

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E A FRAGILIDADE DO SER: OS CEGOS ERRANTES DE SARAMAGO

Rodolfo Pereira Passos (UNESP-Araraquara)¹

Resumo: Em *Ensaio sobre a Cegueira*, romance de José Saramago, de 1995, o leitor se depara com uma desconcertante e imprevisível epidemia de “cegueira branca” instaurada em uma cidade anônima. Pensaremos, assim, nos significados de um sujeito cego e sua caminhada por uma cidade labiríntica. A realidade tornou-se plural e o homem não pode enxergar mais sua segurança epistemológica. Procuraremos perceber como o romancista português utiliza-se destes dados, através de uma dominante ontológica e pós-moderna, para problematizar o ser humano e seu vínculo com um mundo marcado por um estado de “cegueira”, e assim, através da ficção, compor seus questionamentos pautados na ética e na existência.

Palavras-chave: ficção portuguesa; José Saramago; pós-modernismo.

Em *Ensaio sobre a Cegueira*, após a ruína do manicômio, os cegos são caracterizados como fantasmas vagando pelo “labirinto dementado da cidade” (Saramago 1995: 211). Estes cegos errantes parecem compreender que “ser fantasma deve ser isto, ter a certeza de que a vida existe, por que quatro sentidos o dizem” (Saramago 1995: 233), contudo, o fantasma não a pode ver, nem sabe qual caminho a vida em si tomará. Surge, portanto, uma espécie de desterritorialização do espaço, no sentido em que “não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá” (Saramago 1995: 233) de um mundo inteiro labiríntico e similar, em simultaneidade com uma *desterritorialização do ser*, em que, agora, não há diferença “entre o que vivemos e o que teremos de viver” (Saramago 1995: 233).

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP de Araraquara, bolsista de Mestrado do CNPq. E-mail: rodo230@yahoo.com.br.

Uma aproximação entre cegueira branca, “não ser cego” e verdade do ser pode ser realizada, entretanto, sem cair no equívoco de que tal fato proporcionaria, de maneira idealizada, alguma espécie de melhoria do homem. Esta visão cética em relação ao resultado da cegueira branca é evidenciada principalmente nas palavras do médico: “Não creias que a cegueira nos tornou melhores, também não nos tornou piores, vamos a caminho disso” (Saramago 1995: 133). Contudo, este discurso não vem sem um embate, dado que sua mulher aponta, na maioria das vezes, um caminho destoante, pois faz parte de sua voz e pensamento essencial uma ação em prol do outro: “Como queres tu que continue a olhar para estas misérias, tê-las permanentemente diante dos olhos, e não mexer um dedo para ajudar” (Saramago 1995: 135).

Esta percepção da “miséria”, condicionada a situação caótica permanente dos cegos e a condição humana em geral, acompanhará a mulher do médico no decorrer de todo o romance, através da visualização direta do horror em que se encontram, dentro e fora do manicômio: “De que me serve ver? Servira-lhe para saber do horror mais do que pudera imaginar alguma vez, servira-lhe para ter desejado estar cega, nada senão isso” (Saramago 1995: 152).

É-nos apresentado, portanto, um aparente paradoxo. Surge a possibilidade de por em xeque a ânsia do enxergar, devido ao fato de que a afirmação “eu vejo”, dentro do romance, pode ser representativa de uma realidade ambígua. A primeira é aterradora, sendo uma confirmação do horror impregnado aos olhos da mulher do médico a todo o momento, sendo uma constante negativa da realidade. Porém, a asserção pode, ao mesmo tempo, significar “ver além das aparências”, conteúdo de reconstrução do olhar, para agir em favor do outro.

É importante, neste sentido, destacar que em *Ensaio sobre a Cegueira*, o narrador da trama se reconhece como um “ser fraco”, e, na perda da vaidade, necessita de uma outra forma de enxergar, isto é, olhos que indiquem novas referências. “O relato da carência e da decrepitude precisam evidentemente de um olhar”, afirma Mônica Figueiredo (2011: 240) sobre esta preocupação no romance de José Saramago. Talvez, por isso que um narrador onisciente, conhecedor de tudo e afastado das cenas, seria totalmente desapropriado. É necessário compartilhar seu próprio olhar para apreender o espaço limite da dor e da condição humanas. Logo, compreende-se, nos termos de Mônica Figueiredo, que a mulher do médico não cega com o fito de salvar o relato. Desta forma, o narrador de *Ensaio sobre a Cegueira*:

Parece perder-se dos olhos de sua personagem, correndo o risco de comprometer com isso a própria narração. É claro que esta *dependência* não pode ser desprezada, ainda mais por se tratar de um narrador vaidoso de seu poder discursivo. Só mesmo uma personagem eleita poderia dividir com ele a exposição do enunciado e, de certa forma, o poder sobre a enunciação, fazendo com que a posse da linguagem não seja prerrogativa de uma única voz narrativa, que ousa prescindir do seu poder ao fazer-se um entre os cegos, modo talvez de *ver de dentro* e aprender de modo autêntico o sofrimento (Figueiredo 2011: 271).

