, inteligência e história – o grupo adormece e a vida segue seu curso na manhã seguinte. “o sol surgiu sem impedimento de nuvens, e assim se conservou, as filosofias nocturnas dissiparam-se, agora toda a atenção se concentra no bom andamento de Dois Cavalos sobre a península” (SARAMAGO, 2006, p.236). O tempo bom é citado talvez porque o dia anterior havia sido de chuva, mas talvez também como mais uma metáfora: assim como se afastam as nuvens, dissipam-se as filosofias, o tempo claro torna nítidas as questões mais práticas, “À luz do dia todos os enredos têm muito menos importância” (SARAMAGO, 2006, p.236). O romance possui essas alternâncias, ao mesmo tempo em que debatem questões complexas, as personagens são confrontadas com os problemas simples do cotidiano, fazer a comida, tomar banho, lavar roupa, ganhar dinheiro para o sustento.

Não terem debatido sobre as possibilidades do invisível, do que dentro de nós se move e nos move não tira a profundidade e a complexidade do diálogo. O narrador nos chama a atenção para o fato de que Pedro Orce foi o único que não propôs uma resposta para a própria pergunta, no entanto, como também assinala o narrador, isso não seria nenhum demérito pois, “quem julgue que isso é o mais fácil está muito enganado, não tem em conta o número de respostas que só está a espera das perguntas” (SARAMAGO, 2006, p.236). Comentário semelhante podemos retirar daquele episódio citado anteriormente sobre chegada das estátuas

a Mafra em *Memorial do Convento*: “Tudo no mundo está dando respostas, o que demora é o tempo das perguntas” (SARAMAGO, 2011, p. 320).

Percebemos uma atitude muito mais preocupada com o questionamento do que com a definição. O que Saramago propõe aos leitores é que eles façam a reflexão, “em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência”, para usar as palavras de Hutcheon sobre a ficção pós-moderna que citamos há pouco (1991, p.69), ou como o próprio autor comentou sobre *Ensaio sobre a Cegueira*: “que cada um se pergunte porquê” (SARAMAGO, 2013, p.34).

Com os dois exemplos que trouxemos de *Memorial do Convento* e de *A Jangada de Pedra*, procuramos demonstrar que de uma maneira ou de outra, questões sobre o ser o humano, quem somos e o que nos move já estão presentes na primeira fase da obra do autor. Limitamo-nos a esses dois livros, mas sabemos que é possível encontrar exemplos em outros romances. *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* tem mais de um momento em que tais reflexões aparecem “o que é que em nós sonha o que sonhamos” (SARAMAGO, 1991, p.22) ou “quem és tu, que comigo te pareces, mas a quem não sei reconhecer” (SARAMAGO, 1991, p.69) e em *Levantado do Chão* também encontramos reflexão semelhante “que pensamento é este que pensa o outro pensamento” (SARAMAGO, 2010, p.79). Assim soltas, essas frases podem não parecer ter a profundidade que Saramago diz estar buscando em seus romances da segunda fase, mas, se nos detivéssemos com mais atenção também a esses trechos, poderíamos perceber que são reflexões que podem ir além da superfície da pedra.

Admitimos então, como Eula Pinheiro propôs, que o homem sempre esteve no centro da obra de Saramago, que desde seus primeiros romances – e porque não dizer também em suas crônicas, poemas ou dramas – buscou compreendê-lo. Ao falar em Turim, Saramago admite:

E a minha ideia, ou melhor, a minha preocupação, neste momento ou mais provavelmente desde sempre, ainda que nos últimos títulos se tenha tornado mais evidente, *é considerar o ser humano como prioridade absoluta*. Por isso o ser humano é a matéria do meu trabalho, a minha cotidiana obsessão, a íntima preocupação do cidadão que sou e que escreve.” (2013, p.36, grifo nosso).

Porém, dizer que o ser humano sempre o preocupou, não significa o mesmo que dizer que sua obra não deveria ser pensada em duas fases. O autor acreditava ter motivos suficientes para fazer tal distinção, “dispondo portanto de elementos de juízo suficientes para afirmar com plena convicção que houve uma mudança importante no meu ofício de escrever” (2013, p.33) e alguns críticos se preocuparam em contemplar esta questão e identificar características que apontam para uma efetiva diferenciação entre as duas fases: uma trata mais do coletivo, outra do indivíduo; uma preocupa-se mais com a localização temporal e espacial,

a outra é menos específica; a primeira parece mais voltada para os problemas de Portugal, a segunda para questões universais; a primeira é mais barroca, a segunda possui mais simplicidade formal, etc.

Fernando Gómez de Aguilera lembra que, além da fase estátua e a fase pedra, existe o período formativo, com os trabalhos que antecederam *Levantado do Chão* e propõe uma espécie de “epílogo ou coda final” formado pelas três últimas obras que Saramago publicou em vida: *As Pequenas Memórias* (2007), *A Viagem do Elefante* (2008) e *Caim* (2009), que, para Aguilera, eram “como se tivessem sido projetadas a partir da consciência da despedida e de unir o conjunto do seu trabalho” (In: SARAMAGO, 2013, p.53).

Deixando de lado esta subdivisão proposta por Aguilera, concordamos que algumas das características citadas acima podem sim fazer sentido se contemplarmos a obra de Saramago de uma forma mais geral, com um olhar mais panorâmico. No entanto, analisando mais atentamente, podemos encontrar contrapontos a essas características mais gerais, como comentamos anteriormente sobre a oposição coletivo versus indivíduo, por exemplo. Por outro lado, encontrar uma exceção para uma regra, não é motivo para que essa regra deixe de existir e, para não ficar rodopiando dentro desse emaranhado de possibilidades de contemplação para a obra de Saramago, preferimos nos abster de fechar uma posição, reconhecendo apenas que há mudanças entre as duas fases, embora também persistam muitas semelhanças. Para nós, o que interessa de fato, e por isso nos detivemos a este problema, é a metáfora que foi proposta pelo autor.

Pensar na estátua e na pedra nos leva a pensar no problema do nevoeiro. A estátua é uma forma definida, pensada, moldada, trabalhada, apresentada e contemplada em seus contornos e formas. Ao passar para o lado de dentro da pedra, perdemos essa referência da forma em atitude similar ao que acontece quando estamos imersos no nevoeiro, pois deixamos de ver com nitidez o que está a nossa volta. O nevoeiro nos obriga a perceber o ambiente em que estamos de outra maneira e talvez seja dessa percepção diferenciada que Saramago está a falar quando diz que algo mudou na sua escrita a partir de *Ensaio sobre a Cegueira*.

1.3 O nevoeiro

O Ciclo de Conferências Mutações, organizado pelo Centro de estudos Artepensamento, teve como tema-título em 2012 uma célebre frase de Paul Valery: “o futuro

não é mais o que era”. A partir da premissa de que não seria mais possível pensar o futuro da mesma forma que antes, a proposta era discutir qual a imagem que temos do futuro hoje, o quanto o nosso presente está vinculado ou desvinculado das ideias que se tinham de futuro no passado, de que maneira a nossa forma de vida atual impacta a nossa ideia de futuro e outras questões semelhantes. O tempo, a história, o passado, o presente e o futuro, claro, nortearam as discussões das conferências realizadas em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba, por pensadores de diferentes campos do saber, como sociólogos, filósofos, cientistas políticos, psicanalistas, historiadores e jornalistas. O crítico de arte e arquitetura, Guilherme Wisnik apresentou em sua fala uma discussão com o título: *Dentro do nevoeiro: o futuro em suspensão*, que no ano seguinte fez parte do livro com a coletânea de ensaios dos conferencistas, organizado por Adauto Novaes, cujo o título é o mesmo do ciclo de conferências.

A conferência e o ensaio de Wisnik são um recorte e atualização do tema tratado em sua tese de doutoramento em arquitetura e urbanismo da Universidade de São Paulo, que tem como título *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Neste trabalho, Wisnik discute as relações entre arte e arquitetura entendendo que ambas partilham cada vez mais questões comuns. Além de falar dessas relações de confronto e colaboração entre as duas áreas, o que Wisnik nos revela é como as duas disciplinas buscam dialogar e compreender o mundo contemporâneo.

Ao longo do trabalho são levantadas questões-chave para a problemática da arquitetura, como em que medida a arquitetura pode ser considerada arte ou o que define a arte afinal. Os diferentes dilemas enfrentados pelos arquitetos, especialmente a partir do período modernista, que se perguntavam como fazer a arquitetura escapar de um papel meramente decorativo ou simplesmente utilitário. O papel social, político e simbólico da arquitetura é explorado com a análise de várias obras que de alguma forma sintetizam uma determinada postura da arquitetura diante desses dilemas.

Uma das maneiras como estas questões são refletidas na arquitetura é no tratamento dado à forma. Um exemplo seria o conceito de tectônica, em que a ênfase está nos materiais e sua unidade estrutural que fica expressa na forma dos edifícios. Wisnik explica que a determinação material era entendida como uma manifestação da arquitetura frente ao cenário que se apresentava em tempos pós-modernos: “a acentuação autorreferente da construção como forma de resistir à dissolução das referências estáveis no mundo contemporâneo, à erosão da durabilidade do mundo pelo labor e pelo consumo” (2012, p.40). Entretanto, esta defesa da tectônica foi apenas uma das formas de encarar este contexto pós-moderno e no

trabalho de Wisnik podemos acompanhar suas análises de diferentes movimentos, como o brutalismo que expõe, por exemplo, as instalações hidráulicas e elétricas de um edifício, ou a Land Art que buscava uma maior integração das obras de arte e de arquitetura com a paisagem. Os impactos das duas grandes guerras mundiais, o trabalho, a crise da arte frente à industrialização e à expansão da publicidade e do consumo também são temas que perpassam a discussão sobre a arte e a arquitetura contemporânea.

Após esse percurso, ele centra-se em obras ainda mais recentes nas quais identifica uma estética que visa distanciar-se de um reconhecimento e significação imediatos, o contrário do que parece ser o mais usual no momento em que vivemos. O que interessa para nós neste trabalho de Wisnik é a análise que ele faz do momento contemporâneo, o qual considera de proximidade e nitidez excessivas:

Me parece que um dos grandes problemas contemporâneos é a excessiva nitidez com que o mundo se apresenta à nossa percepção. [...] a intensificação da circulação de imagens na sociedade de consumo alude a um mundo sem fissuras, e que parece não ser mais passível de qualquer ação transformável por parte do sujeito, e sim, apenas, de uma leitura passiva dos seus códigos de funcionamento. Acessibilidade também quer dizer proximidade, que amplia a nitidez das coisas. (2012, p.199)

Ainda que proximidade e nitidez pareçam ser atributos positivos em um primeiro momento, o que Wisnik argumenta é que, em excesso, elas tendem a atrapalhar a nossa visão, o que pode comprometer nosso julgamento. Hoje, quando pensamos nesta facilidade de acesso a conteúdos, fazemos uma associação rápida com a internet e a impressionante agilidade com que imagens e textos são compartilhados pelas redes sociais, mas é interessante notar que este estágio atual de troca de informações faz parte de um processo de transformação econômica mais amplo e os reflexos dessa transformação na comunicação e nas artes.

Neste contexto em que tudo está excessivamente próximo e pode se tornar acessível através de um clique, Wisnik nos chama a atenção para obras que vão procurar romper com esta nitidez a partir de uma abordagem estética: “uma poética do embaçamento, nublando a nitidez do mundo através de olhares que, por diferentes caminhos, terminam por questionar o caráter de verdade que costuma acompanhar essa percepção orientada das coisas, retardando sua significação” (WISNIK, 2012, p. 200).

Ele menciona, por exemplo, o trabalho do artista alemão Gerhard Richter que já na década de 60 pintava figuras desfocadas a partir de fotografias. Para Wisnik, essas telas de imagens nebulosas procuravam a “suspensão da literalidade e da nitidez”: “Richter reflete sobre o périplo sem fim da imagem na sociedade contemporânea – fotografada, pintada,

impressa, refotografada –, cuja vertigem suspende de certa forma a remissão a uma realidade original que estaria sendo representada” (2012, p. 210).

Esta técnica de Richter parece cobrir os temas pintados por uma espécie de névoa ou neblina. Percebemos a partir deste trabalho e da análise de Guilherme Wisnik que estamos expondo, um dos papéis que podem ser atribuídos ao nevoeiro, o de dificultar um reconhecimento imediato das coisas. Dentro no nevoeiro, é preciso fazer um esforço maior para ver o que está a nosso redor, com isso, um olhar mais atento é colocado em ação – assim como comentamos no tópico anterior sobre os romances pós-modernos, que buscam provocar uma inquietação, tirar o leitor de uma posição confortável em que tudo lhe é dado.

Ao falar de outro artista, Michael Wesely, que por um caminho diferente busca também romper com o imediatismo atribuído à fotografia, Wisnik observa que sua obra busca distender o nosso tempo de observação, este olhar mais lento, seria “um olhar mais apto a entender as dimensões subterrâneas implicadas na voracidade cada vez maior e menos visível dos processos urbanos em marcha pelo mundo inteiro nos dias de hoje” (2012, p. 217).

Uma das críticas que Wisnik faz ao mundo contemporâneo é que nele parece ter ocorrido uma “redução das possibilidades de dissenso” (2012, p. 210) ou, como citamos acima, “parece não ser mais passível de qualquer ação transformável por parte do sujeito” (2012, p. 199). Isso se daria, entre outros motivos, em função também dessa nitidez excessiva, pois se tudo está dado e de forma tão nítida, não sobraria espaço para dúvida e, conseqüentemente, para o questionamento. As obras analisadas por ele pretendem então romper com essa previsibilidade aparente e propor uma discussão crítica. O embaçamento, o nublamento, nevoeiro presente nessas obras colocaria assim uma outra perspectiva, que não a habitual, o que poderia resultar em uma atitude menos passiva diante do contexto atual.

Uma obra também analisada por Wisnik que quer provocar uma percepção crítica do espaço é o pavilhão criado por Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio para a Expo 2002 na Suíça. Intitulado *Blur Building*, a estrutura era envolta por uma nuvem permanente formada por uma aspersão contínua da água captada do lago onde ficava o pavilhão. Para Diller, esta obstrução forçada da visão imposta aos visitantes pela névoa que envolvia o prédio provoca uma experiência inusitada dentro do contexto da exposição. Em suas palavras, citadas por Wisnik:

a experiência dessa arquitetura como atmosfera não foi nem de distração nem tampouco de contemplação, mas criou um lugar para a crítica, colocando a importância de um longo passeio pelo lugar sob condições em que a visibilidade é baixa, e em que é possível não “ver”, em oposição ao rápido consumo visual esperado por tal *sociedade do espetáculo* no caso de uma exposição internacional (2012, p. 235).

Não é difícil empatizar com o sentimento do público prestes a visitar uma grande exposição como a que recebeu o *Blur Building*. É provável que se perguntássemos o que os motivou a irem até lá, encontraríamos respostas que envolvem o verbo *ver*. Daí que o projeto do *Blur Building* represente certa quebra de expectativa para esses visitantes, provocando sensações que em princípio seriam inesperadas. É claro que não excluimos o fato de que o projeto já estava seguramente sendo noticiado localmente – e até internacionalmente – e as pessoas já poderiam ter conhecimento do que se tratava a obra, mas acreditamos não ser imprudente afirmar que *ver*, *ver pessoalmente*, *ver com os próprios olhos*, estão entre as expectativas naturais do público de uma exposição. A não concretização imediata desta expectativa, desloca o foco dos visitantes, coloca-os em um estado de suspensão, e talvez até certa ansiedade, sobre o que vem a seguir, pois ele pode não saber o que esperar diante deste novo cenário. Um contexto que tira os visitantes de sua zona de conforto, que busca levá-los a experimentarem uma nova forma de perceber a exposição.

