

**A TRAVESSIA CEGA EM TORNO DO VAZIO: UMA POÉTICA DO
DESFOCAMENTO**

Por
Márcia Regina Xavier da Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Literatura da
Universidade Federal do Rio de Janeiro como
quesito para a obtenção do Título de Doutor em
Ciência da Literatura (Literatura Comparada)
Orientador: Alberto Pucheu Neto

Rio de Janeiro
julho — 2010

A TRAVESSIA CEGA EM TORNO DO VAZIO: UMA POÉTICA DO DESFOCAMENTO

Márcia Regina Xavier da Silva

Orientador: Alberto Pucheu Neto

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro — UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Examinada por:

Presidente, Prof. Dr. Alberto Pucheu Neto

Prof^a. Dra. Martha Alkimin — UFRJ

Prof^a. Dra. Flávia Trocolli Xavier da Silva — UFRJ

Prof^a. Dra. Nadiá Paulo Ferreira — UERJ

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso — UFRJ

Rio de Janeiro
julho — 2010

Silva, Márcia Regina Xavier da.

A travessia cega em torno do vazio/ Márcia Regina Xavier da Silva. Rio de Janeiro: UFRJ/ CLA, 2010.

x, 196f.: Il.; 31 cm.

Orientador: Alberto Pucheu Neto

Tese (doutorado) — UFRJ/ Instituto de Letras e Artes/ Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2010.

Referências Bibliográficas: f 172—191.

1. Introdução. 2. I. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. III. Título.

RESUMO

A TRAVESSIA CEGA EM TORNO DO VAZIO: UMA POÉTICA DO DESFOCAMENTO
Márcia Regina Xavier da Silva

Orientador: Alberto Pucheu Neto

Resumo da Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Este trabalho desenvolve algumas reflexões sobre a questão da alegoria do olhar vs. a metáfora da cegueira a partir do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. A novidade seria o debate que a prosa do século XX em diante oferece sobre o que é chamado de “travessia sobre o vazio”, ou seja, uma assunção da condição humana, reconhecendo que há o vazio como operacionalização do movimento de vida e como resto do desejo não acolhido na sua integridade. Logo, esta mesma literatura seria o lugar de *trânsito* do mal-estar, da falta, apontando e nomeando os “hiatos”.

O método utilizado é o da sociologia crítica da cultura, sempre iluminado pelo pensamento da psicanálise, na medida do necessário e do possível. Freud acentua que a civilização é necessária e imperfeita e o quanto haverá sempre um resto de insatisfação perante o mundo e o sujeito, que não poderá ser abolido. Por meio dessas metodologias, são analisados os processos de esvaziamento e questionamento das personagens, a fim de debater as ações humanas que são narradas, por intermédio de uma abordagem radical daquilo que se entende por **olhar**. Sobre a personagem da mulher do médico é centralizado o debate maior.

Diante da necessidade que surge da própria natureza do objeto de estudo — o olhar —, participam do diálogo com o romance de Saramago três pinturas de Edward Hopper e o documentário “Janela da Alma”, de onde são retiradas observações e análises dos recursos plásticos da matéria fílmica e das telas que sustentam a tese.

Fechando o circuito, apresenta-se a teoria de uma poética do desfocamento, entendendo, grosso modo, tal prática literária como uma dissociação radical entre som (significante) e imagem (significado) numa intensificação de sentido.

Palavras-chave: cegueira — olhar — vazio — desfocamento — modernidade.

Rio de Janeiro
julho — 2010

ABSTRACT

THE BLIND CROSSING OF EMPTINESS: A POETICS OF DEFOCUSING

Márcia Regina Xavier da Silva
Orientador: Alberto Pucheu Neto

Abstract of the doctoral dissertation presented to the post graduation programme — literary science Universidade Federal do Rio de Janeiro— as a requirement for the degree of doctor of philosophy in comparative literature.

This paper develops some reflections upon the issue of the allegory of sight x the metaphor of blindness from the novel "blindness" by José Saramago. The novelty would be the debate that the prose of the XX century on, offers to the so-called "blindness upon the emptiness", in other words, an assumption of the human condition, being aware that there is the emptiness as an operating of the movement of life and as the remains of unfulfilled desire in its integrity. Hence, this same literature would be the focus of transit of disruption, lackness, pointing, naming the "gaps".

The method used is the sociological criticism of culture, always enlightened by psychoanalysis, whenever necessary and possible. Freud reinforces that civilization is a necessary and imperfect concept. Moreover, it is valid to remark to what extent the dissatisfaction before the world and the subject won't be abolished. Through these methodologies, the processes of making empty and questioning of the characters, in order to debate the human actions that are narrated, by means of a radical approach of what is understood as sight. Upon the character of the doctor's wife, a great debate is centralized.

Upon the need that appears from the own nature of the object of study — the sight — three paintings by Edward Hopper and the documentary "Janela da alma", participate in the dialogue with the novel of Saramago. From these resources, observations and analysis of artistic resources of the filmic subject, and paintings, support the theses.

Rounding off the circuit, a theory of the poetics of defocusing, is presented, understood, plainly, such literary practices as a radical dissociation between the sound (significant) and image (meaning) in an intensification of meaning.

Key-words: blindness — sight — emptiness— defocusing — modernity.

Rio de Janeiro
julho — 2010

Dedicatória

Ao meu vô Neque,
que me despertou para o olhar
quando estamos de olhos bem fechados;
Ao meu pai Xavier,
que me autorizou a olhar para o indizível;
Ao meu anjo Gabriel,
que me apontou a cena do olhar,
iluminando a cegueira.

AGRADECIMENTOS

Ao meu querido orientador Pucheu que me aceitou quando parecia não haver mais caminho para atravessar, viabilizando esse momento emocionante e difícil que é a solitude da defesa de uma tese.

À minha mais que querida amiga Martha, que numa aposta em mim e em meu texto, foi capaz de vislumbrar um porto seguro para minha travessia.

À querida Nadiá, minha mestra que me despertou lá no início de minha vida acadêmica o gosto pelo olhar que a psicanálise pode oferecer para quem assim desejar.

À minha querida mãedrinha Tê, que com generosas miradas pôde oferecer a primeira luz sobre o que eu vinha escrevendo.

Às minhas queridas amigas-irmãs Licia, Kátia e Isaura que me acolheram nos meus momentos caóticos e puderam enxergar o que minhas vistas embaçavam ao olhar.

À minha querida irmã "mendocita" Adriana, cujo olhar estrangeiro sempre me foi tão docemente familiar, parceira de todas as horas, numa daquelas poucas certezas de que é possível de se ter: que jamais estaremos absolutamente só.

Ao Alexandre, que me "emprestou" num momento crítico sua mãe, Solange, para fazer-me companhia decisiva na finalização técnico-afetiva de meu texto. Obrigada, meu amor.