Na renitência da perdição, o narrador pedirá ajuda não só aos os cegos sob suas sevícias habituais, mas como também pedirá socorro a si próprio, para que alguém lhe possa servir de referência: “Por favor, olhos, uns simples olhos, uma mão capaz de nos conduzir e guiar, uma voz que me diga, Por aqui” (Saramago 1995: 134).

Neste mesmo viés de “debilidade” o filósofo italiano Gianni Vattimo (1996), pautado nas ideias de Heidegger e Nietzsche, propôs o “enfraquecimento do ser” ligado ao pensamento pós-moderno. Este pensamento é o oposto a uma concepção metafísica, na qual o ser se compreende nos seguintes termos qualificadores: força, imponência, evidência, determinação, permanência e domínio.

O narrador saramaguiano revela-se incapaz de ensinar ou apontar caminhos possíveis face ao “caos autêntico” (Saramago 1995: 244), desencadeado pela epidemia de cegueira. Entretanto, não se cala totalmente, posto que sua voz também é erguida para revelar sua impotência diante dos fatos.

Em sentido semelhante pensou Isabel Pires de Lima quando, ao evidenciar os aspectos narrativos de *Ensaio sobre a Cegueira*, utiliza o termo “discurso da suspensão”, no qual a voz do narrador seria relativizada e posta sob o signo da incerteza, que, débil de autoridade, promove, assim, uma incerteza axiológica e ontológica:

Saramago, por seu turno, concebe um narrador desenganado relativamente à sua onisciência, que todavia não prescinde dela, e cuja onnipresença e poder manipulador pretende conciliar com uma multiplicidade dialógica de pontos de vista dos personagens, donde resulta uma voz narrativa não confiante, insegura no conhecimento e domínio das informações a qual debilita a autoridade e a objetividade dos conceitos (Lima 2000: 16).

Logo, a reflexão sobre todos os valores torna-se inadiável, a ponto mesmo de se chegar a uma constatação inevitável, qual seja, a de que “o sonho de uma realidade controlável acabou por se firmar como falácia, pois nunca como hoje, o mundo pareceu tão desconfortavelmente inseguro” (Figueiredo 2011: 267).

Com efeito, os elementos que unem os personagens saramaguianos são o desamparo e a perda de referências. Todas as referências já se encontram esvaziadas, a partir do momento em que os personagens não possuem nome, o que pode também ser associado a uma problemática ontológica. É por este viés, que a repariga de óculos escuros admite que “dentro de nós há uma coisa que não tem nome, esta coisa é o que somos” (Saramago 1995: 262). Acreditamos que tais palavras são importantes para um entendimento da questão do ser. Martin Heidegger² esclarece

² Gianni Vattimo (1996) deixa claro que existe a possibilidade de efetuar a conexão entre Heidegger e o pós-modernismo, uma vez que o prefixo “pós”, agora, investe no desejo de por radicalmente em discussão um pensamento (ocidental). Porém, recusando-se a estabelecer uma ideia de novidade, para não se continuar preso nesta mesma lógica de desenvolvimento. Assim, para Vattimo, a modernidade pode ser caracterizada pela história do pensamento como uma “iluminação progressiva”, que se desenvolve a partir de um fundamento pensado como origem. Desta forma, tradicionalmente, a modernidade tem o curso do pensamento como um desenvolvimento progressivo, identificando o “novo”. Heidegger - assim como Nietzsche - podem ser considerados, segundo Vattimo, como

que a todo o momento utiliza-se e compreende-se a palavra “ser”, no entanto, “essa compreensão comum demonstra apenas a incompreensão” (Heidegger 2002: 29). O problema do ser na obra saramaguiana não possui filiação com noções transcendentais, ao mesmo tempo em que se encontra distante de um paradigma de consciência – como uma abordagem cartesiana que divide a realidade em sujeito e objeto. Heidegger através do conceito de ser-no-mundo³ também refutava claramente esta separação.