Guilherme Wisnik vai nos lembrar que esse caráter de mudança de perspectiva, se não de situação, associado ao nevoeiro também é identificado por Claude Lévi-Strauss nos mitos ameríndios com os quais teve contato:

Em vários mitos inventariados por ele na América, o denso nevoeiro que cai de repente e obscurece a visão dos seres (humanos e não humanos), é o véu que cobre por um instante a realidade, desencadeando uma situação a partir da qual as coisas se transmutam e trocam de posição (WISNIK, 2012, p. 231).

Lévi-Strauss identifica no nevoeiro um elemento simbólico para as diversas comunidades que estuda e que frequentemente vai estar associado à mudança. Apenas para termos em conta um exemplo, em uma das versões do primeiro mito analisado por ele em seu livro *Histórias de Lince*, o personagem Lince, ou Gato Selvagem, é velho e sarmento, mas vive com uma jovem que dele engravida ao pegar a bengala que ele usava para se coçar. Indignado, Coiote, que em tanto aqui como em outros mitos tem uma rivalidade com Lince, convence toda a aldeia a se mudar, deixando Lince, sua jovem mulher e seu filho sozinhos. Após um banho quente, seguido de um mergulho na água fria de um córrego, Lince torna-se belo e jovem e o casal passa a viver em abundância, enquanto que um denso nevoeiro caíra sobre a nova aldeia deixando seus habitantes com fome, pois a caça se tornara impossível com a baixa visibilidade. Em outra versão deste mesmo mito, Coiote desafia Lince em uma caça, mas este ao arrancar um fio de seu bigode e enfiá-lo na terra, faz cair um denso nevoeiro que não permite que ninguém mais veja nada e ele assim acaba por sair vencedor da caçada. Nesta versão um banho de vapor também cura Lince de suas feridas (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 17 - 20).

O nevoeiro que aparece neste mito ameríndio tem uma conotação positiva para Lince, que aparece como “senhor do nevoeiro, criando-o e dispersando-o a seu bel-prazer” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 20). Pode ser um nevoeiro provocado com o vapor da água aquecida com pedras quentes, ou que cai naturalmente sem explicação na nova aldeia, ou ainda surgido a partir de um fio de bigode fincado na terra. Este mito sofre algumas variações em diferentes regiões, conforme Lévi-Strauss apresenta e analisa, mas o que aqui nos chama atenção é fato de que o nevoeiro traz algum tipo de *transformação*, semelhante ao que vimos nas obras de arte que vínhamos comentando.

Em seu trabalho, Guilherme Wisnik apresentou e analisou uma série de artistas e arquitetos e suas respectivas obras num amplo panorama dessas expressões. Aqui, procuramos citar rapidamente apenas aqueles trabalhos que interessam para uma definição e ilustração da questão do nevoeiro que pretendemos abordar. A apresentação dos comentários de Wisnik sobre algumas dessas obras se fez necessária para uma melhor compreensão do que ele chamou de uma poética do embaçamento. Não é nossa intenção aprofundar suas análises sobre essas obras, nem traçar um paralelo direto entre elas e o trabalho de José Saramago. Nos interessa apenas fazer uma correlação entre as características atribuídas ao nevoeiro nessas obras de arte e arquitetura e as características que podemos identificar nos nevoeiros presentes nos romances do autor.

Partimos de uma premissa comum de que em ambos os casos há um crescente interesse em se distanciar da literalidade da forma, pois se Saramago quer deixar a superfície da estátua para entrar para o lado de dentro da pedra, os trabalhos analisados por Wisnik que compartilham dessa estética de nublamento, também pretendem afastar-se desse reconhecimento imediato de seus contornos para uma contemplação mais atenta de sua expressividade.

Acreditamos que o romance exemplar de Saramago para tratar essas questões é o *Ensaio sobre a Cegueira*, que analisaremos a seguir. Neste romance, como já comentamos, os personagens são tomados por uma cegueira branca e retirados de seu contexto habitual. Imersos em uma nuvem de intensa brancura, – “um mar de leite” – são bruscamente forçados a perceber o ambiente exterior de outra forma. Esta nova condição traz muitas dúvidas sobre o destino que terão essas personagens, ao mesmo tempo em que nos faz questionar a nossa própria maneira de conhecer o mundo e a nós mesmos.

2 O TEMPO E O ESPAÇO DO NEVOEIRO

2.1 O tempo em *Ensaio sobre a cegueira*

Ensaio sobre a cegueira foi lançado em 1995, quatro anos depois do turbulento *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Naquele momento, José Saramago já tinha alcançado grande reconhecimento como escritor e a polêmica em volta de *O evangelho*⁶, que culminou com sua mudança para Lanzarote na Espanha, contribuiu para aumentar ainda mais essa notoriedade. Hoje, pode-se dizer que *Ensaio sobre a cegueira* é um livro consagrado. O romance já foi publicado em mais de 40 países⁷, incluindo o Brasil, onde foi lançado no mesmo ano que em Portugal, e já está em sua 65ª reimpressão pela editora Companhia das Letras. Em 2008, o livro foi adaptado para o cinema, com direção do brasileiro Fernando Meirelles e um elenco formado por atores proeminentes como Julianne Moore, Mark Ruffalo e Gael García Bernal. O longa também teve uma boa repercussão internacional, tendo sido inclusive escolhido como filme de abertura do aclamado Festival de Cinema de Cannes daquele ano. A adaptação também contribuiu para divulgar e potencialmente incrementar as vendas do romance, que em alguns países recebeu edições com o *design* de capa utilizando imagens exibidas no cinema.

Como já citamos, para Saramago este romance é representativo, pois é a partir dele que o autor estabelece uma divisão em sua obra. Entre as mudanças, estaria uma proposta de maior simplificação formal que ele acreditava estar cultivando desde *O evangelho*, no qual a narrativa mais linear, especialmente em comparação a *História do cerco de Lisboa*, favoreceria um estilo menos imbricado. Consideramos, entretanto, que em *Ensaio sobre a cegueira* esta simplificação se mostra mais evidente, apesar de reconhecermos traços de um narrar mais simples já em *A jangada de pedra*. Na época de seu lançamento, Saramago afirmou que *Ensaio sobre a Cegueira* seria o mais “descarnado” de seus livros. Mas do que é

⁶ Em 1992 o *Evangelho segundo Jesus Cristo* teve sua candidatura ao Prêmio Literário Europeu vetada por Sousa Lara, então subsecretário de Estado da Cultura de Portugal. O veto foi considerado por muitos um ato de censura e escritores que haviam ficado na lista dos indicados chegaram a retirar suas candidaturas. Diante da polêmica, o livro de Saramago voltou à lista, mas o autor não mais aceitou sua indicação. Saramago mudou-se para Espanha, não como exilado, mas deixava claro que o episódio contribuiu para sua decisão de sair de Portugal.

Ver também: LOPES, João Marques. *Saramago – Biografia*. 2010.

⁷ Calculado a partir de informações consultadas em: Fundação José Saramago, Bibliografia ativa – Ensaio sobre a cegueira. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/ensaio-sobre-a-cegueira/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2016.

que o autor despe seu romance? Não se trata de abandonar o estilo que marca sua escrita, o conhecido “estilo saramaguiano” com seus longos parágrafos e pontuação própria, nem de deixar de lado suas metáforas, ou as belíssimas imagens que sempre encontramos em suas descrições. Quem conhece a obra de Saramago sabe do cuidado que ele dedica às indicações precisas de lugar, de datas e outras referências que possam situar a história narrada em um contexto específico, como as vestimentas das personagens, a linguagem empregada por elas ou os costumes da época, para citar alguns exemplos. Até mesmo os nomes de lugares ou pessoas são preservados de acordo com o momento histórico em que a narrativa se coloca, como observamos em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São justamente essas referências de tempo e espaço que estão ocultas em *Ensaio sobre a cegueira*.

Em primeiro lugar, há a questão da indeterminação do tempo. Não podemos precisar quando se passa a narrativa. Não há referências a anos ou meses, ou indícios marcantes de alguma época passada. Se pensamos em romances como *Memorial do convento* ou *O evangelho*, ainda que não fossem indicados os anos dos acontecimentos, conseguiríamos remontar a uma época, seja a partir da indicação dos regimes políticos mencionados, ou pela descrição da organização das vilas e cidades: os meios de transportes utilizados, o tipo de trabalho realizado, as relações entre homens e mulheres e o papel atribuído a cada um na sociedade, entre outros elementos sociais que poderiam situar a narrativa em determinado período histórico.

Como comentamos anteriormente, uma das características que marcaram a literatura de Saramago até a publicação do *Ensaio*, e que também vamos encontrar em alguns de seus romances posteriores, é uma preocupação com a História. Não diríamos exatamente apreço, pois, como vimos, há em sua obra um questionamento constante sobre como a História foi construída e como ela muitas vezes privilegia alguns poucos em detrimento de muitos, mas, ainda que seja para formular uma crítica, sabemos que há uma dedicação do autor em conhecer e entender o passado e que a História é sim um material que ele utiliza como um dos insumos para suas construções literárias. De modo que encontramos em muitos de seus romances referências diretas, ou em alguns casos indiretas, a fatos históricos que são passíveis de serem contextualizados pelo leitor em um tempo específico. É assim com a construção do convento de Mafra, com a revolução de 25 de abril de 1974, com a retomada de Lisboa pelos portugueses, por exemplo. Mais uma vez, *A jangada de pedra* poderia ser o romance que foge um pouco a esse padrão, no entanto, é muito forte a alegoria de uma Península Ibérica que se descola da Europa, em um romance escrito justamente na época em que se dá a entrada de Portugal no bloco econômico europeu que então se formava. Não queremos com isso dizer

que *A jangada* seja um romance datado, no sentido pejorativo que se pode insinuar ao usar este termo, pois acreditamos que, ainda que seja possível localizar o momento histórico em que este romance foi escrito e ao qual ele faz alusão, as reflexões propostas nesta narrativa ultrapassam as questões político-econômicas implicadas e abrem espaço para questões humanas profundas que ainda não perderam sua atualidade.

Quando voltamos ao *Ensaio sobre a cegueira*, percebemos que nele não há descrição ou referência a nenhum fato histórico conhecido. Essa já seria portanto uma característica que separa este título dos romances anteriores, como parece querer demarcar o autor. A edição portuguesa do romance traz em sua quarta capa uma excelente síntese do conteúdo narrativo em que menciona, entre outras coisas, a questão do tempo. Retirada do “Diário de Notícias” de 9 de outubro de 1998, assim fica apresentado o romance:

Um homem fica cego, inexplicavelmente, quando se encontra no seu carro no meio do trânsito. A cegueira alastra como “um rastilho de pólvora”. Uma cegueira colectiva. Romance contundente. Saramago a ver mais longe. Personagens sem nome. Um mundo com as contradições da espécie humana. Não se situa em nenhum tempo específico. É um tempo que pode ser ontem, hoje ou amanhã. As ideias a virem ao de cima, sempre na escrita de Saramago. A alegoria. O poder da palavra a abrir os olhos, face ao risco de uma situação terminal generalizada. A arte da escrita ao serviço da preocupação cívica⁸.

Observamos que neste texto, escolhido pelos editores portugueses, é dado realce à questão do tempo. No entanto, dizer que o tempo poderia ser ontem, hoje ou amanhã não é o mesmo que afirmar que o romance poderia ser situado em qualquer tempo. É preciso fazer certas restrições. Poderíamos situar a narrativa no futuro? Talvez. Talvez ela possa ser encarada como um relato ou alerta para um futuro apocalíptico, mas não encontramos no texto indícios diretos deste futuro, como encontramos, por exemplo, em *O ano de 1993*, que fora publicado originalmente em 1975 e já em seu título coloca-se em um tempo futuro. Neste poema em prosa, temos cidades em ruínas ocupadas por lobos mecânicos enquanto os homens estão sitiados. O futuro pode ser apreendido simplesmente por essas criaturas que não existiam em 1975 e por referências ao funcionamento do mundo antes de 1993. Em *Ensaio sobre a cegueira*, além de não encontrarmos nenhum ser estranho, nenhuma engenhoca tecnológica que hoje não conhecemos, ou que não eram conhecidas na época do lançamento do livro, também não temos referência a um tempo anterior, a um passado, nem mesmo ao passado das personagens. As comparações, quando existem, são sempre antes e após a cegueira.

⁸ Fundação José Saramago, Bibliografia ativa – Ensaio sobre a cegueira. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/ensaio-sobre-a-cegueira/>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2016.

A hipótese de que a narrativa estaria situada em um passado distante também não encontra comprovação no texto. Alguns indícios remontam para um tempo mais recente. Existe um sistema de telecomunicação desenvolvido, rádio, televisão e computadores, encontramos muitos carros circulando nas ruas, até uma limusine parada, largas avenidas, prédios luxuosos, caixas eletrônicos. Não sabemos de que estilo exatamente são as roupas, mas fala-se em sapatos de salto alto e tênis esportivos. O garotinho com tênis coloridos, o velho da venda preta calça tênis de basquete. Há referências também a lojas de eletrodomésticos e comidas enlatadas. Se é certo que nenhuma dessas facilidades representam invenções recentíssimas, é também verdade que não são tão antigas e ainda fazem parte do tempo presente. Se algum leitor atual por ventura esteja sentindo falta de uma menção a tecnologias de comunicação mais participativas como aquelas proporcionadas pelas redes sociais para inserir a narrativa no tempo presente, cabe lembrar que em 1995, ano da publicação de *Ensaio sobre a cegueira*, a internet ainda não havia atingido seu pico de popularidade e muitos dos aplicativos que conhecemos hoje sequer estavam em desenvolvimento. Assim, seria razoável situar o romance no tempo presente, ou ao menos no presente de sua escrita e publicação, mas essa afirmativa também encontraria problemas em ser 100% corroborada. Alguém poderia questionar, por exemplo, os próprios relógios, que param de funcionar por falta de seus donos lhe darem corda no espaço de dois ou três dias, o que em 1995 talvez não fosse tão necessário, pois já naquela época poderia ser comum o uso de relógios com bateria.

Assim, interrogarmos sobre o tempo demanda-nos uma investigação que não nos levará a uma prova cabal que nos colocará em uma data específica em que poderia ter-se passado a narrativa. Entretanto, sabemos tratar-se de um momento mais próximo que distante do nosso tempo contemporâneo, a partir das descrições, mencionadas há pouco, de itens e serviços que encontramos em nossa rotina diária. Desta forma, tornamo-nos todos como que contemporâneos do surto de cegueira, o que, sem dúvida, é capaz de produzir um efeito no leitor, no mínimo instigando-o a refletir sobre como seria se isso realmente acontecesse hoje e talvez até levá-lo a pensar o que faria e como se comportaria.

Apesar de não apresentar uma definição clara de quando se passam os fatos narrados, a passagem do tempo é muito bem marcada no romance. As divisões entre dia e noite, por exemplo, recebem grande atenção, especialmente no início do surto de cegueira. Estes cegos que foram imersos em um “mar de leite”, como muitas vezes a cegueira branca é descrita no romance, com pouco tempo deixam de distinguir o dia da noite. A chegada das caixas de comida e a mensagem no altifalante, esta sempre no fim da tarde, são as únicas formas de

terem alguma noção da passagem do tempo, porém, como os horários da comida começam a falhar logo no terceiro dia de internação, esta orientação fica cada vez mais comprometida.

Quando três homens cegos se oferecem para ajudar a cavar sepulturas durante a noite, o narrador nos chama atenção para o efeito psicológico de sabermos distinguir o dia da noite e insinua que provavelmente esses homens não ajudariam os demais se soubessem que horas eram: “Psicologicamente, mesmo estando um homem cego, temos de reconhecer que há uma grande diferença entre cavar sepulturas à luz do dia e depois de o sol desaparecer” (EC, p.95), mas esses homens já não sabem mais fazer essa distinção e naquele momento não havia ninguém por perto para alertá-los. Assim, pouco importa, dia e noite já não são mais suficientes para ditar o comportamento dessas pessoas.

