

O TRATAMENTO ENSAÍSTICO DO TOPOS LITERÁRIO DA CEGUEIRA NA OBRA DE JOSÉ SARAMAGO

Jorge de Oliveira Conceição Junior
Mestrando em Literatura Portuguesa – UERJ

RESUMO

Este artigo versa sobre o *topos* literário da cegueira e o seu tratamento na obra saramaguiana, examinando de forma sucinta as aproximações de Saramago do gênero ensaístico em seu trabalho literário, principalmente no Ensaio Sobre a Cegueira. Segue a perspectiva de Adorno, para quem o gênero ensaístico se utiliza de um expediente transgressivo para fazer visível o que nos parece essencial ou habitualmente invisível em termos axiológicos e culturais. A lei mais interna do ensaio seria a heresia, por meio da qual torna perceptível aquilo para que o habitual nos faz cegos. Argumentamos que Saramago escreve romances sim, mas romances ensaísticos, o que realiza sobretudo por meio de um desafio da ortodoxia da tradição literária.

Palavras-chave: Cegueira; Topos; Gênero Literário; Ensaio; Saramago

THE ESSAYISTIC TREATMENT OF THE LITERARY TOPOS OF BLINDNESS IN JOSÉ SARAMAGO'S WORK

ABSTRACT

This article deals with the literary topos of blindness and its treatment in Saramago's work by examining briefly Saramago's approximation of the essay genre in his literary work, especially in *Blindness*. It follows Adorno's perspective, for whom the essayistic genre uses a transgressive expedient to make visible what seems essentially or usually invisible in axiological and cultural terms. The innermost law of the essay would be heresy, whereby it makes noticeable what we are usually blind to. We argue that yes, Saramago writes novels, but essayistic novels, what he performs mainly through the challenge of the orthodoxy of literary tradition.

Keywords: Blindness; Topos; Literary Genre; Essay; Saramago

O problema ensaístico

A partir de 1995, quando publica o seu *Ensaio Sobre a Cegueira*, Saramago inicia uma nova fase do seu trabalho literário, com livros cuja característica mais evidente parece ser a completa ausência de determinações comuns às narrativas (temporalidade, localização, nomeação dos personagens). Que essa mudança tenha sido feita através de livro que carrega a nomenclatura "ensaio" é fato significativo, escolha que, defendemos, está longe de ser fortuita ou acidental. De fato, o escritor chega a declarar que não é romancista, que “provavelmente [é] um ensaísta que precisa de escrever romances porque não sabe escrever ensaios” (REIS, 1998). Compreender o que é o gênero ensaístico tem, portanto, uma importância que não pode ser exagerada na análise da obra de Saramago.

Dificuldades na definição do gênero ensaístico

Conquanto seja defensável que a classificação de gênero ensaístico possa ser usada para descrever exposições de origem na Antiguidade e na Idade Média, interessa-nos aqui principalmente a sua forma moderna, que tem em Michel Montaigne seu mais ilustre estilista. Etimologicamente, pode-se apontar para duas direções: por um lado, tem origem na palavra latina *exagium*, relativo ao exame valorativo de metais (SILVA e SILVA, 2011, p. 4) – *exagium* é raiz da palavra francesa *essai*, cujo significado é experimento ou prova –, por outro, tem relação com o

termo clássico *ludus*, no que se indica que fazer o ensaio é “ensaiar o intelecto”, com um jogo de ideias (LIMA apud BEIJO, 2012, p. 17).

O ensaio é provavelmente o gênero mais indefinível, “o mais exposto às influências de todos os outros gêneros, o mais passível no seu orgulho, o mais impaciente na sua irresolução” (BERARDINELLI apud IOZZI-KLEIN e CAVALLARI, 2015). Não são poucos os autores que o colocam como prática literária própria de épocas de **hibridismo**, em que a escrita sofre de saturações das suas mais caras convenções (LUKÁCS, 2008), lugar de ação concomitante do lirismo e do discurso direto, sempre com um elemento de reflexão e atribuição de valores.

Com sua indefinição, “o ensaio transita (...) entre esses dois paradigmas: o da objetividade e o da subjetividade e, por esse motivo, é tão difícil defini-lo ou classificá-lo” (BEIJO, 2012). Para além da sua indefinição, é também gênero que favorece a autorreferenciação, a análise de outras formas literárias e da sua própria, a metalinguagem e o questionamento das próprias possibilidades da expressão escrita.