À querida Solange, capaz de compartilhar noites insones, prazos exíguos, missões impossíveis, carinho, afeto, parceria, graças às enormes coincidências que nos reuniu em torno dos mesmos gostos, amores, predileções que jamais poderíamos imaginar.

Ao meu querido amigo-aluno-parceiro Diego, cuja relação já transcende a capacidade de ser nomeada, diante da enorme diversidade de afetos que atravessam nossa imensa amizade.

Às minhas parceiras de trabalho, Malu, Ana Lúcia, Ana Crelia, Ana Bia e Cris, que me "autorizaram a saída de cena" para que eu pudesse melhor me dedicar à minha pesquisa.

Aos meus queridos companheiros de pesquisa do CINEAD, cuja parceria, vibração e dedicação criativas me impulsionaram a crer naquilo que eu entreolhava.

Aos meus colegas do Corpo Freudiano, por todas as ricas oportunidades de transmissão, fala e escuta que pude desfrutar, muitas delas decisivas para a construção de minha tese.

Às minhas famílias Xavier e Ferreira, de onde vim e de onde me fez brotar o desejo por mais olhar.

SINOPSE

Algumas reflexões sobre a questão da alegoria do olhar vs. a metáfora da cegueira a partir do romance *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago. Apresentando como novidade o debate da prosa do século XX sobre o aqui nomeado como “travessia sobre o vazio”, ou seja, uma assunção da condição humana, reconhecendo o vazio como operacionalização do movimento de vida e como resto do desejo não acolhido na sua integridade. Logo, esta mesma literatura como o lugar de *trânsito* do mal-estar, da falta, apontando, nomeando os “hiatos”.

Utilização da metodologia da sociologia crítica da cultura, sempre iluminada pelo pensamento da psicanálise, na medida do necessário e do possível. Análise dos processos de esvaziamento e questionamento das personagens, num objetivo de debate sobre as ações humanas narradas, por intermédio de uma abordagem radical do entendimento a respeito do **olhar**. Centralização maior do debate sobre a personagem da mulher do médico.

A participação no diálogo com *Ensaio* do documentário “Janela da Alma” e de três pinturas de Edward Hopper, diante da necessidade da própria natureza do objeto de estudo — o olhar.

Fechando o circuito, apresentação da teoria de uma poética do desfocamento, entendendo, grosso modo, tal prática literária como uma dissociação radical entre som (significante) e imagem (significado) numa intensificação de sentido.

SUMÁRIO

1 — Introdução	p. 11
2 — Ensaando um romance sobre a cegueira	
2.1 — O olhar e a cegueira	p. 22
2.2 — O ensaio	p. 34
3 — A cegueira e a cidade	
3.1 — cidade: a questão da cultura	p. 47
3.2 — cegueira: o palco da modernidade	p. 58
3.3 — cegueira: civilização ou barbárie?	p. 78
4 — Aquela que tudo testemunha	
4.1 — A mulher do médico e um certo Hopper	p. 88
4.2 — A mulher do médico e a <i>Janela da Alma</i>	p. 95
4.3 — Ainda sobre a mulher do médico e Saramago	p. 110
5 — E o Pai também se retirou	
5.1 — Sobre Deus e o Sagrado	p. 118
5.2 — Deus, cegueira, violência, loucura e morte	p. 128
6 — Uma travessia até que nem tão cega assim	
6.1 — Sobre a escritura	p. 136
6.2 — Sobre a intertextualidade e internacionalidade	p. 149
6.3 — Sobre a presença de Deus num escritor ateu	p. 153
7 — Desfecho	p. 158
8 — Fontes Bibliográficas	p. 172
9 — Fontes Inspiradoras	p. 191
10 — Anexos	p. 192

Cheio de vazio
Moska & Ed Sony

O vazio é um meio de transporte
Pra quem tem coração cheio
Cheio de vazios que transbordam
Seus sentidos pelo meio
Meio que circunda o infinito
Tão bonito de tão feio
Feio que ensina e que termina
Começando outro passeio

E lá do outro lado do céu
Alguém derrama num papel
Novos poemas de amor

Amor é o nome que se dá
Quando se percebe o olhar alheio
Alheio a tudo que não for
Aquilo que está dentro do seu seio
Porque seio é o alimento
E ao mesmo tempo a fonte para o desbloqueio
E desbloqueio é quando aquele tal vazio
Se transforma em amor que veio

E lá do outro lado do céu
Alguém derrama num papel
Novos poemas de amor

O vazio é um meio de transporte
Pra quem tem coração cheio¹

¹ Letra de música do CD *Tudo novo de novo* de Moska. EMI Music do Brasil Ltda. 2003.

1 — Introdução

Estou sentindo uma clareza tão grande que me anula como pessoa atual e comum: é uma lucidez vazia, como explicar?, assim como um cálculo matemático perfeito do qual, no entanto, não se precise. Estou por assim dizer vendo claramente o vazio. E nem entendo aquilo que entendo: pois estou infinitamente maior que eu mesma, e não me alcanço. Além do quê: que faço dessa lucidez? Sei também que esta minha lucidez pode-se tornar o inferno humano — já me aconteceu antes. Pois sei que — em termos de nossa diária e permanente acomodação resignada à irrealidade — essa clareza de realidade é um risco. Apagai, pois, minha flama, Deus, porque ela não me serve para viver os dias. Ajudai-me a de novo consistir dos modos possíveis. Eu consisto, eu consisto, amém. (A lucidez perigosa, Clarice Lispector)

No ingresso ao mundo, as sensações desprazerosas são as primeiras a se instalar em qualquer ser humano. A experiência do imediato desconforto que o bebê tem ao nascer sinaliza para a verdade imediata da condição humana: o mal-estar, o desamparo. Tal constatação se inscreve na medida em que a realidade intra-uterina parecia oferecer tudo a seu tempo, hora e equilíbrio. Temperatura, alimento, ruído e espaço suficientes e eficientes; não havia falta, não havia mal-estar.

O primeiro momento de caos que o bebê vai enfrentar é o de uma experiência de força de viver, o nascimento. Ali, no útero, ele já não cabe mais, não existem mais espaços vazios para ele se desenvolver. O corpo materno não é mais o provedor irrestrito de bem-estar. Ele, o bebê, quer, precisa permanecer

vivendo, e a única forma é sair daquele ambiente, até então de garantias irrestritas, e aventurar-se para um espaço totalmente desconhecido, inóspito, barulhento: o “além túnel”. Para que haja sobrevivência, é necessário lançar-se no “vazio”.

Vamos partir dessa hipótese acerca de nosso primeiro momento de falta (ausência) como necessidade de viver para trilhar a questão do vazio em nossa pós-modernidade e, principalmente, nesse mundo hiper-habitado por imagens, no qual nós, passageiros do século XXI, precisamos atravessar para seguir com a tarefa, agora mais desafiadora, de estar vivendo. Sigamos.