À mulher do médico, por sua vez, como ainda enxerga, é fundamental orientar-se pelo relógio. E o narrador parece querer também orientar a nós, pois nos primeiros dias da internação recheia a narrativa indicando os períodos do dia: “horas depois o altifalante anunciou que se podia ir recolher a comida do almoço”; “a meio da tarde entraram mais três cegos, expulsos da outra ala”; “um quarto de hora depois [...] a calma, não a tranquilidade, voltou à camarata” (EC, p. 71, 72 e 73 respectivamente).

Essas inscrições sobre o tempo nos ajudam a ter uma dimensão da quantidade de acontecimentos que se sucedem em um curto espaço de tempo, pois, apenas para termos em conta, no primeiro dia em que são internados, a rapariga dos óculos escuros atinge o ladrão com o salto do sapato; no segundo dia, chegam mais cegos vindos da ala dos contaminados, o primeiro cego encontra sua esposa, na madrugada o ladrão morre; na manhã do terceiro dia é enterrado, neste mesmo dia mais nove pessoas morrem em uma confusão com os militares, a noite são também enterrados. Em apenas três dias a cegueira que lhes fora imposta, somada às condições do confinamento, gera situações extremas e até então impensadas, como a de um homem que na semana anterior estava a atender pacientes em um consultório oftalmológico e agora está a enterrar corpos de pessoas que mal conhecia. Para a mulher do médico, perder a noção do tempo pode ser um indicativo de que ela está também a perder-se nesta corrente intensa de acontecimentos:

a mulher do médico olhou o relógio. Marcava duas horas e vinte e três minutos. Firmou melhor a vista, viu que o ponteiro dos segundos não se movia. Tinha-se esquecido de dar corda ao maldito relógio, ou maldita ela, maldita eu, que nem sequer esse dever tão simples tinha sabido cumprir, ao cabo de apenas três dias de isolamento. Sem poder dominar-se, desatou num choro convulsivo, como se lhe tivesse acabado de suceder a pior das desgraças (EC, p. 101).

Como se saber as horas fosse para ela uma forma de manter-se conectada com o mundo exterior, com o mundo que conhecia. Estar em contato com algum tipo de ordem. Quando o velho da venda preta chega à camarata e integra-se ao grupo de cegos que estamos acompanhando mais de perto, desperta logo o interesse daqueles que estão confinados, primeiro porque é uma testemunha viva do que estava a passar lá fora nestes primeiros dias de cegueira e segundo porque trazia consigo uma preciosidade – um rádio. Era preciso preservar o equipamento, economizar suas baterias, guardá-lo bem, pois ele prometia ser uma conexão com o que se estava a passar na cidade, uma fonte não só de informação, mas de renovada esperança em conhecerem os possíveis avanços nas buscas por remédios ou até mesmo pela cura para o mal branco. Os internos se mostraram ansiosos por ouvir o que o rádio poderia contar e uma das primeiras informações que tiveram foi justamente a noção das horas: “A canção chegou ao fim, o locutor disse, Atenção, ao terceiro sinal serão quatro horas. Uma das cegas perguntou, rindo, Da tarde ou da madrugada, e foi como se o riso lhe doesse” (EC, p. 121). No riso triste e sofrido de uma cega, sem nem saber que parte do dia lhe toca, a mulher do médico dá corda em seu relógio, na esperança de voltar a orientar-se. Entretanto, esse pequeno resquício de organização que um relógio pode oferecer logo se perde, quando os cegos malvados demandam joias e outros pertences em troca da comida que confiscaram.

Mais tarde será a vez do velho da venda preta se desesperar, ao perder também o seu rádio, não por esse ter sido também confiscado, mas pela cegueira que chegou à única estação que conseguira captar do aparelho. Mencionamos este episódio pela advertência que ele nos traz sobre o tempo:

Até que chegou o momento em que as palavras se calaram e o velho da venda preta se achou sem ter que dizer. E não foi porque o rádio se tivesse avariado ou as pilhas esgotado, a experiência da vida e das vidas tem cabalmente demonstrado que *ao tempo não há quem o governe*, parecia esta maquete que pouco iria durar e afinal alguém teve de calar-se antes dela (EC, p. 150, grifo meu).

Essa firme constatação sobre a incapacidade de domarmos o tempo, ou de prevermos a durabilidade das coisas, vai justamente ao encontro de uma das questões mais fundamentais que ao homem se coloca, isto é, aquela sobre seu próprio tempo, a durabilidade de sua própria vida. Talvez seja isso que Saramago esteja querendo aludir aqui, ao evocar a “experiência da vida e *das vidas*”. Mais adiante, o narrador lamenta essa fatalidade do tempo: “no fim das contas, o que está claro é que todas as vidas acabam antes do tempo” (EC, p. 212).

É interessante notar como a narrativa se acelera a partir desse ponto em que os malvados assumem o comando, a mulher fica sem o relógio e o velho sem o rádio. Os cegos de uma camarata são forçados a ficar três dias sem comer. Uma semana se passa com os

cegos malvados controlando a alimentação, a partir dos bens que recolhem. Alguns dias se passam entre o anúncio de que eles agora demandariam mulheres em troca de comida e o dia em que são as mulheres da primeira camarata, a serem violentadas; mais quatro dias até que a mulher do médico mate o líder dos malvados e mais poucos dias até aquele em que escapam do manicômio. Estes episódios já não são mais contados dia a dia, como antes estava sendo feito, os marcadores de tempo agora são mais abrangentes, “passada uma semana” (EC, p.165) ou “ao quarto dia” (EC, p.183), por exemplo.

De volta à cidade, os dias tornam a ser mais detalhadamente marcados, especialmente no que se refere à diferença entre dias e noites. Talvez porque este seja mais uma vez um momento de descoberta, em que têm de reaprender a viver em um novo contexto. As coisas novas parecem demorar mais a serem apreendidas. O que é relevante destacar é como os movimentos de aceleração e retenção do tempo alternam-se de acordo com os fatos que estão sendo narrados, remontando assim à experiência que todos temos de uma passagem de tempo desigual e informe. Não deixa de ser curioso o fato de como a cegueira acaba de forma repentina e inexplicada, reforçando aquela conhecida e conformada máxima que em um ponto anterior do romance fica registrada de maneira quase irônica, sem fazer qualquer referência a este desenlace, mas aplicando-se a um contexto bem mais banal sobre a falta de combinação entre a roupa e o calçado do velho da venda preta: “é como tudo na vida, deem tempo ao tempo, e ele se encarrega de resolver” (EC, p. 232).

2.2 O espaço de *Ensaio sobre a cegueira*

Abordaremos agora a questão do lugar. À exceção de *O evangelho*, todos os romances anteriores se passam em Portugal, ou ao menos parcialmente em Portugal, como é o caso de *A jangada de pedra* que se passa também em Espanha, no meio do oceano Atlântico por onde navega a jangada, e relata ainda manifestações de políticos e civis em outros países. De uma forma ou de outra, a localização geográfica é declarada nesses romances da chamada fase estátua de Saramago. No *Ensaio sobre a cegueira*, entretanto, não há qualquer referência a nome de cidade, estado ou país, bem como nomes de ruas não são citados. Conta-se que para a adaptação do romance, uma das exigências de Saramago foi que o filme não se passasse em

nenhum país reconhecível⁹. De fato, ele acabou por ser gravado no Canadá, no Brasil e no Uruguai, mas nenhuma parte emblemática da arquitetura das cidades que serviram de set de filmagem é claramente identificada, de forma a dar a impressão de que poderia ser um centro urbano qualquer em algum lugar do mundo.

De forma geral, poderíamos dividir o romance em três grandes momentos. O primeiro deles, mais breve, o período que antecede à internação, quando começa o surto de cegueira; o segundo, quando o grupo de cegos – aquelas personagens centrais que formam o núcleo da narrativa – está internado em um antigo hospital psiquiátrico em quarentena, e o terceiro momento seria quando este grupo de cegos sai do enclausuramento para circular de novo pelas ruas da cidade. A partir disso, em termos espaciais, poderíamos dividir o romance em dois grandes espaços: dentro da instituição psiquiátrica e fora dela, o que seria todo o resto. Entre esses espaços, o muro com o posto militar, pensado para guardar a segurança tanto dos de dentro como dos de fora, mas que acabou por se colocar mais a serviço da vigilância do que da preocupação com o bem-estar dos internos. Incluímos este espaço no contexto do hospital psiquiátrico, uma vez que os militares participam mais desta rotina do que do cotidiano da cidade.

A cidade faz parte, portanto, de todo esse mundo exterior presente na narrativa. No breve período anterior à quarentena, há no romance umas poucas descrições desse espaço urbano. Fala-se do tráfego, dos semáforos, dos vários carros circulando ou estacionados, das pessoas. Mas, como já sinalizamos, sem indicações precisas. Quando o primeiro cego – aquele que cegou enquanto esperava sozinho pelo semáforo verde para arrancar com o veículo que conduzia – necessitou de ajuda para chegar em casa, é dito apenas que sua morada estava perto dali, sabe-se que ele indica a direção ao homem que o ajudava – que até aquele momento ele não sabia que era um ladrão – mas essa direção não é dada para nós leitores: “Balbuciando, como se a falta de visão lhe tivesse enfraquecido a memória, o cego deu uma direção” (EC, p.13). Logo adiante, sabemos que não há vagas disponíveis na rua em que mora o primeiro cego: “Tal como o cego havia dito, a casa ficava perto. Mas os passeios estavam todos ocupados por automóveis, não encontraram espaço para arrumar o carro, por isso foram obrigados a ir procurar sítio numa das ruas transversais” (EC, p.13). Nestas ruas secundárias o passeio é muito estreito “a porta do assento ao lado do condutor ia ficar pouco mais de um palmo da parede” (EC, p.13). Essas descrições, que aparecem de forma quase trivial no enredo, não permitem que possamos localizar de fato a casa do primeiro cego. Ao

⁹ IMDb, Blindness – Trivia. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0861689/trivia>>. Acessado em 24 de fevereiro de 2016.

mesmo tempo, é fácil para o leitor contemporâneo reconhecer um lugar assim, todos nós que vivemos em ambientes urbanos, conhecemos locais similares, bairros em que é preciso circular um pouco para estacionar, ruas de calçadas estreitas.

Sem saber exatamente onde, o que podemos afirmar com mais segurança é que trata-se de uma cidade grande, provavelmente central, como podemos imaginar com base no deslocamento que faz o ladrão com o carro roubado do primeiro cego. Ele percorre várias ruas, vai fixando o olhar nas luzes dos semáforos, vai reduzindo e controlando a velocidade para que possa pegar mais vezes o sinal aberto para ele, mas acaba por, nervoso com a possibilidade de ser preso ou de também cegar, parar o carro para acalmar-se. “O barracão aonde deveria levar o carro ficava longe, numa povoação fora da cidade, com o estado de espírito em que se encontrava nunca conseguiria lá chegar”. (EC, p. 27). Por contraposição da escolha vocabular entre *cidade* versus *povoação*, inferimos que a primeira é maior que a última, o que reforça a ideia de se tratar de um centro urbano. Outra passagem que corrobora que esta pode vir a ser uma cidade mais central é a que conta, mais para o final do romance, da possibilidade de pessoas terem ido lá buscar um melhor atendimento médico: “vizinhos do prédio, a quem se lhes tivesse aumentado a família por terem vindo da província uns quantos parentes com a ideia de se salvarem da epidemia de cegueira que atacara a aldeia, é sabido que na cidade há sempre outros recursos” (EC, p. 271). Mais uma vez, *província* e *aldeia* em oposição a *cidade*, demonstrando que esta seria mais urbanizada que aquelas.

Os sinais da urbanização também aparecem em outro trecho, onde se menciona a iluminação pública e a presença de publicidade, que incomodam a rapariga dos óculos escuros ao sair do consultório do oftalmologista com o diagnóstico de conjuntivite: “não tirou os óculos, a iluminação das ruas incomodava-a, em particular a dos anúncios” (EC, p. 31).

Nestes primeiros instantes do romance, estas são algumas das poucas informações que temos sobre a cidade onde se passa a narrativa. Comenta-se pouco também de alguns espaços privados por onde circulam as personagens, da casa do primeiro cego, por exemplo, sabemos que há um vaso com flores e um sofá em que se pode assistir TV; do consultório do médico, conhecemos a sala de espera com cadeiras e o consultório propriamente dito, com os aparelhos necessários aos exames oftalmológicos; da farmácia, fala-se apenas no ajudante que faz um comentário elogioso à rapariga de óculos escuros; do hotel onde ela se encontra com seu cliente sabe-se que tem um bar, elevador, quartos; na casa do médico, um escritório, casa de banho, quarto. Não há nada de particular em nenhum desses ambientes. Como também não há nada de anormal. O que está a acontecer com as personagens, o surto de cegueira, neste primeiro momento, ainda não tem impactos no ambiente por onde elas circulam.

Essas poucas indicações não significam que o caráter descritivo que muitas vezes vemos nos romances de Saramago esteja ausente. Quando as personagens chegam ao local em que ficarão internadas há uma descrição detalhada deste novo ambiente:

[a camarata] era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor. [...] 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 ideia de terem sido esfolados. Por toda parte se via lixo. [...] Num armário que estava meio aberto encontrou camisas-de-forças (EC, p.47).

Essa transição de uma cidade pouco referenciada para um ambiente detalhadamente descrito pode ser um indicativo da importância que este espaço terá na narrativa. Antes desta descrição, nós leitores já sabíamos que o prédio se tratava de um manicômio, pois acompanhamos a seleção do local feita pelos responsáveis no governo, mas com esta passagem que citamos, acompanhamos a descoberta que a personagem faz do espaço e talvez sua primeira percepção do desamparo que os espera – a ela, seu marido e os demais que venham a chegar –, pois se foi para um lugar deste que os enviaram, em que as preocupações sanitárias não parecem uma prioridade, claro está o tipo de tratamento pouco empático que será dado pelas autoridades aos que ali ficarão internados.

Esse trecho anuncia ainda aspectos que rapidamente irão tomar conta do romance e permeá-lo até o fim: o lixo, o mau cheiro, a sujeira, a perda da razão, a ausência de cor. O espaço do hospital psiquiátrico, sua arquitetura que aqui é anunciada, tem um papel de relevo nos acontecimentos que ali se passam. A divisão em duas alas, a dos cegos e a dos suspeitos, o átrio de entrada onde as disputas pela comida logo começam, o muro por onde se dá a comunicação com o exército, o quintal ao fundo onde se enterram os mortos, os corredores estreitos onde se trava a batalha com os cegos que tentam dominar o ambiente e subjugar os demais, todos esses espaços influenciam em certa medida os resultados das iniciativas empreendidas pelas personagens, ora facilitando, ora complicando o seu dia a dia. Dominar este espaço torna-se portanto uma questão urgente para as pessoas que chegam. Saber orientar-se, conhecer bem o espaço é também uma forma de manter um senso de organização diante da desordem que rapidamente vai se impondo aos internos. Por isso, os cegos da primeira camarata procuram aprender logo onde estão os banheiros e contam as camas onde dormem para que cada um tenha um espaço que possa ser seu. Na medida em que o manicômio atinge sua lotação e o número de pessoas que cegaram ultrapassa em muito o

daquelas que ainda podem ver, a organização do espaço se mostra mais desafiadora, já não há mais camas para todos e muitos internos não se preocupam mais em caminhar até o banheiro, aliviando-se de suas necessidades nos próprios corredores que se tornam cada vez mais fétidos.

As angústias e conflitos que se desenvolvem tornam-se demasiadamente fortes e pressionam também o espaço de modo que este rebenta junto com a revolução incitada pelos cegos da primeira camarata diante dos abusos sofridos. Apesar de frustrada esta tentativa de atacar os cegos malvados, é depois dela que a mulher do médico decide outra alternativa para acabar com o horror que lhes estava sendo imposto. O incêndio é o único destino possível para este prédio e para a liberação das pessoas que estavam confinadas. Uma saída pacífica, ordenada, não faria sentido diante do que havia sido experimentado naquele ambiente. Durante o incêndio, como é esperado, a fumaça toma conta dos corredores e das camaratas. É através dela que os cegos podem perceber o perigo, já que as chamas ainda demoram para chegar até onde estavam os demais, em função da própria arquitetura do espaço.