Lukács (idem), ele mesmo um grande ensaísta, classificou o ensaio como uma forma de arte na qual há incontornavelmente juízo e avaliação, sendo o mais importante, como em qualquer forma de arte, o processo de formação desse juízo, o processo artístico de crítica da vida. Teóricos como Welleck tratam do ensaio como um “gênero fronteiro” (WELLECK, 1971). Liliana Weinberg destaca que é um gênero que prospera em períodos de crise da escrita (SILVA e SILVA, 2010).

Reflexivo, elucidativo, argumentativo e escorregadio, o gênero ensaístico frequentemente é composto dos mais diferentes tipos de texto, da poesia à imagem, e há hoje os gêneros do ensaio cinematográfico e do ensaio em hipertexto. Sua aparente falta de ordem se justifica na unidade expressiva da voz do locutor/enunciador; existe, geralmente, no embate que uma voz monta contra muitas outras, criticando e fornecendo redenção à sociedade, utilizando-se de técnicas literárias, mas não se rendendo inteiramente à forma literária. Há muitos romances com traços ensaísticos, tanto na divagação quanto na crítica social. Há muitos ensaios em que longas histórias são contadas a fim de que um ponto seja provado ou ilustrado. Incomum é o ensaio quase inteiramente composto de narrativa, extenso como um romance.

O ensaio marxista – mera classificação de forma?

Muito antes das experimentações modernas e pós-modernas com a metalinguagem e a enunciação da subjetividade como caminho inescapável, o gênero ensaístico já fazia jogo entre a declaração direta e a indireta, objetividade e subjetividade, o que o coloca quase automaticamente fora das classificações funcionais literárias mais clássicas.

Lukács (idem) trata sobretudo da dimensão de arte que há no ensaio, apesar de não crer ser esse um gênero plenamente artístico, se é possível utilizar esses termos. Observa que Wilde e Kerr “fizeram moeda corrente de uma sabedoria que já era conhecida do romantismo alemão, e cujo sentido último os gregos e os romanos sentiam inconscientemente como óbvios: que a crítica é uma arte, e não uma ciência”. Prossegue na explicação de que, sendo uma arte de julgamento, o que há de essencial nele não é, conforme vimos na especulação da sua origem, a distinção de valores, o veredicto. O ensaio “se posiciona diante da vida com os mesmos gestos da obra de arte, mas apenas os gestos; a soberania desta tomada de posição pode ser a mesma, mas, para além disso, não há entre eles nenhum contato”, ou seja, o que há de artístico no ensaio é o seu *exercício de forma*. Diz mais: forma é realidade nos escritos dos críticos; é a voz com a qual eles dirigem suas questões à vida: (...) pois aqui o ponto final da poesia pode tornar-se um ponto inicial e um começo; aqui, a forma aparece, até na sua conceitualidade abstrata, como algo certo e concretamente real (LUKÁCS, 2008).

E se Lukács observa que o ensaio coloca todas as condições para a validação dos seus juízos, o que o coloca de alguma maneira fora do âmbito da atividade científica, Adorno observa ainda que no

(...) ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura (...). Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um **campo de forças** (ADORNO, 2003).

Aqui partimos para a condição de validação colocada como *campo de forças*, ou seja, de lugar de embate em vez de coisa definida. Adorno crê também que “(...) o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte”, ou seja, que não há identidade perfeita com o que quer que chamemos de arte de fato, “embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética”. Essa autonomia estética, porém, não se fundamenta apenas na distinção lukácsiana (que ele considera de algum modo de uma certa vulgaridade positivista) entre forma e conteúdo.

Para além do exposto, Adorno pontua que o ensaio não segue “as regras do jogo da ciência e das teorias organizadas”, pois não aceita que a ordem das coisas corresponde à ordem das ideias; nega também o suposto corolário da filosofia, segundo o qual o **transitório, o mutável, o efêmero** não merece ser pensado: “(...) o ensaio confere à experiência tanta substância quanto a teoria tradicional às meras categorias” (ibidem).

Mais importante ainda talvez seja a sugestão de que é um auto-engano da ideologia individualista a concepção de que a experiência histórica seria mediada, enquanto o imediato seria a experiência própria de cada um. O ensaio aparece então como desafio à divisão entre uma filosofia primeira e uma filosofia da cultura.