Uma vez nascidos, passamos, então, a viver na busca da recuperação desse absoluto bem-estar, desse sentimento de total completude, atribuindo ao retorno a este estado o nosso maior objetivo de estarmos vivos. Esquecidos de que foi justamente a falta do vazio que nos impulsionou em direção à busca de vida, perdemos por completo esta lição iniciática do rito de viver. O que nos faltou garantiu o nosso desejo e, por conseguinte, a nossa condição de estarmos existindo.

Freud, já no início do século XX, nos adverte sobre este fato em *O mal-estar na civilização*². Ele acentua que esta busca é marca da condição humana, e que este traço nos inaugura na vida, pois sempre estamos desejando a dita

² FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma ilusão — o Mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. Volume XXI das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1927-1931).

“felicidade oceânica”, como o próprio nome sugere, sem abalos, sem fronteiras, ampla, irrestrita. No entanto, ele também assinala que é certo que, caso ela (a felicidade oceânica) se configurasse, nos condenaria à não-percepção deste tão sonhado sentimento. O que não nos é possível é viver sem a experiência do desconforto, do mal-estar, da falta, do vazio. Elas são a garantia do prazer e do reconhecimento de felicidade. Este paradoxo é o que configura o ser humano; dele não é possível escapar.

No século XX, muito também por conta da experiência da modernidade, é possível se observar nas literaturas brasileira e portuguesa, por exemplo, uma nova configuração desenhando-se: o espaço da produção literária como manifestação necessária para seres que se reconhecem humanamente imperfeitos e, portanto, desejan³.

Devemos dividir tal mérito, em parte, com o Modernismo, pois a busca de uma nova linguagem estética para uma nova ordem de experimentar o mundo garantiu, de certa forma, este ingresso da abordagem da precariedade humana na literatura num outro nível. Aqui, a leitura da imperfeição é levada a um outro patamar de compreensão. Cabe lembrar que muitas vezes tal leitura é viabilizada por meio do espaço da enunciação, pois o contraste desta com o enunciado é o

³ “Entre os sucessores de Freud, somente Lacan conceituou a ideia de desejo em psicanálise a partir da tradição filosófica, para dela fazer a expressão de uma cobiça ou apetite que tendem a se satisfazer no absoluto, isto é, fora de qualquer realização de um anseio ou de uma propensão.” in ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.146.

que quebra a aparente aceitação das atuações empreendidas pelas personagens. Logo, esta mesma literatura seria o lugar de **trânsito**⁴ deste mal-estar, desta falta, apontando, nomeando nossos “buracos”. O que chamo de buracos são as faltas tão sadiamente presentes em todos os seres encarnados, o motor que nos impulsiona na direção dos sobressaltos de viver. Vejo, então, dentro desta linha, algumas narrativas do século XX como relatos-de-sobreviventes, de novos olhares sobre a mesma questão.

Essa sensação não é de exclusividade das personagens modernas, mas sim de qualquer ser “encarnado”, seja na forma de vida humana ou vida ficcional. A novidade seria o olhar que a prosa oferece, a partir do século XX, na literatura, sobre o que chamei de “travessia sobre o vazio”, ou seja, uma assunção da condição humana, reconhecendo que há o vazio, como operacionalização do movimento de vida e como resto do desejo não acolhido na sua integridade.

Nesse viés sobre o vazio, inicia-se, então, a discussão sobre a circunstância absurda, cientificamente inexplicável, mas não menos de uma profunda

⁴ Ver dissertação de mestrado *O DEUS ENCARCERADO: MÁRIO DE ANDRADE E O LUGAR (TRANSITIVO) DA PRODUÇÃO ARTÍSTICA*, CLA/UFRJ, 1997, de Márcia Regina Xavier da Silva. Ali desenvolvo algumas reflexões sobre o lugar da produção literária na modernidade, partindo do estudo do romance-idílio *Amar, verbo intransitivo* de Mário de Andrade e do conceito de deus encarcerado nele contido. A análise observa uma tendência à indagação sobre a fragilidade e a precariedade da condição humana no fazer literário do ficcionista metonimicamente representado nas relações intra e intertextuais: **um romance de busca**. A personagem Fräulein é a mais investigada devido à sua construção de ser bipartido — autora, vítima e cúmplice do encarceramento de seu deus. Nela, a **intransitividade** ganha maior significância. A estratégia de tornar **a busca** inteligível é narrar uma “anti-história” — descontínua — onde os **silêncios** propiciam as interrogações, desnudam a ruína e, por isso mesmo, estabelecem um espaço transitivo entre a ficção e o mundo moderno.

experiência de horror que *Ensaio sobre a cegueira*⁵ nos oferece. Um campo fecundo para a discussão sobre o mal-estar da ordem do insuportável, da náusea que é provocado em todos, inclusive e principalmente para quem lê; questionando, ao longo da “travessia do fabular”, se não estaria ele, o leitor, também cego... A que espécie de cegueira estariam os habitantes daquela cidade sendo contaminados? A cegueira física daqueles seria o efeito colateral do adiamento do confronto com o “vazio”? O vazio, nessa medida, se manifestaria pela via concreta da cegueira? Sua aparente “cura” seria por meio de uma travessia da assunção daquilo que só é enxergado por intermédio da cegueira?

Volto a Freud, em o *Mal-estar na civilização* e em *Cinco lições de psicanálise*, em que acentua o fato de que a civilização (melhor dizendo, a cultura⁶) é necessária e imperfeita e do quanto haverá sempre um resto de insatisfação perante o mundo e o sujeito que não poderá ser abolido. Por meio deste olhar teórico, empreendido pela visão crítica da psicanálise sobre a cultura, poder-se-ão verificar os processos de esvaziamento e questionamento do romance selecionado, a fim de debater as ações humanas que são narradas, por intermédio de uma abordagem radical daquilo que se entende por **olhar**.

Dentro das linhas de debate teórico, como pode ser depreendido, o método que será utilizado é o da sociologia crítica da cultura, sempre iluminado pelo

⁵ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁶ Tratarei melhor dessa questão de seleção vocabular para a tradução do texto de Freud mais adiante, no seguimento 3.1 do presente texto.

pensamento da psicanálise, na medida do necessário e do possível. No que diz respeito à psicanálise, gostaria de reforçar aqui a importante contribuição que este campo de saber tem a dar aos estudos literários. A psicanálise aborda a questão do discurso numa forma diferenciada da tradição da crítica literária. É certo que outros autores o fizeram. Foucault, por exemplo. As críticas de Foucault⁷ à psicanálise de modo algum destroem o importante legado de Freud e de Lacan. Parece-me, no entanto, que a ênfase dada por Foucault aos poderes sociais, em suas várias instâncias, contra o indivíduo talvez denegue o fato de que a sexualidade é traumática em si mesma. O pensamento de Foucault, na *História da sexualidade*, às vezes parece seguir muito próximo ao de uma culpabilização da sociedade pelo que nos ocorre.