Guilherme Wisnik observa que uma das alegorias que podem ser evocadas pela névoa é a de ruína e que este aspecto simbólico não estaria necessariamente ligado à transcendência, como observamos muitas vezes nos mitos analisados por Lévi-Strauss. Para Wisnik, a névoa, com este sentido de ruína, pode também remeter a aspectos da ordem da imanência, como a fumaça de grandes incêndios e demolições. Ele cita o exemplo de 11 de setembro de 2001, quando após os ataques terroristas que atingiram as torres gêmeas, a cidade de Nova York ficou encoberta por um denso nevoeiro formado pela fumaça das explosões dos aviões que atacaram os prédios e pelo colapso das estruturas dos edifícios. Os aspectos sociais, econômicos e políticos desta tragédia, assim como o aspecto simbólico das imagens que todos conhecemos do 11 de setembro, ultrapassam em muito a análise que estamos empreendendo dos nevoeiros de Saramago. Esse episódio é considerado o começo de uma nova era e para Wisnik é interessante notar que esta é inaugurada a partir de uma demolição e não de gestos construtivos, como foram as grandes revoluções tecnológicas, as descobertas marítimas e outros avanços científicos (WISNIK, 2012, p. 243-244).

Assim, é este caráter de desconstrução, de ruína, que é de ordem imanente, ligada ao aqui e agora do homem no mundo, que encontramos representada, ainda que de forma microscópica em relação ao exemplo que acabamos de citar, no incêndio que consome o prédio onde estavam internados os cegos em quarentena. O prédio deixa de existir, assim como parecem ter deixado de existir aquelas pessoas que nele haviam entrado dias atrás.

De volta à cidade, os cegos encontram um cenário diferente do que haviam deixado antes de serem internados. Fora dos muros de onde tinham estado, sentem novamente o desamparo de não saberem mais uma vez como se orientarem, pois, por mais horrível que pudesse ter sido, o ambiente da internação de alguma forma já havia se tornado conhecido deles, sabiam movimentar-se dentro dele. Agora do lado de fora seria outra vez o mundo. “Estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade” (EC, p. 211).

Os cegos não sabem onde estão, o médico pergunta à sua mulher se estão longe de casa, ao que ela responde “Bastante” (EC, p. 212). “Longe de casa”, geograficamente, mas talvez mais ainda em termos da experiência que viveram e que vivem estes cegos que do lado de fora estiveram. A cidade que conheciam não poderia estar mais distante.

Nós também continuamos sem saber que cidade é esta, mas apesar de não podermos localizá-la, conseguimos reconhecê-la nas grandes cidades contemporâneas. Há ruas simples e pouco movimentadas, como aquela onde moravam os pais da rapariga de óculos escuros,

além de curta, é estreita, o que explica que não se encontrem aqui automóveis, passar podia-se, em direção única, mas não ficava espaço para estacionar, estava proibido. Que também não houvesse pessoas, não era de estranhar, em ruas assim não são raros os momentos do dia em que não se vê viva alma (EC, p.233 - 234).

E há também aquelas ruas típicas de centros econômicos, amplas, refletindo de certa maneira, no espaço aberto, um pouco da riqueza do interior dos prédios, “agora seguem por uma extensa avenida, com altos e luxuosos edifícios de um lado e do outro. Os automóveis, aqui, são de preço, amplos e cómodos, por isso se veem tantos cegos a dormir dentro deles” (EC, p. 252).

Encontramos a descrição das ruas, praças, lojas de roupas ou de eletrodomésticos, pequenos mercados, supermercado, banco, igreja. Lugares que podemos encontrar em uma grande cidade, porém ocupados por pessoas cegas, muitas vagam de um ponto para o outro, sem poder fixar morada, pois andam em grupo e têm medo de se desvencilharem umas das outras, já que todos perderam a visão. O narrador nos lembra com pesar dos espaços que antes eram dedicados à cultura:

a música acabou, nunca houve tanto silêncio no mundo, os cinemas e os teatros só servem a quem ficou sem casa e já desistiu de a procurar, [...] Quanto aos museus, é uma autêntica dor de alma, de cortar o coração, toda aquela gente, gente, digo bem, todas aquelas pinturas, todas aquelas esculturas sem terem diante de si uma pessoa a quem olhar. (EC, p.232).

O que percebemos é que os espaços foram reconfigurados, perderam seus propósitos originais e vão assumindo novas funções, porém de forma desorganizada e desestruturada. A lógica de uma cidade moderna, com suas regras escritas (“proibido estacionar”) ou aprendidas socialmente (“não se deve sujar a rua”) que geralmente fazem com que as cidades funcionem, são deixadas de lado em prol da sobrevivência.

Em seu livro *Não lugares Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, Marc Augé discute sobre a antropologia do próximo e o interesse crescente dos antropólogos em estudar a Europa e a contemporaneidade. O autor apresenta as questões e desafios que se apresentam aos interessados nesse tipo de investigação, aponta as diferenças fundamentais entre a antropologia e a história e demarca claramente o espaço da primeira em relação à segunda e em relação também a outras ciências. Para Augé, o mundo contemporâneo “chama o olhar antropológico, isto é, uma reflexão renovada e metódica sobre a categoria da alteridade” (2010, p.27). Uma reflexão necessária em função das mudanças aceleradas que têm ocorrido no mundo atual, dentre essas transformações, aquelas que dizem respeito ao tempo, ao espaço e ao indivíduo destacadas por Augé. A partir dessas reflexões, ele discute o lugar antropológico e desenvolve seu conceito de não lugar.

O prólogo de seu livro é uma instigante ilustração das ideias que serão discutidas ao longo de seu texto. Neste prólogo, Marc Augé nos conta, passo a passo, sobre um viajante que sai da França para a Ásia: o homem faz um saque do dinheiro necessário à viagem em um caixa eletrônico, paga o pedágio pelo cartão de crédito, apresenta-se ao *check in* no balcão da companhia aérea, passa pelo controle de imigração, anda despreocupado pelo *Duty Free*, até que finalmente embarca e acomoda-se confortavelmente em sua poltrona na classe executiva, de onde pode consumir a publicidade da revista de bordo e apreciar seu voo.

O relato é recheado de referências às facilidades da vida moderna, o caixa automático, o cartão de crédito, o automóvel, o avião. Augé destaca o sentimento de liberdade que invade o viajante na sala de embarque, sem suas bagagens, apenas aguardando o voo:

Saboreava a impressão de liberdade que lhe davam, ao mesmo tempo, o fato de haver-se livrado da bagagem e, mais intimamente, a certeza de não ter mais que aguardar a sequência dos acontecimentos, agora que ele se “enquadrara”, colocara no bolso o cartão de embarque e declinara sua identidade. (2010, p.8).

Mais adiante, o autor ressalta a sensação de tranquilidade que o viajante experimenta ao ler um anúncio do cartão de crédito Visa, que ressaltava que este era aceito em qualquer lugar para onde se viaje. Não é sem ironia que Augé destaca o paradoxo de um sentimento de tranquilidade e segurança associados a um objeto tão pequeno e frágil como um cartão de plástico, ou a liberdade que se pode sentir em um ambiente fechado e altamente controlado

como uma sala de embarque de um aeroporto internacional, em que a sequência dos acontecimentos até o destino já está previamente estabelecida (salvo algum atraso ou cancelamento que não seriam totalmente inusitados). Este tipo de paradoxo está presente no que Augé chama de não lugares:

Os não lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alijados os refugiados do planeta. (2010, p.36)

Estes não lugares se multiplicaram com o desenvolvimento urbano e com os fluxos migratórios contemporâneos. Eles se definem também por oposição aos lugares. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (AUGÉ, 2010, p.73). Augé adverte que não existe um não lugar sob uma forma pura, mas que estes espaços podem ser a medida de uma época, mais especificamente, da nossa época.

Ainda que o conceito de não lugar seja mais complexo do que aqui estamos expondo, pinçando algumas mensagens-chave do texto de Marc Augé, acreditamos que ele nos é útil para pensar o espaço no *Ensaio sobre a cegueira*, na medida em que evoca uma crítica do espaço contemporâneo que vai ao encontro do que Saramago apresenta, por vias distintas, em seu romance.

Augé chama a atenção para o fato de que estes não lugares definem-se também por suas palavras ou textos “seu modo de usar” que se exprime em mensagens como “pegar a fila da direita” ou “proibido fumar”. No não lugar o indivíduo passa a interagir continuamente com mensagens, em detrimento de relações pessoais, o que reforça a ideia de “invasão do espaço pelo texto” (2010, p.92) que ele exemplifica citando um cliente qualquer que circule silenciosamente por um mercado, consultando diretamente as etiquetas de preço, ou a interação entre um usuário de um cartão de banco e um caixa eletrônico. A máquina emite mensagens estimulantes e até mesmo ordens como “‘Cartão mal introduzido’, ‘Retire seu cartão’, ‘Leia atentamente as instruções’” (2010, p.92).

Em determinado ponto do romance, justamente aquele em que descreve o colapso do sistema bancário, o narrador de *Ensaio sobre a cegueira* faz uma alusão a este tipo de mensagem, demonstrando de maneira irônica a incapacidade destas máquinas de conhecerem e adaptarem-se a contextos adversos:

e não há que esquecer o pormenor das caixas automáticas, arrombadas e saqueadas até a última nota, no mostrador de algumas, enigmaticamente, apareceu uma mensagem de agradecimento por ter sido escolhido este banco, as máquinas são de facto estúpidas, se não seria mais exacto dizer que traíram seus senhores, enfim,

todo o sistema bancário se veio abaixo num sopro, como um castelo de cartas, (EC, p. 255).

Como Augé observa, este tipo de mensagem, nos bancos, nos centros comerciais e nas estradas buscam alcançar “simultaneamente e indiferentemente” cada um de nós. E ainda que a maior parte das mensagens seja impessoal, cada vez mais elas são individualizadas e personalizadas, como um simples mostrador de velocidade nas rodovias ou uma máquina que reconhece e parabeniza o usuário por seu aniversário a partir dos dados cadastrados de seu cartão de banco. Assim, essas mensagens vão se tornando naturais para nós de forma que podemos deixar de perceber sua artificialidade inerente. Mas é justamente esta artificialidade e o caráter construído destas mensagens – e conseqüentemente destes espaços – que Saramago evidencia em trechos como o citado acima, desnaturalizando essas relações entre indivíduos e textos.

Os textos dos não lugares muitas vezes nos remetem a instituições, como as companhias aéreas “Obrigado por voar Gol”; as instituições financeiras “Saiba mais sobre o crédito fácil Banco do Brasil”; o departamento de transportes “Antes de construir às margens das rodovias, consulte o DNIT”; a polícia rodoviária “Posto de fiscalização a 500 metros”; os aeroportos “Bem-vindo ao aeroporto internacional Antônio Carlos Jobim”. Essas mensagens estão tão presentes em nosso dia a dia que já não pensamos sobre o que de fato constituem essas instituições.

É o defeito da civilização, habituamo-nos à comodidade da água encanada, posta ao domicílio, e esquecemo-nos de que para que tal suceda tem de haver pessoas que abram e fechem as válvulas de distribuição, estações de elevação que necessitam de energia elétrica, computadores para regular os débitos e administrar as reservas, e para tudo faltam os olhos. (EC, p. 225)

Ao apresentar o colapso de todas as instituições diante de uma cegueira coletiva, o que o romance nos lembra é que, em última instância, esses órgãos são formados por pessoas, que por sua vez são altamente dependentes da visão. É por isso que num mundo em que os acontecimentos já não mais se “enquadram” como esperaríamos, que as mensagens dos não lugares deixam de fazer sentido. Entretanto, o que está em causa no romance não são propriamente as mensagens, mas as instituições e, mais intimamente, as pessoas.

Ainda que de forma distinta, Augé e Saramago têm a mesma preocupação, o outro, e demonstram como o espaço em que estamos inseridos é influenciado pelo o que somos, sem esquecer que o contrário muitas vezes também é verdadeiro. Há portanto uma provocação no sentido de estarmos atentos à necessidade de repensar o espaço.

No romance a degradação a que vão sendo expostas as personagens vai impactando em grande medida o espaço. Como já comentamos, o impacto de uma cegueira coletiva no ambiente urbano é reiteradamente descrito. São ruas sujas, com carros parados aleatoriamente no meio delas, lojas fechadas, sem energia elétrica, com muito lixo e pessoas, cegas todas elas, perambulando pelas ruas em busca de alimento ou de um local para acomodarem-se.

“Há lixo por toda parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas estão fechadas, não parece que haja gente dentro, nem luz”; “Amolecidos pela chuva, os excrementos, aqui e além, alastravam na calçada”; “O aspecto das ruas piorava a cada hora que ia passando. O lixo parecia multiplicar-se durante as horas nocturnas” (EC, p.214; p.217 e p.294, respectivamente).

Ao longo do romance, o narrador vai descrever vários momentos em que as personagens defecam ou urinam, sempre fora do lugar considerado apropriado. Essas descrições ajudam a reiterar o lado animal de todo ser humano e a prevalência de suas necessidades fisiológicas em detrimento dos bons costumes, do que é adequado, de inibições pessoais ou até a preocupações sanitárias frente às necessidades mais elementares que lhes são impostas. O narrador defende a pertinência deste tipo de descrição,

por muito que nos custe reconhecê-lo, estas realidades sujas da vida também têm de ser consideradas em qualquer relato, com a tripa em sossego qualquer um tem ideias, discutir, por exemplo, se existe uma relação directa entre os olhos e os sentimentos, [...] mas quando a aflição aperta, quando o corpo se nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos (EC, 242-243).

É mesclando diálogos profundos das personagens sobre os mais diferentes aspectos da vida, – como no exemplo acima, sobre a influência dos sentidos nos nossos sentimentos – com descrições cruas das necessidades fisiológicas que se impõem às personagens, que Saramago constrói um retrato amplo do ser humano – corpo, mente e sentimentos. Ao colocar estes seres humanos em lugares inóspitos, tem-se um efeito potencializador de suas ações e reações, como se, com uma lente, pudéssemos observar melhor seu corpo, seus pensamentos, seu caráter. Como se estivessem em uma espécie de laboratório ao contrário, pois, se consideramos que em um laboratório temos um ambiente controlado, o ambiente que temos no romance, parece estar totalmente fora de controle.

O lixo nas ruas, que parece ter-se multiplicado desde ontem, os excrementos humanos, meio liquefeitos pela chuva violenta os de antes, pastosos ou diarreicos os que estão a ser eliminados agora mesmo por estes homens e estas mulheres enquanto vamos passando, saturam de fedor a atmosfera, como uma *névoa* densa através da qual só com grande esforço é possível avançar. (EC, p.251, grifo meu).

O espaço no romance é um obstáculo. A todo momento os cegos estão a chocar-se, ou chocam-se com algo, tropeçando, sem conseguirem se orientar direito, sem localizarem suas casas, sem terem um lugar para onde retornar. Já não podem mais ler as mensagens que antes ajudavam a orientar suas atitudes nos diferentes lugares, perderam o manual de instruções, ou, mais provavelmente, as instruções já não se aplicam mais a esse espaço. Estão mergulhados na brancura, imersos no nevoeiro. Com grande esforço, lutam para avançar, sem saber, no entanto, em que direção estão indo. Em uma cidade que parece aos poucos deixar de ser cidade, uma cidade sem nome, que tanto poderia estar longe como ser essa mesma onde estamos, personagens também sem nome lutam para talvez continuarem pessoas.

3 IMERSOS NO NEVOEIRO

3.1 Personagens sem nome

A matéria-prima de todo escritor é a palavra. Esta afirmação óbvia nos faz lembrar que é através dela que os autores dão forma às suas expressões artísticas, apresentam suas ideias, estabelecem conexões, provocam sentimentos e até são capazes de promoverem ações e reações. A palavra é um dos elementos constitutivos do ser humano. Uma das características que nos distinguem de outros animais. Ainda que eles possam também se comunicar e possuam linguagem própria, a palavra, tal como a conhecemos, é nossa. Apesar de todos os avanços nas formas e tecnologias de comunicação, em que imagens e símbolos estão sempre encontrando novas maneiras de dinamizar as relações pessoais – da sinalização de trânsito até os *emojis* –, ainda estamos longe de prescindir da palavra.