Precisamente por sua forma – e por sua ênfase autorreflexiva, sua configuração de arte crítica sem lógica interna determinada –, o ensaio traz “justiça” ao fragmentário, ao parcial, contestando que o mutável e o efêmero não sejam dignos da filosofia. Adorno coloca o ensaio como aquilo que se esquivava do dogma da universalidade através da abstração, rejeitando a ideia de identidade entre a ordem das ideias e a ordem das coisas, de acesso sem mediação. Se é impossível pensar não-conceitualmente, também é impossível pensar conceitos não-fatualmente, e o ensaio *cumpro* sua diferença da filosofia trazendo fatos à fala do autor, recusando-se a fazer jogo de conceitos, a fazer metafísica pura.

Adorno é direto ainda na sua concepção de que o ensaio leva os objetos à vista fazendo-lhes violência, sem a diferenciação classicamente filosófica entre retórica e conteúdo de verdade, cultivando equívocos para esclarecer diferenças entre palavras, em sentenças elas mesmas coerentes. A lei mais interna do ensaio seria a heresia, a transgressão da ortodoxia do pensamento, tornar visível o que a ortodoxia secreta procura deixar invisível, dar visão, portanto, aos cegos.

A voz ensaística na obra de Saramago

As obras de Saramago parecem raramente ter o caráter de ficcionalização *pura*, sem intenção crítica sobre um aspecto muito específico da realidade, dos discursos e de outras obras (e escrituras). Em algumas, como “O ano da morte de Ricardo Reis” e “História do cerco de Lisboa”, a história é “revisada”; em outras, como o “Evangelho segundo Jesus Cristo” e “Caim”, as Escrituras Sagradas ganham nova dimensão através da sua *complementação* ficcionalizada; o caráter alegórico e parabólico de escritos como “Intermitências da morte” e “A jangada de pedra” revela uma forte inclinação ao trato de assuntos de ordem sócio-cultural por meio da introdução de um elemento “mágico” (absurdo) na trama, um disruptor da ordem social que por decompô-la permite a sua exploração – nisso tudo parece haver uma inclinação ao ensaístico, já que a crítica das dimensões culturais e sociais, por não poder se colocar frente a teses ou fórmulas que resumam uma ordem instituída de coisas, precisa frequentemente colocar hipóteses e imagens para realizar uma contraposição. Conforme Adorno, tornar visível o invisível por meio de um expediente herético.

Conforme afirma Brune, com a designação de **ensaio** de dois dos seus romances, “Ensaio sobre a Cegueira” e “Ensaio sobre a Lucidez”, Saramago revela imediatamente o direcionamento ao

comentário político, à ruminção filosófica e à observação social (BRUNE, 2010). Conforme O traço mais distinto da inclinação ao ensaístico parece a sua **voz digressiva**, que contudo se coloca raramente separada do fluxo da narrativa. Um exemplo notável no “Ensaio sobre a Cegueira” é sobre a consciência moral, que se coloca ainda nas primeiras trinta páginas do livro:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. Como andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca... (SARAMAGO, 1995, p. 26)

Percebemos a todo momento que a sua narrativa é pontuada por observações que a um só tempo funcionam como ligação entre acontecimentos e reflexões e também poderiam ser isoladas, de forma a constituir um ensaio – com voz direta, teorização, forma ensaística “completa”. Na maior parte das vezes, é uma voz com alta potência filosófica, com uma tendência ética acompanhada de certo cinismo, mas esta não é a única voz que ensaia. Se Saramago se utiliza de todo o romance com uma agenda ensaística, então é necessário considerar que essa característica perpassa a voz direta do narrador, a trama mesmo ou os acontecimentos e a voz dos personagens. De fato, os personagens estão a todo momento envolvidos em ensaios sobre cegueira, ordem social, empatia, ética, estética, identidade etc:

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. (idem, p. 131)

E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se para que viva, Organizando-se, organizar-se já é, de uma certa maneira, começar a ter olhos (idem, p. 282)

Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem (idem, p. 310)

O romance com cegos é ocasião de grande quantidade de reflexões sobre a escrita (ensaística ou não) e a fala. Repetidas vezes o romance é colocado como lugar de indagação, como cenário montado para a pergunta e a imaginação do escritor, que, como qualquer um, “não pode saber tudo nem viver tudo” (ibidem). O livro ganha um outro sentido também, o de “ensaio da vida”:

Ora, é dos livros, mas muito mais da experiência vivida, que quem madruga por gosto ou quem por necessidade teve de madrugar, tolera mal que outros, na sua presença, continuem a dormir à perna solta, e com dobrada razão no caso de que estamos falando, porque há uma grande diferença entre um cego que esteja a dormir e um cego a quem não serviu de nada ter aberto os olhos. Estas observações de tipo psicológico, pela sua finura aparentemente sem cabimento perante a dimensão extraordinária do cataclismo que o relato se vem esforçando por descrever, servem unicamente para explicar por que estavam acordados tão cedo os cegos todos (idem, p. 98)

Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez Ihe conte como foi aquilo (idem, p. 161)

Os cegos também podem escrever (idem, p. 162)

Outrossim, o romance aparenta servir de base para a ensaística das vozes, seja como lugar de fala, dispositivo de ordem ou fator identitário. Vozes indistintas perguntam e respondem nos primeiros momentos após o *cataclismo* – não é difícil considerar que as vozes sem nome ou qualquer definição são abstrações de uma ordem social, que emergem da multidão como se por ela falasse. Vozes contêm definições de caráter que normalmente não seríamos capazes de examinar; em outros ainda, as vozes compõem cenários inteiros, servem como orientação espacial aos personagens, etc.: “Nesse instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens” (p. 20).

É imperioso observar que Saramago não usa marcadores de fala, de modo que a passagem da voz dos personagens para a sua mesma é ambígua em diversos momentos.

Em voz baixa, a rapariga continuava a consolar o rapazinho, Não chores, vais ver que a tua mãe não se demora. Fez-se depois um silêncio, e então a mulher do médico disse de modo que se ouvisse ao fundo da camarata, onde era a porta, Aqui, estamos duas pessoas, quantos são vocês. A inesperada voz fez sobressaltar os recém-vindos, mas os dois homens continuaram calados, quem respondeu foi a rapariga, Acho que somos quatro, estamos este menino e eu, Quem mais, por que não falam os outros perguntou a mulher do médico, Estou eu, murmurou, como se lhe custasse pronunciar as palavras, uma voz de homem, E eu, resmungou por sua vez, contrariada, outra voz masculina. (idem, p. 49)

A voz também é uma âncora para a existência social. Dois homens são percebidos apenas após murmurarem brevemente que estão ali com os outros. A sugestão de que o silêncio seria como uma negação do próprio ser dentro de um contexto fica clara:

Acho que somos quatro, estamos este menino e eu, Quem mais, por que não falam os outros, perguntou a mulher do médico, Estou eu, murmurou, como se lhe custasse pronunciar as palavras, uma voz de homem, E eu, resmungou por sua vez, contrariada, outra voz masculina. A mulher do médico disse consigo mesma, Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro (idem, p. 20).

Prejudicada a visão de todos, características como espacialidade, funções, relações, autoridade, quase tudo passa a depender de relações entre vozes. Há nisso, sem dúvidas, tanto um destaque dado à função social da linguagem quanto uma sugestão de que a enunciação e o embate de vozes de fato é uma força definidora da cultura e da realidade. Mas Saramago apresenta, nos seus romances, uma série de significados, símbolos e interpretações muito particulares em se tratando de cegueira, um *topos* literário que aparece muitas vezes na literatura.

O tratamento ensaístico do *topos* literário da cegueira

Um personagem do Ensaio sobre a Cegueira reflete que “fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca” (ibidem, p. 87). Que deve significar esses mesmos olhos cegos, incapazes de captar e refletir essa interioridade negada pela boca? A crise da cegueira do romance talvez esteja mais relacionada a um problema de **enunciação**, de expressividade da consciência social, que “existe e sempre existiu” (ibidem, p. 56), de uma consciência moral que se vê embotada, sem eficácia porque a visão dos olhos são opacas, os olhos são cegos.

A tentativa de encontrar um significado único por trás da alegoria falha, porém. A própria voz ensaística do narrador mina essa empreitada repetidamente: “a experiência dos tempos não tem feito outra coisa que dizer-nos que não há cegos, mas cegueiras...” (p. 307). A recusa em apresentar verdades fundamentais, passíveis de universalização, ao gosto da tradição literária, condiz com a concepção que Adorno tem do ensaio. Há cegos de sentimentos, “o medo cega” (p. 131) também; cega também, aparentemente, a insensibilidade.