Será utilizada também a contribuição de Bakhtin para analisar e compreender o romance como um gênero em construção dialógica, para auxiliar na observação dos diferentes e contraditórios interesses ideológicos, sociais e individuais do discurso; com o uso dos princípios da sociolinguística, discriminando vocabulário, sintaxe e imagética.

O artifício utilizado por quase todas as personagens é o de negar a dor, portanto o mal-estar (o "vazio") e, conseqüentemente, o próprio desejo. Dentro deste âmbito de discussão, serão utilizados ensaios do pai da psicanálise que

⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 6ª edição, Rio de Janeiro, Graal, 1985. 3 volumes.

trarão boas pistas para este processo humano de autodefesa: a sublimação⁸, por meio de rituais, como a religião, por exemplo; ou mesmo o recalque⁹.

É lógico que os princípios metodológicos selecionados não estão fechados, pois a interpretação deverá brotar do diálogo entre o texto e o intérprete, isto é, o método não se reduz a um conjunto de técnicas ordenadas, mas de uma atitude que viabiliza "reescrever" as técnicas analíticas que são escolhidas.

Cabe ainda apontar que não acredito em evolução nacional desta ou daquela literatura. Entendo que o estudo comparado é muito mais que um paralelismo binário movido apenas por "semelhanças" entre elementos; é, na verdade, comparar com o objetivo de interpretar questões mais gerais, neste caso, da condição humana, das quais as obras e seus procedimentos literários são manifestações concretas.

Recorro, mais uma vez, ao campo teórico inaugurado por Freud, para confirmar a minha eleição da literatura, como espaço privilegiado de confronto com o vazio, e a psicanálise, como uma das ferramentas de leitura para tal debate:

⁸ "Freud conceituou o termo (sublimação) em 1905 para dar conta de um tipo particular de atividade humana (criação literária, artística, intelectual) que não tem nenhuma relação aparente com a sexualidade, mas que extrai sua força da pulsão sexual, na medida em que esta se desloca para um alvo não sexual, investindo objetos socialmente valorizados." In ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 734.

⁹ "Mecanismo de defesa que, teoricamente, tem por função fazer com que exigências pulsionais, condutas e atitudes, além dos conteúdos psíquicos a elas ligados, passem do campo da consciência para o do inconsciente, ao entrarem em choque com exigências contrárias." In ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 647.

A literatura, seja como fala, seja como escrita, põe em cena o real, o simbólico e o imaginário. A literatura como escrita é sublimação e, como tal, é a realização de um ato de criação. Em todo ato de criação literária o sujeito busca significantes no campo do Outro para lhes dar nova articulação, de onde emerge um vazio que é cercado pela letra que se faz escrita. A literatura como fala, por sua vez, é testemunho das feridas sem cura e das cicatrizes do real.¹⁰

Esta preciosa lição acerca da potência da literatura traduzida por um recorte do filtro da psicanálise parece nos afirmar que a criação literária já resulta, de uma certa maneira, do vislumbrar o vazio. Aqui é possível usar o próprio conceito lacaniano já anunciado por Ferreira para problematizar a angulação do exame do vazio: a questão do real. Esse termo é “introduzido em 1953 e extraído, simultaneamente, do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano de realidade psíquica, para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar.”¹¹ Ou seja, apesar de todo esse vigor de que a literatura desfruta, ela pode apenas contornar o vazio (o real, por extensão), testemunhar as feridas e as cicatrizes promovidas por esse embate. Mas há uma operacionalização importante nesse processo de que não podemos desprezar sua força: a sublimação.

¹⁰ FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005. p. 19.

¹¹ ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 644-645.

Ricardo Piglia, ao fazer um estudo sobre os sujeitos trágicos, busca também construir uma ponte entre literatura e psicanálise:

A psicanálise nos convoca a todos como sujeitos trágicos; nos diz que há um lugar no qual somos sujeitos extraordinários, temos desejos extraordinários, lutamos contra tensões e dramas de grande profundidade, e isso é atraente. Assim sendo, e como bem diz Freud, a psicanálise gera resistência e é a arte da resistência e da negociação, mas também é uma arte da guerra e da representação teatral, intensa e única.¹²

A vinculação que pretendo fazer, sobre a lente da psicanálise ser uma das ferramentas primordiais para o exame daquilo que está posto no dramático destino das personagens do romance de Saramago, reside no fato de que tanto a psicanálise quanto o romance em questão apontam para essa revelação aterradora: a condição trágica a que todo ser está vinculado. Aliás, não foi à toa que Freud, em sua construção desse campo de saber, em muito se fundou na tradição da literatura universal para delinear seus conceitos fundamentais.

E por fim, diante da necessidade que surge da própria natureza do meu objeto de estudo — o olhar —, estarão participando do diálogo com o romance de

¹² PIGLIA, Ricardo. "Os sujeitos trágicos". In: *Formas Breves*. (trad. José Marcos M. de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras. 2004. p. 52.

Saramago pinturas de Edward Hopper¹³ (que se encontram reproduzidas ao final, nos anexos 1, 2 e 3) e o filme documentário "Janela da Alma"¹⁴, de onde retirarei falas, observações das personalidades ali entrevistadas e recursos plásticos da própria natureza da matéria fílmica.

No primeiro caso, verifica-se plasticamente a "cena" (ou encenação) daquilo que provisoriamente será nomeado como "mirar o vazio"; melhor ainda, trata-se sempre de uma figura feminina que assim se põe, o que parece fortalecer a tese empreendida no romance de Saramago para a mulher do médico. Já no segundo caso, observa-se um conjunto de cenas, registros de entrevistas com personalidades (famosas ou não), em que se busca responder a uma questão fundamental, inaugural: "o que se enxerga quando não se vê?"

O curioso a se registrar sobre esse documentário é que o projeto inicial dos diretores João Jardim e Walter Carvalho seria tratar "apenas sobre a questão da miopia¹⁵"; nem é preciso dizer que o movimento inicial deles partia de uma questão pessoal dos dois: ambos são míopes.

¹³ Edward Hopper (1886-1967) — considerado o primeiro grande pintor americano do século XX. Juntamente com sua mulher, levou uma vida retirada e solitária, pintou cenas urbanas de uma íntima e infinita solidão. Os seres humanos que ele encena são isolados da harmoniosa Natureza ambientada por linhas acentuadas. Pintou melancólicas cenas iluminadas por uma ofuscante luz escultural.