As investigações sobre a palavra são também múltiplas e muito antigas. Filólogos, gramáticos, linguistas e pesquisadores de outros campos dedicaram-se e continuam dedicando-se a compreender mais sobre a língua, seu funcionamento, suas origens e seu futuro. Umberto Eco foi um desses intelectuais que tanto em sua obra teórica quanto ficcional abordou o tema. No livro *A busca da língua perfeita* (publicado originalmente em 1992), Eco repassa as teorias que buscaram investigar nossa língua de origem e os empreendimentos para se chegar a uma língua perfeita, uma língua ideal.

Com o rigor investigativo que lhe é particular, Eco abre a discussão a partir do “começo”, trata do texto canônico por excelência, o livro dos livros: a Bíblia. Logo nos primeiros versículos, a palavra se faz presente como parte do ato inaugural da criação. Como nos comenta Eco, “A criação aconteceu por um ato de palavra, e somente nomeando as coisas que via, cria Deus sucessivamente, conferindo-lhes estatuto ontológico” (2002, p. 25). É Deus quem dá nome às primeiras criações (o dia, a noite, o céu), mas depois os animais são conduzidos até Adão para que ele os nomeie, conforme Gênesis 2, 19. As perguntas que Eco nos propõe são: em que língua Deus fala a Adão? E em que língua este nomeia os demais seres? Adão designou os animais com base em algum critério extralinguístico, alguma característica própria, ou decidiu arbitrariamente os nomes? Por muito que se tenha dedicado a solucionar estes mistérios, e o livro de Eco é uma revisão destas investigações na Europa,

essas perguntas só podem ser respondidas hoje a partir de hipóteses, pois já não podemos mais nos fiar em evidências concretas em que possamos ancorar nossas análises.

Como escritor, Saramago também preocupou-se com essas questões. Logo na abertura de *Caim*, que começa igualmente com o Gênesis, ele nos apresenta a criação da língua. Neste episódio, o narrador nos conta que Deus ficara aborrecido consigo próprio ao perceber que enquanto os animais “disfrutavam já de voz própria”, ainda que fossem apenas mugidos, rugidos ou roncos, da boca dos humanos não saía palavra. Então Deus decide atribuir ao homem uma língua: “Num acesso de ira, surpreendente em quem tudo poderia ter solucionado com outro rápido fiat, correu para o casal e, um após outro, sem contemplações, sem meias-medidas, enfiou-lhes a língua pela garganta abaixo” (SARAMAGO, 2009, p. 9). O narrador comenta ainda sobre o fato de que não ficaram registros de qual língua teria sido aquela, “nem ao menos um coração gravado na casca de uma árvore com uma legenda sentimental, qualquer coisa no género amo-te, eva” (SARAMAGO, 2009, p. 10).

Na passagem acima é interessante notar como a língua é criada a partir de um ato de ira, o que vai ao encontro da história de Babel, quando Deus confunde a língua dos homens, em represália por eles estarem construindo uma torre tentando alcançar os céus. Esse é outro episódio bíblico que Saramago ironiza, questionando se Deus, ao invés de castigá-los, não deveria ter ficado orgulhoso de seus súditos quererem se aproximar dos céus e, por consequência, dele próprio. Essa e outras críticas do autor à religião dariam material rico para outra pesquisa, por enquanto, será mantido o foco na questão da linguagem. Ao se aproximar da torre, Caim calha de cruzar com um homem que também fala hebraico e este lhe explica a situação: “Quando nós viemos do oriente para assentar-nos aqui, falávamos todos a mesma língua, E como se chamava ela, quis saber caim, Como era a única que havia não precisava de nome, era a língua, e mais nada” (SARAMAGO, 2009, p. 85). Um nome, portanto, deveria ser necessário, criado a partir de uma necessidade de diferenciação. É nesse mesmo sentido talvez, que às personagens de *Ensaio sobre a cegueira* não lhes tenha sido atribuído nenhum nome.

Nas anotações que deixou sobre o romance, reunidas posteriormente pela Fundação José Saramago em parceria com a Porto Editora em comemoração aos vinte anos do *Ensaio sobre a cegueira*, o autor deixa clara sua decisão de não incluir nomes próprios no romance, apesar das dificuldades que isso poderia implicar na construção e funcionamento da narrativa. Sua proposta é deixar de lado a “muleta dos nomes”, pois não pretende “levar pela mão” as personagens, inventando-lhes tudo, nomes, vidas, destinos.

Prefiro, desta vez, que o livro seja povoado por sombras de sombras, que o leitor não saiba nunca de quem se trata, que quando alguém lhe apareça na narrativa se pergunte se é a primeira vez que tal sucede, se o cego da página cem será ou não o mesmo da página cinquenta, enfim, que entre, de facto, no mundo dos outros, esses a quem não conhecemos, nós todos (SARAMAGO, 2015, p. 11).

Encontram-se duas questões principais nesta proposição do autor. A primeira delas diz respeito a uma autonomia das personagens, que se pretende imprimir. Esta proposta pode parecer contraditória com o que conhecemos da posição do escritor sobre a autoria. Saramago sempre reafirmou seu papel de autor assumindo sua responsabilidade e protagonismo pelo que encontramos na sua obra, em mais de uma ocasião, afirmou que não distingue a figura do narrador daquela do autor. No entanto, deixar na mão do leitor o entendimento sobre quem fala ou sobre quem seria esta ou aquela personagem, não seria necessariamente um abandono de seu status de autor. Trata-se de uma escolha em prol de uma relação mais dinâmica entre autor-leitor. Esta abordagem estaria em linha com o que encontramos em outras narrativas de caráter pós-modernista que, conforme já ficou registrado no primeiro capítulo, têm entre suas propostas convocar o leitor para pensar criticamente sobre a narrativa. Com a não declaração dos nomes das personagens, o autor provoca no mínimo uma estranheza no leitor. Percebemos, contudo, que há muitas maneiras para se identificar uma personagem. E isso nos leva ao segundo ponto sobre a afirmativa acima do autor.

Ainda que sua intenção fosse confundir o leitor de modo que ele nunca saiba de quem se trata, sabemos que este resultado não foi totalmente obtido na narrativa. Isso porque abdicar dos nomes não significa abster-se de referências. As personagens continuaram a ser referidas ao longo do romance de acordo com sua profissão, característica física, função no grupo, comportamento, ou simplesmente pela ordem em que aparecem no enredo, como é o caso do primeiro cego, que será referenciado assim mesmo, como “primeiro cego”, até o fim da narrativa.

São referidos por suas profissões o médico, o sargento e os soldados, o policial, a empregada do consultório, a criada do hotel e até mesmo o ladrão – se considerarmos que esta era sua ocupação. Por suas características físicas ou adereços que levam, a rapariga de óculos escuros, o velho da venda preta e o rapazito estrábico. São referidas em relação aos seus pares, a mulher do médico e a esposa do primeiro cego; por seu comportamento, a cega das insônias e por suas funções no grupo, o cego da contabilidade e o líder dos malvados. O narrador vai encontrando formas de situar o leitor ao menos no que diz respeito às personagens centrais. Ainda assim, muitas são as personagens que não são citadas e o narrador parece querer lembrar-nos disso. Um exemplo seria quando conta as mulheres que

existem na primeira camarata, que são sete, entre aquelas que conhecemos e das quais já foi dito algo, está “uma que não se sabe quem seja” (EC, p. 167).

Se a questão dos nomes não “funciona” para não identificar as personagens, uma vez que elas podem ser identificadas de outras formas, como as indicadas há pouco, em que medida a não inclusão dos nomes próprios na narrativa se mostra relevante?

A resposta está no próprio texto. Em um mundo em que todos são cegos, parece pouco importar os nomes que cada um tem. Logo que chegam ao local da internação, o primeiro grupo de cegos já se apresenta sem valerem-se de seus nomes próprios. Nesta primeira vez, quase não se nota que não dizem o nome, isso porque o médico está tentando reconhecer aqueles que estiveram em seu consultório no dia anterior. Como médico, busca-os pelos sintomas, o rapaz estrábico, a moça com conjuntivite, o idoso da catarata. É na manhã seguinte que a mulher do médico reflete sobre o contexto em que se encontram e a questão dos nomes parece evidente:

tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrámos sequer de dizer-nos como nos chamamos, e para quê, para que iriam servir-nos os nomes, nenhum cão reconhece outro cão, ou se lhe dá a conhecer pelos nomes que lhes foram postos, é pelo cheiro que identifica e se dá a identificar, nós aqui somos como uma outra raça de cães, conhecemo-nos pelo ladrar, pelo falar, o resto, feições, cor dos olhos, da pele, do cabelo, não conta, é como se não existisse (EC, p.64).

Com esta reflexão a personagem expõe uma preocupação que vai estar presente em todo o romance. O medo de deixar de ser quem fora, a perda da sua humanidade. Essa questão será trazida à tona por diferentes personagens, sempre como uma preocupação latente. Como o autor anunciara, esse é mesmo um romance voltado para o ser humano, para provocar o questionamento sobre o que de fato nos forma. Se deixarmos de enxergar, se todos perdermos a visão, ainda somos humanos? A ideia que se desenha é a de que, sem a visão, aos poucos vamos perdendo nossa identidade e um primeiro indicativo disso seria prescindir dos nossos nomes próprios. “Em todo tipo de sociedade, a individualidade tende a ser um privilégio cobiçado, estritamente vigiado e guardado, de que poucos usufruem. Ser um indivíduo significa destacar-se na multidão; ter um rosto reconhecível e ser conhecido pelo nome” (BAUMAN, 2008, p. 50).

A questão mais profunda que se coloca, entretanto, é se sem uma identidade, continuamos exercendo nossa humanidade. Na passagem acima, observa-se também uma comparação com os cães, que não se conhecem pelo nome, mas pelo cheiro, uma das muitas relações que serão expostas no texto para evidenciar o que temos em comum com os animais.

Quando chega um segundo grupo de cegos a esta mesma camarata eles também se apresentam sem nomes. Isso se dá de forma natural, sem que ninguém instruisse para que não dissessem os seus nomes e também sem que ninguém lhes demandasse. “Um, fez uma pausa, parecia que ia a dizer o nome, mas o que disse foi, Sou polícia, e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância” (EC, p.66).

Se o nome é uma forma de identificação, de singularização, em um ambiente de extremo como este em que se encontram, ele parece não fazer mais sentido. As diferenças que poderiam haver “lá fora”, não se aplicam neste novo contexto. Há uma certa homogeneização das pessoas, colocadas na mesma situação tornam-se um só grupo, uma só massa, a dos cegos.

Contudo, não é apenas no ambiente de confinamento que isso é válido, após deixarem a quarentena, de volta a cidade, visitam a casa do primeiro cego e encontram um escritor que lá está vivendo com a família. A mulher do médico, interessada em saber quem é aquela pessoa, não só como chegou e como tem vivido ali, mas também tentando talvez saber se por ventura havia lido alguns de seus livros, pergunta-lhe como se chama ao que ele responde: “Os cegos não precisam de nome, eu sou esta voz que tenho, o resto não é importante, Mas escreveu livros, e esses livros levam o seu nome, disse a mulher do médico, Agora ninguém os pode ler, portanto é como se não existissem” (EC, p. 275). Os nomes parecem fazer parte do passado, de um mundo que já ficou para trás, ao longe, e não são mais relevantes no atual contexto. Diante das situações extremas que lhes foram impostas, já não se comportam mais como se comportavam, já não sabem quem foram, já não se reconhecem mais naqueles nomes e talvez por isso eles não são mais mencionados. O que está em curso é um processo de perda de identidade.

Alguns aspectos que formam nossa identidade são o nosso país, o nosso tempo, nossa relação familiar, grupo social, profissão, raça e etnia, posições políticas e vinculações partidárias, até mesmo gostos musicais ou outros costumes e hobbies. Nada disso está presente no romance. Como já comentamos, não existem especificações sobre a época ou lugar, não encontramos menções às raças ou etnias das personagens, as profissões deixam de poder ser praticadas após o surto de cegueira, assim como algum hobby que a personagem por ventura tivesse. Não temos informações prévias sobre elas e suas vinculações políticas não são claras. Saramago afirmou que neste romance buscou não aprofundar muito as características psicológicas das personagens, tampouco apresentar seus passados, sua intenção é que elas se dessem a conhecer por suas atitudes: “Caracterizei as personagens, não através de grandes escavações psicológicas, mas sobretudo através das suas ações, mesmo porque a

situação-limite que elas têm de viver impõe-lhes lutar em primeiro lugar pela sobrevivência” (In: GOMÉZ AGUILERA, 2010, p. 298).

A falta de tais escavações psicológicas, não faz com que as personagens sejam menos complexas. Pelo contrário, o narrador parece ter um trabalho maior em caracterizá-las, pois está sempre colocando suas ações em perspectiva. Através de pequenas, mas constantes indicações, o narrador nos dá a conhecer um pouco mais sobre o caráter das personagens.

Note-se por exemplo a rapariga dos óculos escuros. Logo ao apresentar a personagem, o narrador coloca que os céticos, conhecendo os pormenores da vida da mulher, poderiam classificá-la na categoria das prostitutas. No entanto, o narrador refuta esta nomenclatura. O faz, primeiro em nome da “complexidade da trama das relações pessoais” da época que está sendo narrada; segundo porque apesar da mulher ir para cama por dinheiro, o narrador argumenta que ela “só vai quando quer e com quem quer” e terceiro, porque ela tem uma outra profissão, “como a gente normal”. Essa correlação entre uma prostituta e a “gente normal” remete aos preconceitos daqueles que não consideram essas mulheres como “normais”, como o geral da gente. Toda essa argumentação aponta para a fragilidade de querermos nomear e classificar as pessoas. Termina pois por assim definir a rapariga: “Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode” (EC, p. 31).

Muitas outras referências vão sendo dadas sobre esta rapariga, além dos elogios a sua figura, conta-se do cuidado que dedica ao rapazito estrábico, que procura sempre proteger; da culpa que sente após a morte do ladrão, que ela feriu enquanto este tentava apalpá-la; da sua fidelidade à mulher do médico, ainda que tenha deitado com seu marido; do carinho com que acolhe o velho da venda preta. Uma passagem interessante em que o narrador busca enfatizar o seu caráter, é aquela que fala da preocupação da moça com seus pais.

Não sei como estarão os meus pais, disse, esta sincera preocupação mostra como são afinal infundados os preconceitos dos que negam a possibilidade da existência de sentimentos fortes, incluindo o sentimento filial, nos casos, infelizmente abundantes, de comportamentos irregulares, mormente no plano da moralidade pública (EC, p.213-213).

Mais tarde, quando ela chega a sua casa e não encontra os pais, toca-lhe o desespero:

não tivéssemos nós aprendido o suficiente do complicado que é o espírito humano, e estranharíamos que queria tanto a seus pais, ao ponto destas demonstrações de dor, uma rapariga de costumes tão livres, embora não esteja longe quem já afirmou que não existe nem existiu nunca qualquer contradição entre isso e aquilo (EC, p. 235).

A prova final para aqueles que ainda estariam a duvidar do caráter da rapariga é quando esta recupera a visão, ela que havia dito que passaria a viver com o velho da venda preta, agora está diante dele e pode vê-lo. Mesmo diante das rugas, ela mantém sua palavra.