Poucos temas foram tão abundantemente explorados pela literatura quanto o mitologema do homem cego – *topos* literário dos mais potentes. A “visão” do cego contém elementos próprios, ele é figura com riquíssima potência de simbolização, que carrega sempre também uma série de possibilidades de ironia. O paradoxo evidente da maior compreensão e sabedoria por parte daquele que menos tem capacidade de orientação imediata funda uma tradição de desconfiança pela multiplicidade de perspectivas, na qual o pensamento abstrato é colocado como principal veículo de acesso às coisas importantes ou fundamentais. Talvez por essa razão a cegueira se desdobre como importante embaixadora da sabedoria e da divindade entre os homens.

Édipo e Tirésias são os exemplos mais antigos e marcantes da ligação figurativa entre entendimento (ou sabedoria, divina ou humana) e a cegueira. Arquétipo trágico do cego, que contém, como toda figura fundante, muitas das formas posteriormente exploradas por outros autores, o Édipo de Sófocles sofre toda a tragédia de ser homem eventualmente dotado de sabedoria divina. Sua representação tem pouco de riqueza subjetiva imediatamente acessível, mas o par irônico de sabedoria e cegueira que compõe com Tirésias é destacadíssima base de elaborações posteriores (BUXTON, 1980).

Temos uma mostra da cegueira nobilitada por um caráter profético e uma incomum liberdade no personagem de Tirésias – a cegueira dele, especula a tradição literária, é dom compensatório da cegueira recebido de Zeus, portanto divino. A cegueira de Édipo é de uma outra natureza: adquirida na emergência de uma sabedoria para a qual não se via pronto, a revelação sobre seu casamento incestuoso e o seu parricídio, provocada por si mesmo, como em alguma medida o seu próprio destino. É uma preservação dinâmica da integridade da sua percepção sobre o mundo – ignorante, enxerga; depois que passa a entender a sabedoria de Tirésias, cega-se.

Em Tirésias, cegueira e sabedoria coexistem como qualidades quase complementares. Seu entendimento é divino e humano, a cegueira e a sua visão ampliada das tramas, humanas e divinas, não se colocam como pares opositivos. A capacidade de transitar entre oposições é uma característica própria do personagem, cuja ambiguidade e indefinição podem ser lidas como sinais do que seja o conhecimento em um nível básico: não pode ser portada por quem se existência em qualquer extremo, não se rende a dicotomias, não pode ser divina se for definitivamente mais inclinada a isto ou aquilo do mundo dos homens. Talvez sua força de apreensão transcenda até mesmo a diferença comum de gênero, se consideramos que Tirésias vive alguns anos como mulher (ibidem).

A transferência da cegueira a Édipo tem relação irônica com o tema da aquisição da sabedoria. A recuperação da consciência dos seus crimes, a visão do corpo nu da sua própria mãe, a qual ele mesmo despe ao remover as presilhas das suas véstias para rasgar os olhos: tudo isso corresponde a um transbordamento da consciência moral do rei, que precisa destruir sua visão para deixar de ser testemunha de erros tão vis. Furtar-se do papel de testemunha ocular, porém, não lhe remove a já adquirida sapiência a respeito do seu destino e do dessas pessoas que lhe tocaram a trama da vida, não lhe remove do domínio de Tirésias. Pelo contrário: agora, já cego, Édipo é exatamente como Tirésias – vaso que contém toda a sabedoria que lhe é necessária, mas mais nenhuma visão a respeito do mundo dos fenômenos.

O *topos* literário se repete em Shakespeare e Milton, mantendo a ligação fundamental entre cegueira e sabedoria, apesar das suas variações particulares, e até mesmo Flaubert, cuja prosa é marcada por um realismo tanto quanto possível desprovido de alegorias fortes, recorre à ironia da aparição do profeta cego em seu *Madame Bovary*. As obras de Flaubert não têm a mesma estrutura dramática que as de Sófocles e Shakespeare, no entanto a sua expressão de cegueira é similar à dos outros dois. O cego de Flaubert é isolado da vida social assim como Édipo e Gloucester, e é um profeta como Tirésias. De modo semelhante às anteriores figuras de cegos, o de Flaubert sabe mais do que os personagens que possuem a visão. No entanto, de modo contrário ao de Tirésias, o pedinte cego provavelmente não está consciente da sua profecia. Se a profecia do pedinte cego é meramente acidental, então ele não é necessariamente um personagem abstrato ou impossível. Mas o lugar que Flaubert dá ao pedinte na novela faz dele decididamente dramático.