Concordamos com Mônica Figueiredo, quando salienta que “uma história inscrita por homens comuns é merecedora de recriação estética pelas linhas da ficção” (Figueiredo 2006: 183), entretanto, estes homens fantasmas, deixados à margem pela sociedade, (como um velho, uma rapariga e um ladrão) se sentem igualados pelo anonimato da existência. São atuantes de um teatro de incertezas, que abarca todos os demais personagens e que “não raro eles irão protagonizar enredos que elegem a cidade como um espaço que, afetado de sentidos, não é mais um horizonte de ação, antes é um agente participante dela” (Figueiredo 2006: 183). Assim, um estilhaço da identidade em paralelo com espaços labirínticos parece estar de acordo com uma busca do entendimento do ser e, por conseguinte, do homem pós-moderno. Neste viés, os cegos caminham errantes por uma cidade sem nome. São personagens que deflagram os estilhaços de um espaço pós-moderno, destituído de antigos e pretensos valores absolutos, reiterando, portanto, aquela ideia defendida por Jean Yves Tadié (1992) de que a morte do herói significou também a morte da cidade heroica.

A partir de então, o encontro da cidade constitui-se também o desencontro do ser. Entretanto, em relação ao romance de Saramago, trata-se de um desencontro precioso, pois as possibilidades de compreensão da vida são imanentes à própria condição da cidade labiríntica. Corre nas veias do desamparo um encantador adágio de liberdade e, desta forma, a saída do manicômio se faz como caminhada e questionamento existencial concorde. Contudo, não é tão pleno o homem que, neste mundo, enxerga o desamparo como quem se mira ao espelho.

Se analisarmos a primeira cidade, anterior à instauração da epidemia de cegueira branca, verificaremos a inervação do isolamento e da impaciência. Em *Ensaio sobre a Cegueira*, esta questão torna-se evidente logo na abertura do romance, pela apresentação do espaço urbano. “Os automobilistas, impacientes, com o pé no

filósofos da pós-modernidade, pois se distanciam criticamente do pensamento ocidental e sua ideia de fundamento, ao passo que não podem criticar este pensamento em nome de uma “fundação” mais verdadeira (Vattimo, 1996).

³ Heidegger, em *Ser e Tempo*, estabelece que o *ser-no-mundo* é, sem dúvida, uma constituição necessária e *a priori* do *Dasein*, a estrutura ontológica do homem, (geralmente traduzido por ser-aí ou pre-sença). O *ser-no-mundo* não compreende uma relação espacial de uma coisa “dentro de outra”, mas significa “estar acostumado a” ou “habitado ao mundo”. Vale salientar que a busca da verdade deve estar pautada na compreensão de que o homem não é mais o centro, o problema da existência humana não se reduz somente ao homem, mas ao problema do *ser*. Em Heidegger, a questão do ser e da verdade devem estar correlacionadas, contudo, sabendo que o homem é um respondente privilegiado da existência, é aquele que pode levantar a questão do ser. De acordo com o filósofo alemão, “elaborar a questão do ser significa, portanto, tornar transparente um ente – o que questiona em seu ser (...). Esse ente que cada um de nós somos e que, entre outras, possui em seu ser a possibilidade de questionar, nós o designamos com o termo *pre-sença*.” (Heidegger, 2002: 33).

pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata” (Saramago 1995: 11). Esta é a imagem inicial dada pelo narrador da trama, e nela é possível perceber sujeitos inseridos na metrópole, marcados por um desejo de continuar seguindo os mesmos caminhos, não pensando na direção de suas vidas, posto que a sinergia da cidade não permite nenhuma pausa. Esta situação promove o nervosismo constante e o narcisismo dos habitantes da cidade, acostumados a não perceberem o outro, como bem sublinhou Mônica Figueiredo: “Dentro do espaço urbano os apelos sempre são muitos e a solidariedade deve ser mantida num nível de confortável superficialidade, evitando-se o envolvimento emocional” (Figueiredo 2011: 242).

Tudo tenderia, portanto, ao movimento, mas desde que pautado por gestos superficiais e pela alienação. Nenhum ser pode ou deve interromper o fluxo da cidade. Neste sentido, a instauração da cegueira branca se coloca contra a ordem instituída. Enquanto recurso efabular na trama romanesca, ela constitui-se numa pausa rejeitada, mas necessária, obstáculo à alienação urbana e à precariedade do banal. A luz feérica, que promove temor e pausa, estabelece também uma nova condição para os homens, pois, segundo Mônica Figueiredo,

A partir de então, aquele que até ali era chamado de “homem”, é agora nomeado por “cego”, selando no nome uma nova condição de existência. A desordem instituída pela epidemia de cegueira substituirá de forma cruel a ordem cegante anterior (a que, entretanto, já estavam acostumados os habitantes dessa metrópole finissecular), fazendo com que não possa deixar de ser vista por olhos habitualmente alheados do questionamento. (...) a cegueira tornar-se-á necessária para que as indagações sejam reconduzidas ao discurso que o tempo normalizou como assertivo, de modo que os novos cegos terão de perguntar “o que nos aconteceu?” (Figueiredo 2011: 242).