Com essa breve análise, observa-se como o autor constrói uma personagem complexa mesmo sem expor seu pensamento, apenas a partir de suas atitudes que demonstram sentimentos de solidariedade, compreensão, sensibilidade, fidelidade e doação. Sentimentos que, como ele nos mostra, nada têm de contraditório com o fato da personagem ser uma prostituta – ainda que já tenhamos argumentado sobre poder classificar ou não esta mulher como tal. Encontramos muitas semelhanças entre essa personagem e Maria Magdala, que tem papel de destaque em *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Já nesse romance, que é anterior ao *Ensaio*, Saramago busca desconstruir o nosso imaginário sobre a Madalena bíblica, atribuindo a ela sentimentos e atitudes dos mais nobres. O que autor demonstra é a incapacidade das palavras em exprimirem a totalidade do ser humano.

Retomando a metáfora que o autor utiliza para descrever sua obra, os nomes seriam, portanto, da esfera da estátua. Ao passar para o lado de dentro da pedra, percebemos que o que vai dentro de nós não pode ser definido em palavras. Em *Memorial do convento* a metáfora para o que está dentro de nós, o que o autor chama de nossas “vontades” é a da nuvem. Metáfora que parece adequada, pois remonta ao que não tem forma, ao que não conseguimos tocar ou apreender, como também se pode dizer do nevoeiro. Porém, o problema desta metáfora estaria em não conseguir ao certo explicá-la: “Verás a vontade dentro das pessoas [...] Como é a vontade, É uma *nuvem fechada*, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires (SARAMAGO, 2011, p. 122, grifo meu).

Em *Ensaio sobre a cegueira* o autor parece concluir que o que verdadeiramente somos não pode ser definido por nenhum nome e com isso constrói uma das frases mais marcantes do romance, dita justamente pela rapariga dos óculos escuros: “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (EC, p. 262).

3.2 Homens que se comportam como animais

Não podemos tomar o exemplo da rapariga dos óculos escuros como o mais representativo do que aconteceu com aqueles que perderam a visão. Como foi possível observar, ela manteve íntegros seus valores, mas sua sensibilidade e espírito solidário não

refletem o sentimento e a postura de todos, talvez nem da maioria. Se fosse assim, acaso não teríamos um romance, ou ao menos, não um que pareceria como tendo sido escrito por Saramago. O autor é um pessimista declarado e ainda que seus romances nos encantem com belíssimas passagens, inclusive com desfechos em princípio otimistas, o escritor parece ter um talento especial para apontar erros, crueldades e injustiças. Saramago já afirmou que toda sua literatura é sobre o erro. Podemos não concordar com esta alegação – já que tão acertadas parecem as atitudes de algumas de suas personagens, em especial as mulheres –, mas de fato percebemos que os erros são o ponto central de alguns de seus romances, por exemplo, o erro proposital do revisor Raimundo em *História do cerco de Lisboa*, ou os diversos erros de José, primeiramente, mas também de Jesus e, mais enfaticamente, de Deus em *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

O que vemos em *Ensaio sobre a cegueira* é uma população de cegos errantes. Errantes porque vagueiam sem rumo, sem direção e sem destino. Errantes também porque cometem erros e porque têm atitudes que a maioria consideraria erradas. Cabe a nós, leitores, avaliar se erram pelo extremo da situação que se coloca, ou por sua própria natureza.

O romance exhibe uma tentativa de levar o homem cada vez mais perto de sua essência. O homem perde um de seus sentidos, a visão, e é também despido de um espaço, do tempo, de seu nome. As personagens vão aos poucos perdendo alguns costumes humanos, desde deixarem de gesticular quando falam – “quase não moviam o corpo, depressa haviam aprendido que só a voz e o ouvido tinham utilidade” (EC, p.101-102) – até já não se cumprimentarem mais com bons-dias – “não só porque dias de cegos, propriamente falando, nunca seriam bons, mas também porque ninguém poderia estar inteiramente certo de que os dias não fossem tardes ou noites” (EC, p. 215). Entre o abandono de um e outro costume, foram aos poucos se deixando governar por suas necessidades mais básicas. Um exemplo dessa transformação, vemos no rapazito estrábico que ao chegar ao hospital psiquiátrico chora e chama pela mãe. Pouco tempo depois, suas reclamações já não são mais por ela, choraminga mais quando tem fome, e mesmo depois que saem do confinamento, já na casa do médico, tampouco pergunta pela mãe: “O rapazito estrábico reflectiu um pouco, Agora vai perguntar pela mãe, pensou a mulher do médico, mas enganou-se, o rapaz só disse que queria água” (EC, p. 263).

Comer, beber, dormir. É disso que se ocupam os cegos. Isso e suas necessidades fisiológicas, que são reiteradamente descritas no romance. O narrador parece querer nos lembrar a todo tempo deste aspecto de nossa existência. Um aspecto que talvez preferiríamos ocultar, um aspecto da esfera do íntimo e do particular, que geralmente não compartilhamos

em nossas interações sociais. À exceção das mães de bebês pequenos, capazes de descrever com riqueza de detalhes e até certo entusiasmo o aspecto dos excrementos de seus rebentos, ou ainda as inúmeras campanhas publicitárias que exibem banheiros imaculados para vender produtos que prometem eliminar os temidos germes, em geral não damos destaque às urinas e fezes que produzimos e certamente essas não são as primeiras características que pensamos para nos identificarmos ou para descrever o que nos passa. No entanto, essas atividades fisiológicas nos são essenciais. O que o autor nos chama atenção é como elas fazem também parte de nossa essência.

Este é um dos aspectos que nos aproxima dos outros animais e uma vez que entramos em um modo de “sobrevivência”, cada vez mais nos aproximamos de nosso lado animal. Pelo menos é isso que está sendo largamente enfatizado no romance. São várias as comparações entre homens e animais.

Em circunstâncias diferentes, o grotesco espetáculo teria feito rir à gargalhada o mais sisudo dos observadores, era de morrer, uns quantos cegos a avançarem de gatas, de cara rente ao chão *como suínos*. [...] A vontade dos soldados era apontar as armas e fuzilar deliberadamente, friamente, aqueles imbecis que se moviam diante dos seus olhos *como caranguejos coxos*, agitando as pinças trôpegas à procura da perna que lhes faltava (EC, p.105, grifo meu).

Tornar-se animal, diante de um ambiente inóspito era uma preocupação constante: “Se não formos capazes de viver inteiramente como pessoas, ao menos façamos tudo para não viver inteiramente como animais” (EC, p.119). Este destino mostrava-se, entretanto, inevitável diante da falta de banheiros que funcionassem, a falta de água, de produtos de limpeza, de alguém que lhes indicasse o caminho, enfim, a falta de olhos: “Estes cegos, se não lhes acudirmos, não tardarão a transforma-se em animais, pior ainda, em animais cegos” (EC, p.134).

Com todas as limitações de higiene, as competições e trapaças por comida, é na violência que o aspecto animal se torna mais latente. Como será discutido a seguir, a agressão é uma das formas de reagir a uma ameaça. No entanto, o comportamento que alguns desenvolvem no confinamento não é apenas de proteção, reativo a agentes externos, o que há é a prática da violência ativa. E é num dos tipos de violência mais extremas, a violência sexual, que será reforçada a analogia com os animais.

Quando as mulheres da primeira camarata caminham em direção ao local onde seriam violentadas, há uma nota sobre o seu estado: estão mal cheirosas, roupas imundas e andrajosas. Isso não será obstáculo para conter o desejo dos cegos malvados, “parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa” (EC, p. 174), mas pelo que

fica demonstrado, essa força é sim mais forte que qualquer mau cheiro. Os cegos malvados estão “como cavalos”, “relincham”. Comentam que essas mulheres são um “gado” de valor. Ao ser violentada, a cega das insônias “uivava de desespero”, outros cegos cercavam mulheres como “hienas em redor de uma carcaça”, outro “resfolegou como um cerdo engasgado”. As palavras que fazem parte do universo humano parecem já não serem mais suficientes para descrever o comportamento destes. Os seres ditos racionais comportam-se de forma totalmente irracional e assim como as fronteiras entre o comportamento humano e o animal vão se desfazendo, os campos semânticos também se misturam até o ponto em que já não há mais palavras para definir esses seres e suas atitudes: “Morreu, e nós já não somos as mesmas mulheres que daqui saímos, as palavras que elas diriam, já não as podemos dizer nós, e quanto às outras, o inominável existe, é esse o seu nome, nada mais” (EC, p.179, grifo meu).

3.3 Pessoas com medo

Distinguir os seres humanos de outros animais pode ser mais trabalhoso do que encontrar suas semelhanças. Acima foram mencionadas algumas similaridades entre homens e animais, especialmente aqueles comportamentos que emergem a partir das necessidades físicas de cada ser. Outra característica que se pode associar a ambos e que também está vinculada a suas necessidades ou, mais diretamente, àquilo que pode ameaçar a realização dessas necessidades, é o medo. “O medo é um sentimento conhecido de toda criatura viva. Os seres humanos compartilham essa experiência com os animais”, diante de um perigo que pode ameaçar suas vidas, todos reagem com comportamentos que oscilam entre “alternativas de fuga e da agressão” (BAUMAN, 2008, p.9).

Falar sobre o medo abre uma gama de possibilidades teóricas que passam pela psicologia e a psicanálise, a neurociência, a biologia e outros campos do saber. Fez-se uma opção por abordar este tema a partir da perspectiva de Zygmunt Bauman, pois essa é a que parece mais adequada para a análise que está sendo desenvolvida sobre as questões contemporâneas expostas em *Ensaio sobre a cegueira*.

Talvez seja demasiado forte afirmar que esse é um romance sobre o medo, porém é preciso ter em conta que o medo é um dos motores das ações empreendidas pelas personagens. Em diferentes passagens flagramos essas personagens reagindo ou tomando decisões baseadas nesse sentimento. Como a fuga mostra-se uma solução demasiadamente

difícil para personagens enclausuradas que perderam a visão, veremos que a agressão vai aos poucos se tornando uma resposta rotineira para o enfrentamento das ameaças que rondam os cegos.

Em seu livro dedicado ao tema, Bauman propõe uma classificação dos perigos dos quais se tem medo em três tipos:

Alguns ameaçam o corpo e as propriedades. Outros são de natureza mais geral, ameaçando a durabilidade da ordem social e a confiabilidade nela, da qual depende a segurança do sustento (renda, emprego) ou mesmo da sobrevivência no caso de invalidez ou velhice. Depois vêm os perigos que ameaçam o lugar da pessoa no mundo – a posição na hierarquia social, a identidade (de classe, de gênero, étnica, religiosa) e, de modo mais geral, a imunidade à degradação e à exclusão sociais (BAUMAN, 2008, p.10).

Esses três tipos de perigos e seus respectivos medos podem ser observados em *Ensaio sobre a cegueira*. Num primeiro momento, há, evidentemente, o medo de perder a visão. Esse sentimento parece mesmo preceder a cegueira em pelo menos dois casos entre as personagens centrais do romance – o ladrão de carros e o médico.

[...] em espíritos simples, o remorso causado por um mal feito se confunde frequentemente com medos ancestrais de todo tipo [...]. Não será possível, portanto, neste caso deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão assim que pôs o carro em marcha. Sem dúvida nunca poderia ser tranquilizador ir sentado no lugar de alguém que segurava com as mãos este mesmo volante no momento em que cegou, [...] não é preciso ser-se dotado de muita imaginação para que tais pensamentos façam acordar a imunda e rastejante besta do pavor, aí está ela já a levantar a cabeça (EC, p. 26).

O medo mescla-se à culpa, ao remorso de ter-se aproveitado da fragilidade em que se encontrava o primeiro cego para roubar-lhe o carro. No desenrolar da cena, vemos que o ladrão também teme a polícia, teme ver seu furto descoberto e ter que voltar uma vez mais à cadeia. Em função disso, ele dirige redobrando sua atenção no trânsito, mas não consegue assumir o controle de suas emoções. O medo cresce, domina-o “estou aqui estou a ter um ataque de nervos” (EC, p. 27) e é enquanto tenta acalmar-se que o homem fica cego. A partir dessa passagem, é possível perceber que dentre as categorias expostas por Bauman, os sentimentos se misturam. O ladrão percebe seu corpo ameaçado pela possibilidade de cegar, mas também seu lugar no mundo está ameaçado, uma vez que a cadeia representa uma forma evidente de exclusão social. Os dois perigos são reais para o ladrão, ainda que uma cegueira repentina pareça inusitada, ele acabara de presenciar tal infortúnio acontecer; ser preso, por outro lado, é uma experiência conhecida, já vivenciada, o que a torna ainda mais real.

Enquanto o ladrão se mostra mergulhado em um mar de emoções – para usar a expressão que mais se aproxima ao mar de leite em que depois ele estará imerso – após entrar em contato com o primeiro cego, o médico parece mais intrigado do que temeroso. Procura

examinar o caso com o rigor científico que se espera de uma pessoa que exerce a medicina, busca a opinião de um colega de profissão, recorre aos livros e realiza uma breve pesquisa. Ainda assim, na medida em que percebe o desconhecido do caso, o misterioso da situação, ele também não pode evitar o medo: “Que será isto, pensou e de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse. Susteve a respiração e esperou. Nada sucedeu. Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para os arrumar na estante” (EC, p. 30).

O medo do médico não se mistura a um sentimento de culpa, não havia motivo para isso, o que ele traz de imediato é um pouco de tristeza ou pena por ter cegado, demonstrados pelas duas lágrimas que consente em derramar. Há também uma espécie de empatia por aqueles que ele tantas vezes atendera em seu consultório, pacientes que sentiam uma aflição semelhante a que ele agora experimentava.

Sozinho, como se estivesse a ser lentamente garrotado por uma nuvem espessa que lhe carregasse sobre o peito e lhe entrasse pelas narinas cegando-o por dentro, o médico deixou sair um gemido breve, consentiu que duas lágrimas, Serão brancas, pensou, lhe inundassem os olhos e se derramassem pelas fontes, de um lado e do outro da cara, agora compreendia o medo dos seus pacientes quando lhe diziam, Senhor doutor, parece-me que estou a perder a vista (EC, p.38).

É interessante notar que o ambiente que circunda esses sentimentos é descrito como uma “nuvem espessa”, remetendo uma vez mais à figura do nevoeiro que é investigada neste trabalho. Veremos logo adiante como Bauman também se utiliza desta referência para tratar sobre a forma como lidamos com o perigo e o medo no mundo contemporâneo.

Além do medo de ficarem cegas, as personagens manifestam com frequência o medo de perderem a vida. Este medo é considerado o medo fundamental, definitivo, “um medo nato, endêmico”, capaz de consolidar todos os outros. Um medo que atinge a todos, homens e animais, que a partir de um instinto de sobrevivência o manifestam, apesar de apenas o homem ter a consciência da inevitabilidade da morte. “O medo primal da morte talvez seja o protótipo ou arquétipo de todos os medos – o medo definitivo de que todos os outros extraem seu significado” (BAUMAN, 2008, p. 73).

Bauman relembra que para conviver com a assustadora certeza da morte que nos aguarda, o homem desenvolveu diferentes estratégias e chega a afirmar que “todas as culturas humanas podem ser decodificadas como mecanismos engenhosos calculados para tornar suportável a vida com a consciência da morte” (2008, p.46). A primeira estratégia para suportar este enorme fardo é a ideia que contrapõe a transitoriedade da vida à eternidade após a morte. A morte é encarada como uma passagem, uma transição para uma vida eterna. A

segunda estratégia também se apropria do conceito de imortalidade, porém uma imortalidade conquistada através da fama. Neste caso a ênfase estaria associada a uma ideia de legado. Um feito individual que a pessoa realize e que subsista sua presença física e corporal. Algo que faça com que ela seja para sempre lembrada, mesmo depois de sua morte. Este feito individual pode servir ainda ao coletivo, um sacrifício por uma causa, frequentemente um sacrifício pela nação, que ficará imortalizado na memória de um povo. Uma terceira estratégia para conviver com a certeza da morte seria a marginalização do que é durável, de longo prazo. Isso seria possível a partir de uma desconstrução da morte ou de sua banalização. A desconstrução – e aqui Bauman apoia-se em Freud – pode ser praticada ao destacar as causas fortuitas da morte, um acidente ou uma doença por exemplo, o que muitas vezes implica o entendimento de que aquilo poderia ser evitado. Já a banalização insere a experiência singular da morte em algo cotidiano, que faz parte do dia a dia das pessoas. Todas essas estratégias aproximam em certa medida a ideia da morte de nossas consciências, mas tornam essa consciência suportável. Não deixamos de temer a morte, nosso instinto não o permitiria, mas a maior parte do tempo este medo fica adormecido, despertando apenas diante de situações que confrontam as nossas estratégias de ocultá-lo.