No Rei Lear de Shakespeare, o conde de Gloucester experimenta a cegueira e, de maneira análoga ao Édipo, só compreende algo essencial, a verdade sobre os seus filhos, depois disso. Não há profetismo divino como no caso de Tirésias, mas em ambos o momento de insight tem ligação direta com a perda da capacidade visual – seus erros são iluminados apenas na escuridão da cegueira. Diferente de Tirésias e de Édipo, porém, Gloucester não atinge a sabedoria completa ou suficiente para a sua própria existência. Em vez disso, torna-se fraco, indefeso, tem dificuldades de reconhecer os seus, é mais de uma vez enganado por causa da cegueira (CALDERWOOD, 1986).

Em diversas partes da peça a metáfora da visão representa o entendimento correto das situações, e quando a figura parece perder suficiente força poética, Gloucester parte para a ação metafórica, removendo seus próprios olhos. Edmund, seu filho traidor, crê Gloucester que nunca mais o verá; à filha que julgou mal anteriormente e que o ama, ele ordena que evite ver sua triste figura. Shakespeare usa abundantemente da imagem da visão e da importância dos olhos. Sílvia é ferido pela rejeição que vê nos olhos de Febe em Como Gostais. Em outro canto, os olhos são janelas da alma; n'A Tempestade, os amantes à primeira vista “trocaram olhares” – expressões que nos parecem clichês, mas não o eram. Quando um velho se recusa a deixar Gloucester só, argumentando que ele é incapaz de ver o próprio caminho, Gloucester lhe responde que não tem caminho, e que portanto não precisa de olhos – que tropeçou quando podia ver (ibidem).

Um dos usos mais interessantes do topos da cegueira está em Flaubert. Embora seja um escritor estóico, cuja economia e precisão vocabular o colocam – sob diversas perspectivas – como fundador do estilo realista, o cego de Madame Bovary tem características também prosaicas, proféticas e sapienciais. O personagem aparece em momentos determinantes do destino de Emma, com uma atmosfera que o diferencia claramente dos demais personagens. No primeiro encontro com Emma, o personagem, sempre a fungar, com duas órbitas ensanguentadas no lugar das pálpebras, canta uma canção incompleta, mas reveladora, sobre uma jovem moça que, por ser dia de calor, acaba por sonhar como um distante amor – fato que poderia, considerado o tom do resto do romance, ser lido como mera coincidência (HOSSNE, 1999).

Conforme já dito, porém, é a sua frequência, e em momentos cruciais, que deve fazer o leitor desconfiar de alguma diferença específica na sua ação e capacidade. Emma, que buscava no adultério igualar sua vida à das heroínas dos seus romances, pede um espelho no seu leito de morte. Ali, diante da realidade do desespero da morte, tranquiliza-se, talvez por poder mirar a própria imagem pálida e convalescente, lugar-comum das ficções adocicadas que moldaram seu imaginário de maneira categórica. O momento é precedido pela canção do velho cego, que sugere, com o resto da sua canção, a promiscuidade e descontrole de Emma. É pela voz do cego, portanto, que ela ganha sabedoria, acordando do sonho que mesmo um pouco antes da morte ainda a inebriava para uma realidade funesta, despida de ideais excessivamente sentimentais.

Nos romances de uma fase anterior à ensaística, Saramago fazia retificações ao texto bíblico dos Evangelhos e do Velho Testamento com romances cujos episódios complementavam os canônicos. Talvez fizesse diferente de um blasfemo a tecer críticas do tipo doutrinário, de confronto de opiniões ou *doxa*, como diria Platão: em cada alternativa de resolução de trama, em cada episódio a mais que escrevia, fazia principalmente desconstruir um discurso político. Em “Ensaio Sobre a Cegueira” e “Ensaio Sobre a Lucidez”, vemos primeiro Saramago criando uma condição e uma situação bastante alegórica, depois colocando as coisas de modo a fazer uma crítica precisa das instituições contemporâneas.

Saramago se utiliza dessa cegueira para comentar muitos aspectos da sociedade e da natureza humana, que ele jamais apresenta como simples e sem suas ambiguidades. Muitos dos seus personagens refletem, e temos que encarar portanto que é Saramago quem faz essas perguntas, sobre as relações entre cegueira e medo, medo e organização social.