No romance em questão, esta pausa significa, em outras palavras, uma crítica à noção de progresso, conforme se pode constatar nas considerações do narrador: “A consequência foi perderem as últimas ilusões aqueles que ainda as tinham, daí em diante não se ouviu mais um ruído de motor, nenhuma roda, grande ou pequena, rápida ou lenta, voltou a pôr-se em movimento” (Saramago 1995: 127).

Assim apresenta-se composta a poética da cegueira-branca. Uma reflexão e uma consolidação do “ser-no-mundo” se desdobram agora em uma atividade de questionamento de todos os valores, antigamente perenes e continuamente frágeis. Os personagens saramaguianos, após a saída do manicômio, se deparam com uma cidade completamente devastada, mas nem por isso poderão escapar a este novo sentido de caos que lhes foi apresentado, posto que o espaço da “urbes” abre uma nova possibilidade de o homem travar contato com o mundo. Tal conexão pressentida na trama ficcional de Saramago permite, assim, um jogo de leituras entre sujeitos em trânsito e espaços devastados⁴. Ora, se “ler a escrita da cidade e a cidade

⁴ Interessante a visão de Carlos Antônio Leite Brandão, quando considera a convocação da literatura e das artes como acesso privilegiados à compreensão das cidades. Assim “a cidade como promessa de libertação e felicidade tem lugar importante na obra de Tchecov, por exemplo. Suas personagens

como escrita é buscar o legível num jogo aberto e sem solução” (Gomes 2008: 18), a pós-modernidade, neste sentido, não pode ser entendida a partir de um reconhecimento de vínculo com a modernidade na qual as armadilhas continuam eternamente expostas ao sujeito que apenas começou a perceber sua impossibilidade de desarmá-las? Com a “espessura do nevoeiro branco” (Saramago 1995: 128), torna-se utópica a ambição de controlar o caos. Perde-se a incumbência de se impor limites a qualquer estado caótico da cidade. Este intento foi proposto, uma vez, pela Bauhaus, no desejo de que a forma controlasse a própria realidade. Logo, tratava-se de uma aspiração tipicamente moderna:

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial.

Neste contexto, inserem-se as propostas utópicas da Bauhaus, no desejo de controlar formalmente a realidade. Frente ao mal-estar gerado pelas novas morfologias espaciais da estrutura social, frente ao caos da cidade, caberia convertê-lo em forma, caberia resistir à evanescência do lugar. (Gomes 2008: 36).

Parece ser, pois, na aposta de representação ontológica de um universo marcado pela “cegueira branca”, que Saramago constrói a sua alegoria contemporânea finesseccular novecentista, onde os próprios gêneros se correspondem, numa espécie de “teoria implícita que se ilustra pela narração” (Cerdeira 2000: 254), em que a permuta salutar de categorias genológicas em trânsito no texto se realiza de maneira convincentemente estruturada.

Neste viés, o *ensaio*, enunciado no título, permite o leitor pensar, como bem sublinhou Maria Alzira Seixo (1999), não num “romance-ensaio” ou num “ensaio de romance”, mas num romance que reflete e ensaia sobre as situações geradas pela cegueira. Constitui-se, portanto, naquele exercício “performativo acutilante” (Seixo 1999: 108) em que Saramago:

(...) Não narra uma *alegoria* onde implicitamente sugira o que está mal, e a forma como esse mal se torna em bem; diferentemente Saramago

femininas, quase sempre oprimidas pelo ambiente opaco do campo, sonham com a cidade grande como libertação. É também decisivo o papel das cidades grandes, Paris, São Petersburgo, Berlim, Londres como veículos de corrupção e perdição sobre certas vontades frouxas, como se vê nas obras de Balzac, de Dickens, de Dostoiévski, de Alfred Doebelin”. (Brandão 2006: 22). Entretanto, a libertação em Saramago se assemelha mais às palavras de Jean-Yves Tadié ao abordar a Viena de Robert Musil, em *O Homem sem qualidades*, ou seja, trata-se de “uma situação paradoxal: a cidade domina a narração, e contudo não é admirável, já não tem sentido. (...) A Viena de Musil não é um sonho nem sequer um mito, mas uma ideia caduca, um conceito fora de moda, inutilizável” (Tadié 1992: 146).

alerta para um perigo (o perigo de não se ver, de não se reparar) que, uma vez descrito ficcionalmente, não pode deixar de manter tudo na mesma, apenas acrescentado das marcas da deteriorização resultante. (Seixo 1999: 108).