No romance, este medo torna-se mais real a partir de primeira morte registrada no confinamento. Trata-se da morte do ladrão. Durante a madrugada, ele resolve arrastar-se até o local onde estão os guardas para pedir que o ajudem a tratar de sua perna, já muito inflamada e infeccionada. É uma tentativa de salvar-se e não de fugir, porém um homem cego que se aproxima do portão na calada da noite só poderia ser encarado como uma grande ameaça para o soldado que de repente o avistou. Sua reação, dominada pelo medo, não poderia ser outra senão a agressão: “Muito devagar, no intervalo entre dois ferros verticais, como um fantasma, começou a aparecer uma cara branca. A cara de um cego. O medo fez gelar o sangue do soldado, e foi o medo que o fez apontar a arma e disparar uma rajada à queima-roupa” (EC, p.80).

É comum atribuir ao medo a justificativa para uma ação agressiva ou impensada, especialmente quando se trata do comportamento militar – “eles nem têm culpa, estão cheios de medo e obedecem a ordens” (EC, p. 69) ou “muito pior fizeram os soldados que nos estão a guardar, e até esses poderão alegar a maior de todas as desculpas, o *medo*” (EC, p.101, grifo meu). De toda forma, apenas das “desculpas”, as atitudes do exército não deixam de ser descritas de forma depreciativa, em tom de crítica, destacando a falta de racionalidade e de solidariedade que motivam as ações de soldados e seus superiores ou até mesmo a má índole

de alguns. Questionar as instituições faz parte da postura literária de Saramago, que também neste romance o faz com a ironia e crítica ácida que lhe são características.

O episódio dessa primeira morte deixou todos mais temerosos. Os soldados com medo de cegar. Os cegos com medo de morrer. É esse sentimento que faz com que os soldados que levavam as caixas com a comida no dia seguinte ao ocorrido tenham largado tudo no chão e corrido assustados para o lado de fora ao avistarem um grupo de cegos que aguardava a comida no átrio. Também com esse sentimento os outros soldados que estavam de escolta dispararam em direção a esse grupo de cegos. Os disparos e a consequente morte de mais alguns cegos colocaram todos em estado de pavor. Havia o medo de que os soldados entrassem no manicômio para matar a todos e assim exterminar o mal-branco. Contudo, havia ainda o problema da falta de comida. Os internados não haviam recebido o café da manhã e a comida que havia sido deixada às pressas era a primeira desde a noite anterior. No confronto entre dois instintos – o medo de morrer e a fome – falou mais alto a fome – “são deste calibre as razões do estômago, não atendem a nada, mesmo quando é para seu bem” (EC, p. 90-91). A fome, no entanto, não vence o medo de morrer, apenas o suprime. O medo de serem mortas pelos soldados permanece vivo nas personagens até mesmo no episódio já citado em que um incêndio atinge o prédio e elas devem escolher qual risco querem correr, o de morrerem queimadas e asfixiadas ou por consequência dos tiros disparados pelos guardas. O conflito sobre o quanto se deve arriscar para manter atendidas suas necessidades básicas torna-se uma escolha diária para as personagens.

“Se não nos organizarmos a sério, mandarão a fome e o medo” (EC, p. 96). Esta frase, dita por uma personagem secundária, parece prever os comportamentos que são demonstrados a seguir. O cenário vai ficando cada vez mais desafiador e caótico. As personagens temem a morte, mas temem também os outros. Num primeiro momento, os soldados são a principal fonte de ameaça, mais tarde o grupo de cegos malvados torna-se uma ameaça ainda maior. Estando do lado de dentro do hospital psiquiátrico, e, portanto, mais próximos do que os soldados, colocam em risco não apenas as vidas, mas também a subsistência, a ordem – por mínima que ela já fosse – e por fim o mínimo de dignidade que ainda poderia pairar sobre aqueles homens e mulheres. Dessa forma, todos aqueles tipos de perigos e medos descritos por Bauman, parecem ter-se concretizado para essas personagens. Suas vidas estão em perigo, seus corpos foram violados, a ordem social foi totalmente colapsada e essas pessoas perderam completamente seus lugares no mundo, suas identidades, a degradação social chega a um ponto insustentável. “Descemos todos os degraus da indignidade, todos, até atingirmos a abjecção” (EC, p. 262).

Para nós leitores este cenário pode parecer extremo, improvável, distante. Na verdade, a maioria de nós se recusa a acreditar que algo assim possa acontecer, mesmo quando temos notícia de que algo muito semelhante já ocorreu. Se pegarmos o relato que Bauman faz do desastre provocado pelo furacão Katrina em Nova Orleans no ano de 2005, observamos muitas similaridades com o cenário criado por Saramago em seu romance:

Chamar o que aconteceu em Nova Orleans e arredores de “colapso da lei e da ordem” não é suficiente para se apreender totalmente o evento, muito menos sua mensagem. A lei e a ordem simplesmente se desvaneceram – como se nunca tivessem existido. Subitamente, os hábitos e rotinas aprendidos que guiavam 90% ou mais das atividades da vida quotidiana perderam seu sentido – um sentido que normalmente é demasiado auto-evidente para que se pense nele (BAUMAN, 2008, p.22).

Não é o mesmo que ocorreu com aquelas personagens cegas na cidade não identificada de Saramago? Uma notícia de jornal da época nos fala de um corpo que se decompõe por dias em uma importante rua da cidade, “Carros trafegam na contramão”, “incêndios irrompem”, “cachorros comem carniça” (BAUMAN, 2008, p. 23). No romance temos uma matilha de cães devorando um corpo numa praça rodeada de árvores (EC, p. 251). Aos dois casos, o real e o fictício, aplica-se a sentença destacada por Bauman “O incompreensível virou rotina” (2008, p.23). Também em Nova Orleans não faltaram relatos de abusos sexuais cometidos no estádio que serviu de abrigo temporário às vítimas que o governo tardou em apoiar.

O fato de que romance de José Saramago tenha sido escrito dez anos antes da catástrofe nos Estados Unidos, não o torna uma espécie de profecia do que ali iria suceder. O autor não é o inventor destes comportamentos. Como foi discutido no início deste trabalho, Saramago é um grande observador da História e utiliza-se de fatos conhecidos para construir suas ficções. O que vemos neste romance não é diferente do que tantas vezes aconteceu em situações extremas de privação, como as que acontecem durante guerras, por exemplo. Como adverte Timothy Garton Ash, citado por Bauman: “a casca de civilização sobre a qual caminhamos é sempre da espessura de uma hóstia. Um tremor e você fracassou, lutando por sua vida como um cão selvagem.” (In: BAUMAN, 2008, p.25).

Apesar de estarmos afastados em pouco mais de uma década do desastre em Nova Orleans, de lá para cá, muitos outros episódios revelaram os perigos a que nossa sociedade está exposta. Em nosso dia a dia, percebemos a vulnerabilidade a que estamos expostos nas grandes cidades – a violência, os acidentes de trânsito, a falta d'água, as enchentes, as epidemias – mas por vezes ignoramos alguns perigos mais complexos. Bauman argumenta que uma das estratégias utilizadas por nós para nos sentirmos mais seguros é focar naqueles

riscos que acreditamos poder evitar e ignorar aqueles que não sabemos – ou realmente não podemos – combater. Citando Milan Kundera, o sociólogo destaca:

o ambiente de nossas vidas está envolto em neblina, não na escuridão total, na qual não veríamos qualquer coisa nem conseguiríamos nos mover: “na neblina a pessoa é livre, mas é a liberdade de uma pessoa na neblina”; enxergamos 30 ou 50 metros à frente, admiramos as belas árvores que ladeiam a estrada pela qual caminhamos, [...] – mas dificilmente conseguimos ver o cruzamento um pouco mais à frente ou o carro que ainda está a 100 metros de distância, mas que se aproxima de nós em alta velocidade. (BAUMAN, 2008, p.19)

Este “viver na neblina” de que nos fala Bauman está associado à falta de credibilidade que damos aos perigos que nos são anunciados ou aos quais estamos expostos. Por vezes, escolhemos não acreditar na sua probabilidade. Estar na neblina pode até parecer reconfortante, como em dado momento ironiza o narrador do *Ensaio*:

A vantagem de que gozavam estes cegos era o que se poderia chamar de ilusão da luz. [...] os cegos sempre estavam rodeados duma resplandecente brancura, como o sol dentro do nevoeiro. Para estes, a cegueira não era viver banalmente rodeado de trevas, mas no interior de uma glória luminosa (EC, p.94).

O estado em que estavam os cegos não poderia ser mais distante de um estado de glória. Na passagem da qual esse trecho foi retirado, os cegos iam enterrar uns corpos e como estavam imersos em uma brancura luminosa não sabiam que o faziam à noite, o que, como já foi citado, tinha lá suas vantagens, ainda que apenas psicológicas. Nesse caso, a única glória possível era a da ignorância. Por vezes, a mulher do médico, que presenciou todo o horror do confinamento e depois a degradação do espaço urbano, pensa que seria melhor não ter olhos – “serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado de dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira” (EC, p. 65). Entretanto, pela forma como a personagem é construída, é possível inferir que este desejo não seria legítimo. O risco de não ver é muito alto e neste caso não se trata apenas do risco à sua integridade física e a de seu grupo. Deixar de ver significa essencialmente deixar de ver o outro e é para este perigo que o romance de Saramago parece alertar.

No fundo, trata-se da visão como entendimento, como capacidade de compreender. E, ao perder a visão nesse sentido metafórico, o que se está perdendo é a capacidade de compreender. Está se perdendo a capacidade de relacionar-se, de respeitar o outro na sua diferença, seja qual for (SARAMAGO, IN: GÓMES AGUILERA, 2010, p.310).

A simplicidade dessa metáfora da visão como compreensão esconde a complexidade e a seriedade dos perigos que o autor nos reporta. O que ele denuncia não é um mundo apocalíptico distante ou uma catástrofe deflagrada por um acontecimento insólito. Ao contrário, é do ambiente contemporâneo que ele nos fala. De nosso aqui e agora. Da

velocidade com que podemos passar da cordialidade à agressão, da racionalidade ao instinto, da solidariedade ao egoísmo. Nos fala da fragilidade das estruturas que compõem e colocam em funcionamento nosso espaço urbano e do medo que muitas vezes guia o nosso comportamento ou a nossa inanição.

Ensaio sobre a cegueira é uma espécie de *imago mundi*, uma imagem do mundo em que vivemos: um mundo de intolerância, de exploração, de crueldade, de indiferença, de cinismo. Mas dirão: “Também há gente boa”. Pois há, mas o mundo não vai nessa direção. Há pessoas humanizáveis, pessoas que vão se humanizando por um esforço de supressão de egoísmos. Mas o mundo no seu conjunto não vai nessa direção (SARAMAGO, IN: GÓMEZ AGUILERA, 2010, p. 296).

Ao falar sobre a crise de confiança que se instaurou no mundo contemporâneo e que tem como um de seus reflexos a desconfiança crescente das pessoas em relação ao outro, agora uma potencial fonte de ameaça, medo e insegurança, Bauman é ainda mais pessimista: “Tudo isso se acrescenta à confusão já considerável e recobre o futuro de uma neblina ainda mais densa. E a neblina – inescrutável, opaca, impermeável – é (como qualquer criança lhe dirá) o esconderijo favorito do mal. Feita dos vapores do medo, a neblina exala o mal” (2008, p. 95).

O tom definitivo de Bauman na frase que acaba de ser citada e o pessimismo de Saramago com os rumos da humanidade nos levam a uma interpretação eminentemente negativa do nevoeiro. Se pensarmos na neblina como esconderijo do mal, ou como o local onde nós nos escondemos para evitar ver o mal, essa análise pode estar acertada. Entretanto, se considerarmos as ideias apresentadas por Guilherme Wisnik de que a excessiva nitidez em que acreditamos viver, no ambiente moderno e conectado, é talvez ilusória, um subterfúgio para despistar o olhar de algo mais complexo profundo, a estética do nevoeiro pode nos forçar a tentar ver (e compreender) melhor este mundo em que estamos inseridos. De certa forma, parece ser este o recurso utilizado por Saramago ao mergulhar todos nós, leitores, neste nevoeiro: “Provavelmente, só num mundo de cegos as coisas serão o que verdadeiramente são” (EC, p.128).

Talvez, as coisas não tenham necessariamente que ser assim, porém é apenas a partir da aceitação de que elas *podem* ser assim é que poderemos começar a caminhar na direção de uma realidade diferente. Aqui, vale ressaltar a advertência de Jean-Pierre Dupuy, lembrada por Bauman: “para evitar a catástrofe, primeiro é preciso *acreditar na sua possibilidade*. É preciso acreditar que o impossível é possível” (2008, p. 25, grifo do autor).

3.4 O nevoeiro português

Ao contrário de outros livros do autor, *Ensaio sobre a cegueira* é um romance que não trata especificamente de Portugal. Entretanto, ao olharmos para o conjunto de textos de Saramago, entendemos que ao mesmo tempo em que fala de Portugal, ele nos leva a pensar questões universais; quando trata de questões mais gerais, não perde de vista a realidade portuguesa. Assim, julgou-se pertinente dedicar um espaço para breves comentários sobre como as questões abordadas até aqui, sobre o medo; a incerteza; a nitidez que confunde; a cegueira branca; os que vendo, não veem; enfim sobre como tudo isso e o nevoeiro podem se relacionar à realidade portuguesa.

José Gil em seu ensaio *Portugal, Hoje: o Medo de Existir*, reflete sobre o que pode ser entendido como “mentalidades”¹⁰ portuguesas trinta anos após a Revolução dos Cravos, o 25 de abril de 1974, que derrubou o regime salazarista em Portugal. Gil começa a partir do exemplo sobre um apresentador do Jornal da Noite da RTP, que termina frequentemente a edição do periódico com a frase “É a vida!”:

Depois de assistirmos às notícias sobre raptos, assassinatos, acidentes de viação, mortos palestinos e israelitas, descobertas de centenas de vítimas taliban asfixiadas em contentores no Afeganistão, surge uma notícia que, como uma luz divina, redime todo o mal espalhado pela Terra: nasceu um bebê panda no Zoo de Pequim! O apresentador sorri largamente, pisca mesmo um olho cúmplice aos telespectadores. Depois das imagens de futebol, remata enfim, com um tom sábio: “É a vida!” (2004, p. 7)

A citação acima, apesar de extensa, se faz importante porque é a partir dela que Gil desenvolve sua argumentação. A edição do telejornal e o comportamento do apresentador são uma marca do que ele propõe para exemplificar a “não-inscrição” na sociedade portuguesa. O jornal fala-nos de locais que não conhecemos e de que talvez jamais teríamos conhecimento, não fosse pelas imagens que vemos na TV. Em um processo de aproximação, vemos essas imagens desde nossa própria casa e nos sentimos mais próximos da China ou do Afeganistão. Todavia, ao mesmo tempo, essas imagens não nos dizem respeito, os problemas que atingem africanos ou palestinos não nos afetam e se ocorrem é porque fazem parte da vida e não há nada que se possa fazer (“É a vida!”). Assim, “o telespectador é colocado *dentro* do mundo mas ao mesmo tempo *acima* dele, como se o vivesse não o vivendo” (GIL, 2004, p. 8). Como se vendo, não visse.