¹⁴ Documentário. Direção: João Jardim, co-direção: Walter Carvalho. Livre, colorido, 73 minutos. Ravina Filmes. 2001.

¹⁵ Distúrbio de refração em que os raios luminosos formam o foco antes da retina; vista curta [pode ter várias causas, mas freq. é devida ao alongamento do eixo anteroposterior que o olho míope apresenta, o que impede a visão nítida de objetos situados distante do observador.] *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Editora Nova Fronteira, baseado no Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Dezembro de 1994.

Acredito que assim, vinculando meu percurso de análise a esses dois objetos artísticos que convocam para o "mais-de-olhar"¹⁶, poderei contornar as questões que se referem ao vazio e ao olhar.

¹⁶ Termo cunhado por Quinet, por aproximação ao conceito psicanalítico **mais-de-gozar**. Cf QUINET. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002. p. 14.

2 — A questão do olhar: ensaiando um romance sobre a cegueira

2.1 — O olhar e a cegueira

Todos os homens têm, por natureza, desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até da sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras, as visuais. Com efeito, não só para agir, mas até quando não nos propomos operar coisa alguma, preferimos, por assim dizer, a vista aos demais. A razão é que ela, de todos os sentidos, é o que melhor nos faz conhecer as coisas e mais diferença descobre. (Aristóteles, "Metafísica", 1979)

Se iniciarmos a trajetória de análise em direção à "cegueira" por meio dos órgãos que são os responsáveis básicos pela capacidade de visão — os olhos —, a questão do olhar, em princípio, se sustenta aparentemente numa capacidade de ordem física. Por isso, vejamos a descrição anatômica desse conjunto de órgãos através do seguinte conceito:

olho — órgão par, em forma de globo, situado um em cada órbita (2), constituído de três camadas (esclerótica, coróide e retina) e de meios de refração (humores aquoso e vítreo, e cristalino). É o órgão da visão.¹⁷

O olhar então supõe uma dualidade: não é possível recuar diante da evidência de que é preciso haver *mais de um olho* para ver. A visão é um

¹⁷ *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Editora Nova Fronteira, baseado no Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Dezembro de 1994.

fenômeno binocular em que há a necessidade de *convergência*, ou seja, é preciso dirigir os dois olhos para alguma coisa ou alguém, em que a divergência, ou seja, uma discrepância de foco seria o **estrabismo**. Observa-se como todo o vocabulário que cerca a questão do olhar em muito, também, integra conceitos sobre a questão do saber e do próprio conhecimento em si, mesmo que em alguns casos verifiquemos que o emprego se encontre num sentido mais figurado.

Aqui é possível pensar sobre a questão do olhar único, ciclópico, de que Ulisses se beneficia, quando, por exemplo, o olhar do ciclope não pode abraçar toda a paisagem. Lá no documentário *Janela da Alma*, Saramago assinala que, para se ver, "é necessário dar a volta toda". Começamos já a rascunhar uma teoria da cegueira pelo viés de uma espécie de visão parcialmente "faltosa", por ora nomeada dessa forma.

Mas essa visão não se inscreve apenas em seres ciclópicos. Bakhtin nos traz uma reflexão sobre o conceito de "excedente de visão"¹⁸ que coloca em cheque o pensamento hegemônico de que "bastam dois olhos em convergência para que a visão se dê".

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em

¹⁸ BAKHTIN, M. *Estética da Criação verbal.*, 2003. p. 21.

relação a mim, **sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver**: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, e sua expressão —, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele.¹⁹

Ora, esse *excedente de visão* de um sujeito é a área de cegueira do outro. Mas veja, nem esse excedente de um pode significar o pleno conhecimento (visão) do todo, uma vez que esse mesmo sujeito, cuja visão excede numa direção, também se cega noutra. No entanto, Bakhtin ainda assinala que é um excedente condicionado pela singularidade e pela impossibilidade de substituição do próprio lugar no mundo, em tempo, espaço e circunstâncias.

Nessa trilha, não é possível desconsiderar a questão da luz, não há como operacionalizar o olhar sem que haja a presença da luz: ela preexiste ao olho e é sobre ela que o olhar organiza suas encenações. O olho refrata raios luminosos que extrai do mundo exterior, apesar de se acreditar que “alguma coisa” sai do olho, que ele estaria carregado de afetos, que o olhar é um “clarão”, e não uma reação à luz.

De onde viria essa suspeita popular? Provavelmente de uma diferenciação conceitual que agora se faz necessária: **a visão não é o olhar**. Um oftalmologista

¹⁹ Idem. p. 21.

diria que ver é perceber o mundo que está diante de nós e olhar é fixar a vista num detalhe, num aspecto em particular.

Se buscarmos o saber da psicanálise para pensar tal questão, é possível acrescentar o pensamento de Nasio, quando pontua o seguinte:

Devemos compreender que o ato de olhar não pode desencadear-se, desenrolar-se e se concluir, não pode haver o gozo de olhar nem o ato de olhar, a não ser sob certas condições muito específicas, que chamamos as condições de visão.

A visão é o contexto em que se desenvolve, emerge, surge o olhar; e é precisamente no campo global da visão — formado de imagens — que vai surgir o olhar num momento particular: o momento da fascinação.²⁰

Nesse raciocínio, ele ainda assinala uma outra diferenciação dentro do conceito de olhar, marcando o olhar enquanto *ato perceptivo* de fitar e o olhar *enquanto satisfação* do ato. No último caso, “o olhar não é mais ação, é o peso subjetivo, que marca tal ou qual sentimento, tal ou qual posição subjetiva” (Nasio, 1995, p. 15). Dizendo de outra forma, o olhar enquanto ato é uma ação pulsional; enquanto satisfação do ato remete a idéia de energia, de tensão desse ato, uma energia que se perde à medida que o ato se desenrola e, ao mesmo tempo, determina o desenrolar do ato e faz com que ele se cumpra — é a causa do ato.

²⁰ NASIO, Juan-David. *O olhar em psicanálise*. p. 18.

É bastante clara a contribuição singular e definitiva que a psicanálise oferece no que diz respeito à questão do olhar. Max Milner, em *On est prié de fermer les yeux*²¹, conclui seu estudo sobre o olhar na mitologia grega e na literatura, afirmando que a psicanálise introduz na reflexão sobre o olhar humano uma dimensão que a ótica dos antigos abrigava, mas que a ótica geométrica, da qual somos tributários na maior parte de nossa existência e de nosso pensamento, corre o risco de ocultar totalmente.

O conceito de pulsão escópica da psicanálise permitiu restabelecer uma função de atividade para o olho não mais como apenas fonte de visão, mas como fonte de libido. Onde os antigos têm o conceito de raio visual e fogo de olhar (Aristóteles justificou o desejo de saber, visando, no final, um gozo escópico; São Tomás de Aquino evoca a “cobiça dos olhos”)²², a psicanálise descobre a libido²³ de ver; lá, onde estava a visão, Freud descobre a pulsão²⁴.