Ensaíar sobre a cegueira dos homens contempla ainda a fatuidade do leitor comum, pois a cinesia que envolve ficção e interpretação se faz a passos lentos. Porém, a arte e o homem se tornam altamente questionáveis. Ao colocar a dúvida perante suas “nobres intenções”, a ficção do *eu* começou a tornar-se exacerbada, e mais violenta. Daí, encontramos no romance de Saramago um desejo veemente pelo invisível, sonhado e rejeitado. Como um nihilismo que já não se quer algoz, mas pretende, sorratamente, mirificar toda sabedoria inabalável, em forma de catástrofe luminosa, tão total, que devorará mais do que absorve, “não só as cores, mas as próprias coisas e seres, tornando-as por essa maneira duplamente invisíveis” (Saramago 1995: 16). A cegueira branca se diferencia, assim, da cegueira comum, uma vez que esta última, como simples ausência da luz, ainda deixaria a realidade intacta. A cegueira branca, entretanto, tem o poder de dissipar todas as convicções estabelecidas. A dúvida instaurada, princípio do desespero, mostra-se inteiramente produtiva, posto que a irremissível atividade de questionar não deixará mais nada intacto. Constitui-se, portanto, um mergulho temido e desejado.

Linda Hutcheon (1991) lembra que o pós-moderno, o ideológico e o estético tornaram-se inseparáveis. Assim, a arte não escapa do ideológico e o pensamento pós-moderno compreende essa conexão inescapável, porém sabe que não está produzindo ideias mais verdadeiras que as anteriores. A diferença essencial é o questionamento incessante. Trata-se de um marco inovador, porém, não mais sublime. Em outras palavras, o romance pós-moderno não é apenas uma descentralização verbal do mundo ideológico, uma vez que ele começa criando e centralizando um mundo, para depois contestá-lo. O romance não quer, por meio da ficção, persuadir seus leitores quanto à correção de uma forma específica de interpretar o mundo. Em vez disso, nos termos de Linda Hutcheon, o romance fará com que os leitores questionem todas as suas interpretações.

Numa espécie de “retorno poético” para compreender o ser, (e pensar o não pensado) Saramago retoma o pintor Pieter Bruegel, que também exaltaria de maneira exemplar a cegueira humana e uma caminhada decadente e premonitória dos homens, em seu quadro *A Parábola dos Cegos* (1568). Provém certamente do Evangelho a inspiração para a pintura de Bruegel, em que as palavras de Jesus iluminam sobremaneira a obra: “Deixai-os! São cegos que guiam cegos. Ora, se um cego guia outro cego, ambos cairão em algum barranco” (Mateus, 15, 14).



Imagem1: A parábola dos Cegos, de Pieter Bruegel

A representação de Bruegel compõe seis homens cegos que atravessam o quadro em diagonal, na qual o guia (também cego) despenca em um riacho. Logo, todos parecem caminhar para uma queda inescapável. O crítico de arte J. Lancri (2006), num belíssimo estudo sobre a pintura, explica que os cegos se desdobram da esquerda superior para a direita inferior e que essa forma assimila um contágio energético que incita o espectador a deter-se em cada um deles. Assim, experimentam-se as peripécias dessa queda em uma inelutável disposição em leque.

A pintura traz à tona um profundo sentimento de desamparo. Deixando-nos absorver pelo sentido que engendra a existência de cegos guiados por cegos, o desastre torna-se inevitável. Porém, a solidão é ainda mais alarmante, posto que os elementos que os unem são o desamparo e a perda de referências (cf. Imagem 1).

Emblematicamente similar neste compêndio do desastre humano, podemos verificar as ideias de Saramago a partir de uma reinterpretação da pintura de Bruegel: os homens cegos não caminham rumo ao progresso e também já não podem confiar em poderes transcendentais. O romance de Saramago não visa, assim, advertir nenhum estado de caos pressentido, já que a queda humana é uma realidade. A ameaça não está por vir, pois já se concretizou pela fadiga do homem comum. Tampouco os cegos obterão respostas vindas de um “céu tapado”. Por isso a importância de um outro olhar – da mulher do médico – que poderá dizer “só eu posso ver-vos” (Saramago 1995: 267). Ou seja, poderá ainda afirmar a relevância de olhos lúcidos, fitando os significados da fragilidade e da ética em um mundo que já “perdeu todo o sentido” (Saramago 1995: 238).