¹⁰ Para Gil, seu texto não procura caracterizar o *ethos* português, a “portugalidade”, mas sim as “mentalidades”. Para ele, “as mentalidades, os comportamentos sedimentados, equivalem a regras sociais e institucionais e devem ser tratados como tais, e não como características da ‘psicologia dos povos’.” (GIL, 2004, p. 147)

Paradoxo: por um lado, a televisão fabrica-me representações de um mundo longínquo; por outro, esse é o mundo adequado ao meu mundo. É o que me convém: se as imagens do mundo não me dizem respeito, ou me dizem só longinquamente respeito, então está tudo bem assim, porque a minha imagem também só *enevoada* me diz respeito (GIL, 2004, p. 13, grifo meu).

Não ver e não viver o que se passa no mundo, me convém, pois assim posso me voltar a mim (ficar em minha zona de conforto, no que me é conhecido e familiar). Essa postura está relacionada com a “não-inscrição”. Gil chega a afirmar que Portugal é “o país da não-inscrição” (p. 15) e cita como exemplo/reflexo o fato de que, após o 25 de abril, não houve julgamentos dos responsáveis pelo regime. A não-inscrição, porém, vem de antes, é um velho hábito. No regime autoritário de Salazar não havia espaço para a inscrição, pois o autoritarismo impedia que houvesse um espaço público e coletivo visíveis, fundamentais para acolher a inscrição. “Inscrever implica acção, afirmação, decisão com as quais o indivíduo conquista autonomia e sentido para a sua existência.” (GIL, 2004, p. 17), mas tudo isto era negado no período da ditadura.

É próprio dos regimes ditatoriais, instaurar o medo na sociedade sob sua gestão, não só nos opositores, mas também no cidadão comum. O que é notável é que muitas vezes este medo persiste, mesmo anos após o fim de tais ditaduras, uma vez que “trinta anos depois do fim do regime do medo, convivemos ainda com ele. A sociedade portuguesa, os portugueses não perderam o medo, ainda que (ou talvez por isso) as novas gerações pouco saibam do passado salazarista” (GIL, 2004, p. 78). Bauman entende esse medo com um medo de “segundo grau”, um “medo derivado”:

O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento da ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade. (BAUMAN, 2008, p. 9)

A sociedade portuguesa não é propriamente uma sociedade de terror, como alerta o próprio Gil, mas ele reconhece neste resquício de medo salazarista um “exemplo típico do nevoeiro ou sombra branca”, pois é um medo que não se inscreve, que não é consciente, mas que ainda sim, produz efeitos no comportamento dos portugueses: “O medo é uma estratégia para nada inscrever. Constitui-se, antes de mais, como *medo de inscrever* [...] Medo de agir, de tomar decisões diferentes da norma vigente, medo de amar, de criar, de viver. Medo de arriscar. A prudência é a lei do bom senso português” (GIL, 2004, p. 78-79).

Com a Revolução, buscou-se lutar contra a não-inscrição, mas para José Gil ela perdura. Se um político corrupto, por exemplo, faz uma manobra para escapar de uma

punição merecida e logo retorna à vida pública, isso acontece sem que haja conflitos, como se nada tivesse acontecido “[...] tudo entra na impunidade do tempo – como se o tempo trouxesse, imediatamente, no presente, o esquecimento do que está à vista, presente” (GIL, 2004, p. 18). Para Gil, isso ocorre porque “as consciências vivem no *nevoeiro*” (p. 18, ênfase no original). O nevoeiro forma-se a partir de um trauma inicial, “resultado da convergência e acumulação de muitos pequenos acontecimentos traumáticos que fugiram à inscrição (histórica, social e individual)” (GIL, p. 18-19). Um nevoeiro que corrói a consciência, sem que ela sequer perceba. “Um ‘branco psíquico’, ou melhor, uma multiplicidade de brancos psíquicos atravessam a consciência clara, de tal maneira que, sem que ela se aperceba, formam-se as maiores obscuridades e confusões.” (GIL, 2004, p. 19).

Pode parecer contraditório, mas, para Gil, essa multiplicidade de brancos psíquicos, este nevoeiro que envolve a consciência portuguesa, não significa, no entanto, uma mistura indefinida de ideias ou confusão mental. Não há confusão porque nada disso está inscrito. “O nevoeiro é o plano invisível da não-inscrição [...] É um plano porque é um buraco, uma lacuna, um branco onde faltou uma inscrição na consciência e no discurso.” (GIL, 2004, p. 22-23).

Esta percepção do nevoeiro como lacuna, diverge um pouco das visões apresentadas até aqui em que o nevoeiro parece preenchido por seres e sentimentos que talvez não possamos ver, mas que estariam presentes em meio à brancura enevoadada. No entanto, as observações de Gil não deixam de encontrar ressonância na ideia de que viver na neblina estaria associado a viver sem ver os perigos que nos cercam e por isso sem fazer algo para evitar que estes perigos se materializem. Gil vai desenvolver ao longo de seu ensaio esta ideia de nevoeiro como lugar da não-inscrição, e a conseqüente não-ação, comentando sua gênese e seus efeitos no Portugal de hoje. Ele nos fala do medo que ainda perdura mesmo pós-salazarismo, da falta de um espaço público legitimado, do excesso de burocracia, do lento desenvolvimento da democracia, do queixume e ressentimento frequentes do povo com o país e outras características que de alguma forma perpassam a sociedade portuguesa atual. Características que podem contribuir para uma compreensão da obra de Saramago.

Retomando um dos exemplos citados por Adriano Schwartz e que inspiram este texto, podemos dizer que é contra a não-inscrição que age o revisor de *História do Cerco de Lisboa*. É interessante notar que, no início do romance, os dias são frios e de nevoeiro, mas na noite de seu ato transgressor, Raimundo vai a janela e percebe que o nevoeiro se dissipara: “O nevoeiro desaparecera, não se acredita que tantas cintilações tivessem estado ocultas nele, a

luzes pela encosta abaixo, as outras do outro lado, amarelas e brancas, projetadas sobre a água como trémulos lumes.” (SARAMAGO, 1989, p. 52).

A inscrição, como citado acima, necessita de uma ação, demanda autonomia. É isso que Raimundo experimenta com seu ato transgressor. Até aquele momento, ele jamais havia feito algo assim, jamais havia infringido o código não escrito que pauta as relações de revisor/autor. E é essa sua inesperada e corajosa *ação*, de inscrever um “não” na História portuguesa, que faz com ele possa sair do nevoeiro e *ver*, mesmo que momentaneamente, as cintilações que estavam ocultas nele.

CONCLUSÃO

Quando se pensa em José Saramago, na pessoa pública que chegou até nosso conhecimento, têm-se a imagem de um homem lúcido, de ideias e posições muito claras, que procura dar sua opinião de forma transparente. Se olhamos para sua obra, percebemos que seus escritos também não são dos mais obscuros, ainda que possamos ter alguma dificuldade com o seu estilo, ou com o rebuscamento barroco de alguns de seus romances, seria razoável afirmar que o autor não é dos mais “difíceis”. Mesmo admitindo a subjetividade de tal julgamento, o que queremos ilustrar é que, apesar de complexa, sua leitura não se dá de forma árdua ou dura. Passado o estranhamento inicial com sua maneira única de escrita, uma vez envolvidos na trama, suas histórias se apresentam de forma clara, ainda que não possamos alcançar de forma definitiva todas as suas entranhas. Assim, porque falar de um nevoeiro que envolve sua narrativa? De onde vem essa neblina?

Durante a exposição a que nos dedicamos, utilizamo-nos de várias citações de trechos de *Ensaio sobre a cegueira* e de outros romances do autor que, de alguma forma, tocaram ou dialogaram com o tema do nevoeiro. Julgamos que este procedimento se fez necessário porque acreditamos que a névoa não é um elemento que “salta aos olhos” quando pensamos na literatura de Saramago. Por mais ranhuras que estas citações possam provocar na superfície do texto, achamos pertinente trazer a evidência da presença deste ambiente enevoado em seus romances.

A partir dessas citações e análises, procuramos abordar as diferentes formas e representações que a névoa pode ter. Primeiro como um obstáculo diante de nossos olhos, que torna difícil ver o caminho; depois como indício de ruína, da destruição e desmantelamento de alguns de nossos alicerces; toda forma de diluição de fronteiras também pode ser representada pelo nevoeiro, que é para nós principalmente um índice de indeterminação.

Cabe ressaltar ainda que a névoa, neblina, ou as nuvens podem funcionar ainda como elementos cênicos importante para a narrativa, conferindo dramaticidade aos fatos. Tomemos, por exemplo, a primeira manhã da mulher do médico no hospital psiquiátrico onde estavam em quarentena. Ao acordar, antes mesmo de abrir os olhos, percebe uma diferença luminosa, em relação à claridade das lâmpadas que iluminavam a camarata. Pensa que poderia ser um indício de que iria também cegar, mas observa que são apenas as primeiras luzes da manhã. Ela percebe o ambiente, reflete sobre a condição em que se encontra aquele grupo de pessoas, decide não acordar o marido ainda. “A luz variou um pouco, não podia ser a noite a voltar

atrás, seria o céu a cobrir-se de nuvens, a atrasar a manhã. Da cama do ladrão veio um gemido” (EC, p.64). A mulher vai até a cama desse homem e percebe que a ferida infeccionara, que sua situação se agravara:

Mesmo naquela penumbra, quem tivesse alguma serventia de olhos podia ver o colchão empapado de sangue, o buraco negro da ferida com os bordos inchados. A atadura deslaçara-se. A mulher do médico baixou cuidadosamente a manta, depois, com um gesto leve e rápido, passou a mão pela testa do homem. A pele, seca, ardia. *A luz variou outra vez, foram as nuvens que se afastaram.* A mulher do médico voltou para seu catre, mas já não se deitou. (EC, p.64, grifo meu).

Como em uma representação teatral, a iluminação direciona o enquadramento da cena. Primeiro, o sol da manhã apresenta a situação: uma mulher que vê acorda em uma camarata de hospital em meio a um grupo de cegos que ainda dormem. Depois, as nuvens escurecem um pouco o ambiente e direcionamos nosso olhar, como em um movimento de zoom, para apenas duas personagens, o ladrão e a mulher, e a situação crítica em que se encontram. O encadeamento de orações curtas recheadas de adjetivos (colchão *empapado* / buraco *negro* / bordos *inchados* / gesto *leve e rápido* / pele *seca*) confere ainda mais dramaticidade à cena, que se encerra com mais um movimento das nuvens.

Assim, o que se quer demonstrar é que as nuvens, a névoa ou o nevoeiro não têm apenas um papel metafórico, denotando complexidade, indeterminação, imprevisibilidade ou ambiguidade como temos visto até agora. O nevoeiro pode ter também um papel cênico, que contribui para o funcionamento da narrativa, exerce uma função dramática, situando e direcionando o leitor para o enquadramento que se quer imprimir.

Sabemos que por vezes nossa análise se mostrou fragmentada, por debater temas específicos que podem parecer não estarem diretamente relacionados entre si. Acreditamos que isso se deve à própria riqueza do romance que nos permite discutir diversas questões contemporâneas, ainda que tenhamos nos fixado no tempo, no espaço e no indivíduo.

Para nós, o uso de teóricos de diferentes campos do saber – letras, filosofia, arte, arquitetura, antropologia e sociologia – se fez necessário para dar conta dessas diferentes questões. Consideramos que a aproximação com pensadores da antropologia se faz pertinente de maneira especial, quando consideramos a definição que Marc Augé propõe como objeto desta disciplina. O interesse primordial da antropologia é o outro e quando colocamos isso em evidência observamos que também para Saramago assim o é. Porém Saramago o faz com o olhar de romancista, ainda que algo de observação esteja implicado no seu trabalho de escritor, seu método é o da ficção. E é por meio dela que ele nos dá a conhecer não só o outro, como a nós mesmos.

Ensaio sobre a cegueira, por sua complexidade e abrangência, poderia ser abordado a partir de diversos aspectos. Sabemos que, com a análise empreendida até aqui, deixamos de tocar ou aprofundar vários temas relevantes, que poderiam ser discutidos a partir de outros aspectos do romance como os papéis atribuídos a homens e mulheres, a capacidade das instituições em reagir a crises e atender os anseios dos cidadãos, a violência e as relações de poder, as relações amorosas entre os casais, a relação intertextual entre esse romance e aqueles que lhe são complementares como *Ensaio sobre a lucidez* e *As intermitências da morte*, além de outras possibilidades de abordagem ao riquíssimo material textual deixado por Saramago.

Embora nosso propósito tenha sido definir a obra de Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*, a partir da figura da névoa, sabemos que atribuir uma definição específica seria talvez um fechamento que não combina com a abertura dada pela obra de Saramago. Nosso objetivo foi tão somente demonstrar como é possível traçar um paralelo entre algumas passagens de seus romances, em especial a imagem de um mal branco, e a estética do nevoeiro comentada por Guilherme Wisnik. Como o crítico apontou, esta estética pretende quebrar o reconhecimento imediato, para que o espectador, neste caso o leitor, tome um tempo para contemplar a obra antes de chegar a qualquer veredito. Esperamos ter podido demonstrar que é esse o mesmo propósito de Saramago. Ele retira as personagens de seu tempo, desloca-as para um espaço indefinido, remove seus nomes, traz à tona o que elas têm de animal, confronta-as com seus maiores medos, para que, dissipado o nevoeiro, elas possam ressurgir dessa massa informe e também sem nome que são elas mesmas. É fundamental para a força desta narrativa que esta cegueira seja incomum, branca e não negra, como a que nós conhecemos. Isso faz com que cada um dos leitores se detenha um pouco mais nos mistérios dessa cegueira, neste “mar de leite”, e mergulhe profundo nas questões contemporâneas que nos cercam. A cegueira termina tão sem explicação como começou. Não podemos saber ao certo o que a determinou e tampouco como será a vida daquelas personagens depois de terem vivido esta experiência. Este desfecho é condizente com o nevoeiro. Como nos aponta Wisnik, “No meio do nevoeiro, não é possível decidir se estamos de um lado ou de outro da ponte. O que há, é apenas a própria ponte” (2012, p.243). Nós acrescentaríamos, que o que há são apenas seres humanos na ponte.

REFERÊNCIAS

ARNAUT, Ana Paula. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 8.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém: nova edição, revista e ampliada*. São Paulo: Paulus, 2002.

BLINDNESS. Direção de Fernando Meirelles. Canadá, Brazil e Japão: Rhombus Media, O2 Filmes, Bee Vine Pictures, 2008. 1 DVD (121 min).

ECO, Humberto. *A busca da língua perfeita*. Bauru: EDUSC, 2002.

FUNDAÇÃO JOSÉ SARAMAGO, Bibliografia ativa – *Ensaio sobre a cegueira*. Disponível em: <<http://www.josesaramago.org/ensaio-sobre-a-cegueira/>>. Acesso em: 26 fev. 2016.

GIL, José. *Portugal, hoje: o medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

GÓMEZ AGUILERA, Fernando (Org.). *As Palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

IMDb, Blindness – *Trivia*. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0861689/trivia>>. Acessado em 24 de fevereiro de 2016.

JOSÉ E PILAR. Direção de Miguel Gonçalves Mendes. Lisboa: Jumpcut, El Deseo e O2 filmes, 2010. 2 DVDs (125min e 160min).

LÉVI-STRAUSS, Claude. *História de Lince*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LOPES, João Marques. *Saramago – Biografia*. São Paulo: Leya, 2010.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Organização Cleonice Bernadinelli, Maurício Matos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PINHEIRO, Eula Carvalho. *José Saramago: tudo, provavelmente, são ficções; mas a literatura é vida*. São Paulo: Musa Editora, 2012.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O ano de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A viagem do elefante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Memorial do Convento*. 41.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- _____. *A estátua e a pedra: o autor explica-se*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2013.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira: arquitetura de um romance*. Lisboa: Fundação José Saramago e Porto Editora, 2016.

SCHWARTZ, Adriano. *O Abismo Invertido: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos entre arte e arquitetura contemporânea*. 2012. 262 f. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

WISNIK, Guilherme. “Dentro do Nevoeiro: o futuro em suspensão”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: o futuro não é mais o que era*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p. 247-268.