²¹ MILNER, Max. “Le yeux d’Oedipe” in *On est prié de fermer les yeux*. Paris: Gallimard, 1991.

²² ARISTÓTELES. *Metafísica*; AGOSTINHO. Aquino. *Suma Teologia (vol. 2)*.

²³ libido — “termo latino, inicialmente utilizado por Moriz Benedikt, para designar uma energia própria do instinto sexual. Freud retomou o termo numa acepção inteiramente distinta, para designar a manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, a sexualidade humana em geral.” in ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 471.

²⁴ pulsão — “termo surgido na França em 1625, derivado do latim **pulsio**, para designar o ato de impulsionar. Empregado por Freud a partir de 1905, tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica, definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.” in ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 628.

O mestre Quinet afirma que o ensinamento da psicanálise oferece a compreensão do campo visual nos três registros lacanianos: o **imaginário**²⁵ do espelho; o **simbólico**²⁶ da perspectiva e o **real**²⁷ da topologia, em que se inclui a relação do sujeito com o seu objeto de olhar.²⁸

Dessa forma, esse campo de saber desvela não só o lado do prazer, mas também a face do horror (gozo) que o olhar encerra, na medida em que o gozo escópico, o gozo do “olhar no espetáculo do mundo”²⁹, traz também a ideia de aniquilamento, pois o olho não pode se ver senão ao preço do desaparecimento do sujeito. Noutras palavras, toda pulsão é também pulsão de morte. O olhar da Medusa encerra essa dupla lição. O olhar, ao mesmo tempo em que pode ser causa de prazer, pode ser objeto de angústia, ao ficar “insuportável” sustentar o olhar ou ser olhado por outro.

²⁵ Imaginário — “termo derivado do latim **imago** (imagem) e empregado como substantivo na filosofia e na psicologia para designar aquilo que se relaciona com a imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade. Utilizado por J. Lacan a partir de 1936, o termo é correlato da expressão do estádio do espelho e designa uma relação dual com a imagem do semelhante. (...) o imaginário se define, no sentido laciano, como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo.” In ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 371.

²⁶ Simbólico — “termo extraído da antropologia e empregado como substantivo masculino por J. Lacan, a partir de 1936, para designar um sistema de representação baseado na linguagem, isto é, em signos e significações que determinam o sujeito à sua revelia, permitindo-lhe referir-se a ele, consciente e inconscientemente, ao exercer sua faculdade de simbolização. In ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 714.

²⁷ Real — “termo empregado como substantivo por Lacan, extraído simultaneamente do vocabulário da filosofia e do conceito freudiano de realidade psíquica para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar.” In ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 644-645.

²⁸ QUINET. *Um olhar a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002. p. 11.

²⁹ Cf MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Nesse ponto, é possível situar numa discussão mais subjetiva a questão trazida por Guy Debord³⁰: a sociedade de espetáculo, produto claro de nosso tempo. Além de o sujeito se colocar como objeto em situação de “espetáculo”, ou vice-versa, põe-se a mais olhar o outro que se apresenta nessa posição. Verificamos, assim, que o mesmo lugar de exposição excessiva pode também provocar mal-estar, como um dejetivo do próprio prazer. Essa constatação é importante na medida em que tudo o que nos parece prazeroso não poderia necessariamente ser também da ordem do mal-estar; no entanto, estamos falando do mesmo fenômeno, olhado por duas faces distintas.

Aqui retomo a lição de Bakhtin, que, ao falar em *excedente de visão*, também assinala o conceito da *compenetração*, papel atravessado tanto pelo discurso ético como o estético. Em alguma medida, o olhar/câmera/foco da narrativa de *Ensaio* desliza entre essa posição implicada e a posição aparentemente neutra que tradicionalmente assumiria, para que talvez o espectador/leitor, nauseado pela narrativa, possa ter uma das poucas alternativas para conseguir acompanhar até o fim o enfabular. O traço mais incomum do romance em questão é o uso do foco da narrativa como um olhar não passivo, mas implicado nas ocorrências, numa identificação maior com a condição humana

³⁰ DÉBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

instalada em meio aos fatos, numa clara demonstração de “pertencimento” ao infeliz grupo que é o do homem dito civilizado.

“O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver”³¹, e é através dessa fissura — entre o visível (aprendido como o estabelecido) e o invisível (o reaprendido como resultado do desaprendido, visando o saber que se deseja/necessita/busca/precisa construir) — que é possível operacionalizar o desaprender, uma vez que o “olhar” (em seu sentido plural) aqui será aguçado pela ausência de sentido.

No intervalo dos sentidos, em contradição com o positivismo da consciência, podemos descobrir que ver é, por princípio, ver mais do que o que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível.³²

Por intermédio de mais de uma forma, foi possível perceber que o olhar carrega sentidos díspares, antagônicos, porém numa perspectiva dialética: prazer e mal-estar; saber e não saber; ver o invisível e não ver o visível. Poderíamos completar, quase resumir, que o olhar apresenta algo de familiar e estrangeiro/estranho/desconhecido, simultaneamente.

O imperativo do gozo — ao qual estamos todos submetidos, na modernidade, de forma mais industrial, porque intenso e massivo faz parte da

³¹ Novaes, 1988, p. 09.

³² MERLEAU-PONTY, Maurice, *O visível e o invisível*, 2003.

agenda desses tempos hipermodernos — situa todos os comportamentos de risco como um investimento, uma entrega, um “objeto” que aponta perigosamente para a pulsão morte. As personagens de *Ensaio* são claros exemplos dessa condição e, em função disso, passamos a uma conceituação mais precisa sobre tal pulsão.

Retomando a lição de Freud, radicalizada (no sentido de ir à raiz) por Lacan, *toda pulsão é pulsão de morte*³³. Isso significa dizer que existe um único vetor em nosso psiquismo: o vetor da pulsão cuja força é constante, imperiosa, exige a todo custo a satisfação, cuja obtenção é impossível de ser satisfeita. Segundo Freud, em “Além do princípio do prazer”³⁴, há um impossível de ser satisfeito porque o objeto que daria satisfação à pulsão, *Das Ding*, a Coisa, não existe, trata-se de um objeto suposto por nosso psiquismo como objeto a ser atingido; não é “uma” coisa, mas “a” Coisa. É exatamente porque a Coisa não existe que a pulsão é uma força constante, insistente o tempo todo em obter o que jamais aparecerá para ela, pois o que ela recebe são satisfações parciais, continuamente descartadas e substituídas sucessivamente.