Para Seixo (1999) personagens que prosseguem uma caminhada é um dado relevante da maioria dos livros de Saramago; mas um fato chama a atenção: os grupos deambulantes são heterogêneos, porém se tornam coesos no seio do qual surgem relações afetivas de cruzamento, reforçando a ideia de sofrimento integral da comunidade. Temos como exemplo, neste sentido, o romance *A Jangada de Pedra* de 1986, em que o tema da errância é também marcante (a jangada de pedra é a própria

península ibérica que se deslocou da Europa e, assim, se movimenta sem destino; alusão à ideia de Portugal e Espanha deslocados do desenvolvimento econômico da Europa central).

Já em *Ensaio sobre a cegueira*, o tema da errância abre espaço para uma preocupação com a verdade num mundo de ilusões decadentes, onde nenhuma esperança divina pode, agora, acalmar a angústia da existência. Tal reflexão dimensiona-se numa das cenas mais surpreendentes, quando a mulher do médico está dentro da igreja e esta, sendo a única que pode ver, repara que todas as imagens possuíam os olhos vendados:

Levantou a cabeça para as colunas esguias, para as altas abóbadas, a comprovar a segurança e a estabilidade da circulação sanguínea, depois disse Já me sinto bem, mas naquele mesmo instante pensou que tinha enlouquecido, ou desaparecida a vertigem ficara a sofrer de alucinações, não podia ser verdade o que os olhos lhe mostravam, aquele homem pregado na cruz com uma venda branca a tapar-lhe os olhos, e ao lado uma mulher com o coração trespassado por sete espadas e os olhos também tapados por uma venda branca, e não eram só este homem e a mulher que assim estavam, todas as imagens da igreja tinham os olhos vendados (...) (Saramago 1995: 301).

Como que permeando o pensamento nietzschiano, Saramago demonstra uma preocupação com a problemática de valores sem recorrer à providência eterna. Conseqüentemente, sua função será estabelecer valores que não estejam ratificados em sanções sobrenaturais, o que levaria a questionar sobre a estabilização de valores do mundo contemporâneo e o ceticismo do homem quanto a todas as suas derradeiras esperanças de salvação.

A conexão entre Nietzsche, Heidegger e Saramago, portanto, pode ser estabelecida através da chamada “perda de fundamento”. Para Nietzsche, isto significa pensar o niilismo como uma revolução copernicana, isto é, como a situação em que o homem “rola do centro para X” - o homem reconhece explicitamente a ausência de fundamento como constitutiva de sua condição - a chamada morte de Deus. Heidegger, por sua vez, também fala da necessidade de “abandonar o ser como fundamento” (Vattimo 1996: 115). Este fato chama a atenção uma vez que *Ensaio sobre a Cegueira* possui este sentido de perda de fundamento, sobretudo diante da descoberta pelos olhos da mulher do médico (capaz de propagar a todos os demais cegos, relutantes em aceitar) de que todos foram abandonados por Deus: “as sagradas imagens estavam cegas, de que os seus misericordiosos e sofredores olhares não contemplavam mais que a sua própria cegueira” (Saramago 1995: 303).

Ora, é mais fácil um cego negar que seu âmago compreende e teme a perdição, ainda que esta fosse libertadora. Nietzsche já deixara elucidado que o espírito quer, a sua vontade, um sagrado “sim”, pois “aquele que está perdido para o mundo conquista o seu mundo” (Nietzsche, 1979: 45). É assustador pensar que a crise dos valores pode indicar caminhos novos, porém, o desejo de retorno para um *manicômio-mundo* é muito mais produtor, já que garante segurança, porém, na veleidade do desejo, nega a reflexão sobre a liberdade. Assim como o espírito de rebanho

engendra um conforto de alma para os cegos, uma vez que “nenhum deles quer ser a ovelha perdida porque de antemão sabem que nenhum pastor os irá procurar” (Saramago 1995: 212).