O medo cega, disse a rapariga dos óculos escuros, São palavras certas, já éramos cegos no momento em que cegamos, o medo nos cegou, o medo nos fará continuar cegos, Quem está a falar, perguntou o médico, Um cego, respondeu a voz, só um cego, é o que temos aqui. Então perguntou o velho da

venda preta, Quantos cegos serão precisos para fazer uma cegueira. Ninguém lhe soube responder.” (p. 131)

E enquanto alguns personagens temem e se desesperam, outros aceitam a condição por fatalismo ou por crença religiosa. Outro ainda observa que antes da cegueira física estavam já todos simbolicamente cegos. Em todo momento a cegueira aparece carregada de ambivalência, e vemos Saramago sugerindo em diferentes momentos que capacidade de organização social é visão, ou seja, que visão é essencialmente capacidade de ver o outro, instrumento de alteridade:

“E como poderá uma sociedade de cegos organizar-se para que viva, Organizando-se, organizar-se já é, de uma certa maneira, começar a ter olhos, Terás razão, talvez, mas a experiência desta cegueira só nos trouxe morte e miséria” (p. 282)

E a única personagem que não perde a visão divaga de maneira reveladora no final do livro:

Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco, Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (p. 310)

Mantendo a visão, aliás, é através dessa personagem que nós leremos as reflexões de Saramago sobre todas as contradições envolvendo uma cegueira, seja ela fisiológica ou alegórica. O Ensaio Sobre a Cegueira trata o *topos* da cegueira de maneira cínica, recusando-se terminantemente a elevá-la à condição de sabedoria. Saramago desconstrói o *topos* de uma outra maneira ainda: se em todas as manifestações literárias anteriores o personagem cego era um prejudicado ou privilegiado isolado dos homens comuns, no Ensaio, todas as pessoas, exceto uma, ficam cegas. Como é de se esperar, não acontece qualquer propagação de uma sabedoria exógena, mas a manifestação concomitante das características mais repugnantes da existência social humana.

O tratamento que Saramago faz do *topos* é, portanto, “herético” – ou, como vimos, ensaístico. É claro que para destacar e realizar a sua diferença, o texto precisa fazer referência a tratamentos anteriores a ele. Um dos personagens principais da história, o doutor, faz referência a Homero logo após ficar cego: “Mesmo numa situação como esta, angustiado, tendo pela frente uma noite de ansiedade, ainda foi capaz de recordar o que Homero escreveu na Ilíada, poema da morte e do sofrimento” (idem, p. 90).

Fica claro que a evocação do nome de Homero, pai e profeta do fazer literário, considerado pelo também cego Milton um homem incapaz de ver, estabelece um diálogo e um ponto de contato do Ensaio com a tradição. A menção marca uma série de confrontamentos com a glorificação da cegueira e o seu possível significado divino, sua natureza de qualquer maneira ligada a alguma sabedoria.

No hospital psiquiátrico abandonado, a já mencionada esposa do doutor declara que gostaria de também ter sido infectada pela cegueira para poder ver mais, além da superfície das coisas, até a profundidade onde é possível encontrar algum significado:

Olhava o marido que murmurava sonhando, os vultos dos outros debaixo dos cobertores cinzentos, as paredes sujas. as camas vazias à espera, e 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 (idem, p. 156).

Não é, de qualquer maneira, a única personagem a acreditar em representações tradicionais da cegueira – também o ladrão especula sobre uma suposta qualidade santificadora da infecção, que

nobilita automaticamente o seu portador. Arrependido do assédio que faz a uma jovem, pondera supersticiosamente:

Se agora estou nesta situação, argumentou ele, não foi por lhe ter roubado o carro, mas por ter ido acompanhá-lo a casa, esse é que foi o meu grande erro. Não estava a consciência para debates casuísticos, as suas razões eram simples e claras, Um cego é sagrado, a um cego não se rouba. (idem, p. 160)

Os exemplos são abundantes. Basta apontar que o texto a todo momento se recusa a atribuir valor sapiencial à cegueira. Saramago não coloca a perda de visão como condição para qualquer coisa além do desvelamento de impulsos humanos de baixa estatura moral – nada que tenha surgido pela cegueira também, apenas se manifestado por causa do caos social. Quanto ao aperspectivismo relativo em relação a esse *topos*, percebemos logo que somos nós os cegos, e tomamos consciência dessa incapacidade de ver este fato através da “violência ensaística” de Saramago. Enquanto a crença do ladrão sobre a sacralidade do cego em Ensaio sobre a cegueira possa ter outras razões, há um caminho lógico das representações literárias do profeta cego sagrado à compreensão cultural da cegueira, e da compreensão cultural às crenças do ladrão. Se a cegueira funciona para expor uma representação mais precisa da condição humana no livro de Saramago, então o que resta quando a aparência é removida? Talvez a resposta seja violência e falta de sabedoria:

Quem sabe, esta cegueira não é igual às outras, assim como veio, assim poderá desaparecer, Já viria tarde para os que morreram, Todos temos de morrer, Mas não teríamos de ser mortos, e eu matei uma pessoa

Bibliografia

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: Adorno, W. T., **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, pp. 15-45, 2003.

BEIJO, Marilda. **O viés ensaístico na ficção de José Saramago**. 2012. 160 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103654>.

_____. A metalinguagem e a Intertextualidade entre Fernando Pessoa e José Saramago em o Ano da Morte de Ricardo Reis. In: Revista Multidisciplinar da UNIESP n° 07, junho de 2009.

BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio e suas dimensões. **Remate de Males**, Campinas, vol. 31, n° 1-2, pp. 25-33, 2011.

BRUNE, Krista. **The Essayistic Touch: Saramago's Version of Blindness and Lucidity**. (2010). Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/8tt3p7fm>. Acesso em 10 de junho de 2016.

BUXTON, Richard GA. Blindness and limits: Sophokles and the logic of myth. **The Journal of Hellenic Studies**, Cambridge, v. 100, p. 22-37, 1980.

CALDERWOOD, James L. Creative Uncreation in King Lear. **Shakespeare Quarterly**, Baltimore, v. 37, n. 1, p. 5-19, 1986.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3ª ed. Trad. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. **Anuário de Literatura**, n°08, p.11-27, 2000.

HOSSNE, Andrea Saad. Em busca de Emma Bovary. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 4, p. 10-24, 1999.

IOZZI-KLEIN, Adriana; CAVALLARI, Doris Nátia. A prosificação da cultura e o ensaio criativo do século XX: questões sobre um gênero literário. **Bakhtiniana, Rev. Estud. Discurso**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 104-118, abr. 2015.

LIMA, Silvio. **Ensaio sobre a Essência do Ensaio**. São Paulo, Saraiva & Cia. Editores, 1946.

LUKÁCS, Georg. **Sobre a Essência e a Forma do Ensaio: Uma Carta a Leo Popper**. Tradução de Mario Luiz Frungillo (2008). Disponível em http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:y_wMKkBb1U0J:www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.htm+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em 2 de junho de 2016.

REIS, Carlos. Diálogos com José Saramago. Ed. Caminho, Lisboa, 1998.

REIS, Carlos. José Saramago e o romance como ensaio. In: **Da Possibilidade do Impossível: Leituras de Saramago**. Utrecht, Holanda: Universiteit Utrecht, 2007. pp. 267-274

SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. Editora Companhia das Letras, 1995.

SERHAN, Souha Saeb. **Rupturas em Ensaaios sobre a Cegueira de José Saramago**. 2009. Monografia (Graduação em Letras) – Universidade Santo Amaro, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.unisa.br/graduacao/humanas/letra/alunos/rupturas-ensaaios-sobre-a-cegueira.pdf>. Acesso em 12 de junho de 2016.

SILVA, Angela Ignatti. **Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01092008-150204/>. Acesso em 19 de junho de 2016.

SILVA, Flávia Belo Rodrigues da. **Entre a cegueira e a Lucidez: a tentativa de resgate da essência humana nos “ensaaios” de José Saramago**. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Departamento de Letras Vernáculas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. p. 101. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/mestrado/SilvaFBR.pdf>. Acesso em 15 de junho de 2016.

SILVA, L. R.; SILVA, A. T. A inscrição do ensaio nos gêneros literários. **Cadernos da FaEL**, Maio, nº 3, v. 8, 2010.

SILVA, L.R.; SILVA, A. T. A Inscrição do Ensaio nos Gêneros Literários. **Cadernos da FaEL**, v. 4, p. 26-32, 2011.

WEINBERG, Liliana. **Pensar el ensayo**. México: Siglo XXI, 2007.

WELLEK, René; WARREN, Austin Warren. **Teoria da Literatura**. Publicações Europa-América, 2a ed. Lisboa, 1971.