A nossa vida cotidiana é feita disso, regida por esse vetor, que busca a absoluta satisfação impossível de ser alcançada, apenas recebendo em troca tentativas parciais de realização, pois não podemos satisfazer plenamente a

³³ LACAN, J. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979. p. 195 e 243.

³⁴ FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. vol. XVIII.

pulsão, apenas fazer uso de precários substitutos dessa Coisa. Ela, a pulsão, vai insistindo em pedir mais, dizendo continuamente: "Isso tudo foi ótimo, gostei muito, mas amanhã eu quero tudo isso de novo e mais alguma coisa." A *Das Ding*, a isso que a satisfação pede, em última análise, o lugar para onde o vetor se dirige, Freud chamou de morte. E Lacan lhe deu outro nome, incorporado ao vocabulário psicanalítico: gozo. É possível considerar que a denominação lacaniana *empuxo-ao-gozo* é precisamente o sentido desse vetor na direção da morte, concebido por Freud como a anulação radical das tensões internas vividas pelo organismo e pelo psiquismo. No fundo, é um empuxo à morte, aquela tendência do princípio de Nirvana de zerar as tensões internas, só que de forma absoluta.

Mas o que existe estruturalmente para que o vetor mais radical não funcione de forma autônoma, devastadora, isolada, automática em nós? Existe a fantasia, psicanaliticamente falando, de que sua entrada no inconsciente reduz, filtra, afunila essa região de gozo ilimitado.

É preciso destacar que Lacan introduz diferentes dimensões de gozo: há um gozo absoluto, almejado por nossa estrutura psíquica regida pela pulsão de morte, trata-se do gozo mortífero; mas há igualmente o gozo fálico, gozo regido pela fantasia, gozo parcial e sexual.

Para ser completado o conjunto necessário de saber psicanalítico, vamos diferenciar os conceitos de pulsão e desejo, ambos muito parecidos e próximos e

extremamente necessários à análise que está sendo empreendida. É possível dizer que o desejo é a pulsão que foi enquadrada, emoldurada por uma determinada fantasia. Lacan insiste em dizer que **a fantasia é o suporte do desejo**.

Esse aspecto da força constante da pulsão, Lacan vai chamá-la de tensão estacionária, uma belíssima expressão empregada no Seminário 11. Sobre a força constante da pulsão, assim nomeada por Freud, Lacan vai dizer: ela é uma tensão estacionária. Ele diz assim: “ela não tem dia nem noite, não tem primavera nem outono, não tem subida nem descida”, ou seja, não apresenta qualquer espécie de variação.³⁵

Se o signo de predomínio do mundo que cercava os sobreviventes à epidemia de cegueira era o da pulsão de morte, uma busca desenfreada por um gozo absoluto, um gozo de poder destrutivo — “líquido”, no olhar de Bauman ou “hipermoderno”, para Lipovetsky³⁶ —, face sobre a qual todos nós também somos constituídos; ela, a mulher do médico, guiando o seu pequeno grupo, insiste com a resposta da marca da vida. Essa seria a marca trágica da existência humana: tudo que fazemos são tentativas de dar a essa pulsão mortífera uma certa satisfação, mas não é possível proporcionar tudo o que ela nos pede.

³⁵ JORGE, Marco Antonio Coutinho. “A Pulsão de Morte”. In: *Estudos de Psicanálise*. Belo Horizonte: Círculo Brasileiro de Psicanálise. 2003. Volume 26. p. 26.

³⁶ Cf. no presente texto a seção 3.2, que trata sobre cegueira: o palco da modernidade, em que virá um debate mais focado na tese desses dois autores.

2.2 — O ensaio

*Por forma que a nossa tarefa principal
era a de aumentar
o que não acontecia.
(Nós era um rebanho de gurus.)
A gente era bem-dotado para aquele serviço
de aumentar o que não acontecia.
A gente operava a domicílio e pra fora.
E aquele colega que tinha ganho um olhar
de pássaro
Era o campeão de aumentar os desacontecimentos.
Uma tarde ele falou pra nós que enxergara um
lagarto espichado na areia
a beber um copo de sol.
Apareceu um homem que era adepto da razão
e disse:
Lagarto não bebe sol no copo!
Isso é uma estultícia
Ele falou de sério
Ficamos instruídos. (Manoel de Barros, 2004)*

Nada como contar com a sabedoria do poeta Manoel de Barros, capaz de expressar em versos tudo que minha prosa não conseguirá revelar tão precisamente. Talvez seja essa a melhor maneira de interpretar o que está por vir nas cenas de *Ensaio: desacontecimentos*.

A forma como vão sendo apresentados/olhados os fatos que conjugam o enredo põe em cena uma clivagem na lógica de três eixos fundamentais para a configuração das certezas da humanidade na sua ingênua tradução da realidade. São eles os eixos da temporalidade, da causalidade e o da organização da

sociedade. Três sólidos³⁷ baluartes do pensamento lógico da civilização ocidental. O desafio seria como conjugar a ideia de ensaio a tamanha falta de sentido. Tentemos.

O romance do século XX sofre alterações **anunciadas** na obra machadiana: há um abalo cronológico (fundem-se presente, passado e futuro); os planos de consciência e o onírico invadem a realidade das personagens; o relativo na relação espaço-tempo é exposto; o mundo epidérmico do senso comum é denunciado como aparência; a simultaneidade altera radicalmente não só as estruturas narrativas, como a própria frase. O narrador autoconsciente está sintonizado no canal dessas mudanças que apontam para a falência do discurso dito “objetivo” da história. A ideia de organização servia como cimento para a crença na existência de estruturas que existiam em si e funcionavam em si sob a direção de racionalidade que lhes era própria e independente da vontade e da intervenção humanas.

Outra consequência verificada no romance-ensaio é a abertura de uma nova capacidade da ficção para desvendar sendas ocultas do real, assumindo, portanto, uma postura radicalmente crítica em relação ao poder mimético das palavras, das atitudes e das relações sociais. Poderíamos, então, chamá-lo de narrativa **da suspeita**, já que assume a subjetividade e a precariedade das perspectivas no

³⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar — a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

enfoque do real, talvez numa forma menos ilusória e mais eficaz de **conhecer**. Em outras palavras, é possível nomeá-lo de **romance de busca**³⁸.

Na introdução, foram colocadas questões sobre o romance de Saramago. Agora talvez fosse o momento de se buscar algumas pistas oferecidas para tentar quebrar algumas cifras da narrativa. A primeira que obviamente se apresenta está no título, que, apesar de parecer óbvio, oferece uma abertura maior do que o enunciado propõe: **ensaio**. Se não, vejamos. Numa rápida consulta ao dicionário³⁹, o verbete “ensaio” apresenta as seguintes acepções:

1. Prova, experiência;
 2. Exame, estudo;
 3. Tentativa, experiência;
 4. Treino, treinamento [Sin., p. us., nessa acepç.: ensaiamento.];
 5. Teat. Treinamento das falas e marcações dos atores para adestrá-los e aprimorá-los no desenvolvimento dos seus papéis e/ou repetição dos movimentos cenográficos, de iluminação, de sonoplastia etc., objetivando a unidade, o aprimoramento e a perfeita execução da montagem. [Do fr. *essai*.]
- S. m. Liter.
1. Estudo sobre determinado assunto, porém menos aprofundado e/ou menor que um tratado formal e acabado.