Se pensarmos nas ideias de Heidegger (1998), o presente como instante de decisão (que antecipa a morte) remete a um quadro da temporalidade autêntica. Somente se antecipar o futuro, o ser do homem projeta-se na direção da morte como também possibilidade de ser livre. Desta forma, como apanágio do ser em sua mais alta possibilidade, temos o *ser-para-a-morte* heideggeriano. Considera-se, assim, que “a decisão antecipada da morte está na base de uma existência autêntica” (Nunes 2004: 22). De forma mais nítida ainda, é o ensejo de estar diante do não-ser como essência da existência.

Desta forma, o sentido do ser possui uma índole aceitante à mortalidade. Isto quer dizer que o ser torna-se “fraco, declinante, que se desdobra no desvanecer” (Vattimo 1996: 119). A partir de uma perda de fundamento, o ser do homem não identifica nenhuma verdade absoluta, e, por conseguinte, na pós-modernidade a luz que se vê é a da tolerância. Na esteira de Vattimo, Evilázio Teixeira comenta que o pensamento pós-moderno:

Abre caminho à tolerância, à diversidade. É a superação do pensamento forte, metafísico, das grandes narrativas, para um “pensamento fraco”, uma espécie de “niilismo fraco”. Aqui se coloca propriamente sua interpretação [a de Vattimo] de Nietzsche, que ao apregoar a morte de Deus fala do fim da metafísica e precisamente do fim do pensamento forte. Essa sociedade pós-moderna dá lugar ao surgimento da cultura da tolerância, baseada na diversidade, e conseqüentemente menos dogmática (Teixeira 2009: 377).

Mais do que nunca, no mundo contemporâneo, é necessário lançar a pergunta sobre a verdade, desenvolver um questionamento que possa saciar o desejo de o homem saber onde ele se encontra e quem ele é. Nesta mesma direção, Martin Heidegger (1970) faz referência a um movimento e agitação inquietante característica do próprio ser do homem. Este processo, chamado de *errância*, constitui-se num movimento de vaivém do homem que, ao pensar a questão do ser, ele necessariamente se afasta e se dirige para a realidade corrente (se perdendo e não sendo ele mesmo de modo próprio). Este movimento não é aleatório, mas constitutivo de seu ser, configurando-se como algo da ordem do inevitável:

A errância em cujo seio o homem se movimenta, não é algo semelhante a um abismo ao longo do qual o homem caminha e no qual cai de vez em quando. Pelo contrário, a errância participa da constituição íntima do ser-aí à qual o homem historial está abandonado. A errância é o espaço de jogo deste vaivém no qual a ek-sistência in-sistente se movimenta constantemente, se esquece e se engana sempre novamente (Heidegger 1970: 43).

A convergência do pensamento heideggeriano com o de Saramago se torna evidente neste ponto, quando Saramago diz, em entrevista a Gonzalo Sellers: “A humanidade se esqueceu de ‘ser’. Esta última coisa dá muito trabalho: pensar, duvidar, perguntar-se sobre si mesmo” (Aguilera 2010: 157). Desta forma, para Saramago, o ser do homem não é autêntico em grande parte do tempo, correspondendo à perda de si mesmo como desnorte ontológico, em sentido heideggeriano.

Matei Calinescu, por sua vez, deixa bastante claro que “o mais óbvio modelo pós-modernista inclui um novo uso do perspectivismo narrativo existencial ou ‘ontológico’, diferente do perspectivismo, sobretudo, psicológico, que se encontrava no modernismo” (Calinescu 1999: 262). O modernismo, com sua postura de vanguarda, tende a revelar as convenções usadas na construção de uma obra de arte. Entretanto, isto é pouco para o pós-modernismo, que intenta mostrar que todo o resto também é uma invenção. Porém, já não veicula a sensação de novidade, originalidade e orgulho artísticos associados ao modernismo.

Calinescu, assim, consegue evidenciar, retomando alguns princípios norteadores de Brian McHale, que os questionamentos modernistas levados ao extremo irão produzir sem escapatória um questionamento ontológico pós-moderno. Sabe-se que para McHale (1987), a dominante da escrita pós-moderna é ontológica, no sentido de que quer levantar questões sobre a existência de mundos possíveis. Esta ontologia, apesar de ser diferenciada, não é totalmente oposta às noções heideggerianas, já que o questionamento existencial é projetado de forma lancinante. Também, condiz, em desdobramentos de sentidos, com a noção de “por-em-obra da verdade” de Heidegger, com a “mostra” de outros mundos possíveis, a partir da própria manifestação da obra de arte.

Em *A origem da obra de arte*, Heidegger (1977) salienta que a obra enquanto obra instala um mundo. Mas o que é um mundo? O filósofo alemão explica que mundo não é a simples reunião de coisas existentes, contáveis ou incontáveis, conhecidas ou desconhecidas. O mundo *mundifica*, ou seja, joga as decisões essenciais da nossa história, as escolhas tomadas e deixadas, mas onde, principalmente, e de maneira constante, são *interrogadas*. O mundo nunca é um objeto; em suma, estamos submetidos a ele enquanto os *caminhos* do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser.

É importante deixar claro, portanto, que a dominante da escrita modernista é epistemológica. Ou seja, o que existe para ser conhecido torna-se ainda uma questão central. O conhecimento sobre o mundo não havia sido pensado como invenção. A utopia do “pensamento forte” era ainda parte constitutiva de sua visão, com certa mostra de radicalismos. Em outras palavras, a inocência do ato de conhecimento (dominante epistemológica) não havia se reconhecido como inocência. Não percebeu, assim, sua cegueira inerente. A progressão do conhecer na pós-modernidade não poderá vencer sua infinita lassidão dentro do labirinto, pois, ainda de acordo com os pressupostos de McHale, a lógica do questionamento nunca é linear, com direção única, mas circular e reversível (Calinescu 1999). Por isso, é plausível, desde sempre, a sondagem ontológica e pós-moderna da verdade.

Agora, o questionamento incessante deve ser tomado como primordial, ainda que a busca seja alimentada também por desejos utópicos, a utopia, agora

reinventada, deverá ser “a explicitação da luta contra a dominação e a injustiça” (Brandão 2006: 28). A proposta de Saramago, de maneira essencial, diz respeito a certos pressupostos caros a uma poética pós-moderna, no sentido de que, no seu romance *Ensaio sobre a cegueira*, se percebe aquela mesma “tentativa de verificar o que ocorre quando a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida” (Hutcheon 1991: 16), nos termos expostos por Linda Hutcheon. Não podemos esquecer que “a dimensão crítica do pós-modernismo reside precisamente em seu radical questionamento daquelas pressuposições que ligaram o modernismo e a vanguarda aos propósitos da modernização” (Huysen 1991: 24). Ou seja, o que se tem em mente é o questionamento da própria modernidade e de todas as formas de representação. A atividade de questionar se adequou, na obra de Saramago, à própria fragilidade do homem e da realidade.

ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA AND THE FRAGILITY OF BEING: THE WANDERING BLINDS OF SARAMAGO

Abstract: In the novel *Ensaio sobre a Cegueira* (1995), by José Saramago, without explicit marks of time or space, the reader come across a baffling and unpredictable epidemic of “white blindness” in an anonymous city. In that case, we’ll think about the meanings of a blind subject and his walk through a maze city. Reality became plural and the human being can no longer see his epistemological safety. We’ll try to understand how the Portuguese writer has utilized these data through an ontological and postmodern dominant to analyze the human being and his connection with a world marked by a state of blindness, and then, through the fiction, to establish his questionings based on ethics and existence.

Keywords: Portuguese fiction; José Saramago; post-modernism.

REFERÊNCIAS

AGUILERA, Fernando Gomez (sel. e org.). *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRANDÃO, C. A. Leite. *As cidades da cidade* (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CALINESCU, Matei. *As cinco faces da modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-modernismo*. Tradução: Jorge Teles de Menezes. Lisboa: Veja, 1999.

CERDEIRA, Teresa Cristina. *O avesso do Bordado*. Lisboa: Caminho, 2000.

FIGUEIREDO, Mônica. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

_____. Da cegueira à lucidez: o ensaio de um percurso. Algumas notas sobre a narrativa de José Saramago. In: *Diadorim: Revista de Estudos Lingüísticos e Literários*, n. 1. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2006, p. 181-190.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *Ser e Tempo*. Parte I. 12 ed. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. *Ser e Tempo*. Parte II. 6 ed. Tradução: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

_____. *Sobre a essência da verdade*. Tradução: Ernildo Stein. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloísa (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

LANCRI, J. A arte de exorbitar o olhar sobre a Parábola dos cegos de Bruegel. In: FABRIS, A. KERN, M. (org). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 113-134.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa atual. In: *Revista Semear 4*. Rio de Janeiro: NAU, 2000, p. 9-28.

McHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra* Tradução: Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEIXO, Maria Alzira. *Lugares da ficção em José Saramago*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TEIXEIRA, Evilázio. Vattimo. In: PECORARO, Rossano (org). *Os filósofos: clássicos da filosofia v. III*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009, p. 376-397.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: Niilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ARTIGO RECEBIDO EM 31/08/2012 E APROVADO EM 25/09/2012.