³⁸ Gostaria de sinalizar para o fato de que nomeei **narrativa de busca** e/ou **narrativa da suspeita** o romance *Amar*, verbo *intransitivo*, por ocasião da minha dissertação de mestrado (1997). Daí, por extensão, faço agora uso dessas mesmas nomeações para circunscrever o que pretendo debater em minha tese com o romance de Saramago.

³⁹ *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Editora Nova Fronteira, dezembro de 1994.

A primeira aparente certeza seria apenas considerar a acepção mais cabível, a do sentido literário, partindo principalmente do ponto de vista do narrador. Tal julgamento é insuficiente; quero crer que as outras significações também se apresentam ao longo do romance sem que haja uma anulação daquela acepção primeira — “estudo sobre determinado assunto...” —, uma vez que são várias as interações que se “ensaiam” no romance. Por exemplo, entre as personagens, são estabelecidas tentativas, experimentações sobre o insólito que se apresenta para elas: a cegueira contagiosa (?) sem explicação. Ao longo da narrativa, há um experimentar entre as personagens que passam a se “movimentar”, baseando-se no recolhimento do conhecimento e das práticas adquiridas na travessia da cegueira, passando a incluir também o sentido de ensaio teatral.

Antes de voltar a falar sobre o papel do narrador, não é possível deixar de mencionar a experiência singular que se dá para nós, leitores. Somos cúmplices silentes de todos os ensaios, somos surpreendidos numa parceria de travessia quase suicida: quando menos vemos o romance é quando mais o enxergamos. O paradoxo parece ser a melhor simbologia para ilustrar a aventura que se imprime na leitura dessa narrativa. É preciso que a visão seja espacialmente excluída para permitir que surja um olhar. A cegueira é branca, a folha de papel é branca, os seres são humanos, a experiência é da condição humana, num universo absolutamente ficcional, sem o menor compromisso com a verossimilhança,

naquilo que diz respeito ao “cegar-se” *stricto sensu*. É apresentado o máximo de pragmatismo, o máximo de racionalidade sobre a precariedade humana por intermédio de uma sequência de fatos movidos pelo *nonsense* de uma inexplicável cegueira. O claro enigma que vai se construindo não se dissolve nem na última página: “Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem.”⁴⁰

A primeira descrição do fenômeno não é menos confusa:

O cego ergueu as mãos diante dos olhos, moveu-as, Nada, é como se estivesse no leite, Mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, Pois eu vejo tudo branco, (ESC — p. 13)

Pouco mais adiante, ela é referida como “a insondável brancura” (ESC — p. 15) que, na experiência do primeiro cego, o põe naquela condição já mencionada na **Introdução**, a de total desamparo. O pensamento parece poder ver, mas dele fica excluído o olhar. Lá, onde falha a visão, no domínio das ideias, emerge o olhar, a teoria, o ensaio.

E ele tornou a lacrimejar de **dor, de abandono, como uma criança**, cego de brancura no meio duma casa que,

⁴⁰ SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 310. Todas as demais citações desta obra se farão por esta edição e indicar-se-ão no corpo do texto, seguidas da abreviatura (ESC) e do número da página de que foram extraídas.

com o declinar da tarde já começava a escurecer. (grifo meu
— ESC — p. 16)

Aqui, ainda no início do romance, somos guiados pelo olhar do narrador que parece ver, em contrapartida ao olhar do cego, que, em vendo tudo muito branco, experimenta uma cegueira que provisoriamente será chamada de “cegueira do excesso”, quando mais adiante será retomado este aspecto.

Para fechar o círculo sobre o *enigma*, que pela sua própria condição de *nonsense* consegue revelar mais que encobrir, vejamos a fala do saber médico sobre o fenômeno singular que parece não ter registro, muito menos explicação:

O que quero dizer é que se o senhor doutor está de facto cego, a sua cegueira, neste momento, é inexplicável, Duvida que eu esteja cego, Que idéia, o problema está na raridade do caso, pessoalmente, em toda a minha vida de médico, nunca me apareceu nada assim, e atrevo-me mesmo a dizer que em toda a história da oftalmologia, Acho que tem cura, Em princípio, porque não encontro lesões de qualquer tipo nem malformações congênicas, a minha resposta deveria ser afirmativa, Mas pelos vistos não o é, (ESC — p. 23-24)

Foi feito um rápido passeio pelas acepções do termo ensaio, mas o que emerge de maneira quase concreta pela narrativa é a fala singular do narrador que suspende a narrativa e, no espaço da enunciação, passa a traçar reflexões sobre o fato enunciado. O traço mais incomum é o uso do pronome na primeira pessoa do

plural, não como um emprego do empolado plural de modéstia, mas sim numa identificação maior com a condição humana que se rompe em meio aos fatos narrados, numa clara demonstração de “pertencimento” ao infeliz grupo que é o do homem dito civilizado. Um dos primeiros momentos em que é possível capturar tal presença ocorre na seguinte passagem:

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

Em alguma medida, o narrador de *Ensaio* desliza entre essa posição de *pertencimento* e a posição aparentemente neutra, que tradicionalmente assumiria uma narrativa em terceira pessoa. Curiosamente, aí também, na linguagem

empregada pela escrita da narrativa, igualmente ocorre um apagamento de sinais gráficos — próprios da língua escrita —, que sabemos ser marca do autor, Saramago. No entanto, um dos efeitos percebidos graças a essa suspensão (de sinais de pontuação e de algumas marcações de parágrafo, por exemplo) é o de termos com mais atenção, mais cuidado, como quem segue por uma estrada sem as placas. Numa última digressão sobre esse aspecto, agora refletindo sobre a obra de Saramago, vimos que em apenas um romance, *Manual de pintura e caligrafia*⁴¹, não ocorre tal expediente. Quero crer que essa narrativa autobiográfica assim se apresenta porque toda ela é assumida na primeira pessoa do singular, tratando muito do universo da *mimesis*, das representações.

Para o leitor, nauseado talvez pela narrativa, pode ser essa uma das poucas alternativas para prosseguir lendo. Pelas sensações descritas, a angústia ocular da ausência da visão parece equivaler a um certo medo de impotência, chegando a uma alegoria do horror da castração. É inevitável a comparação imediata que se faz à figura de Édipo. Na medida em que este percebe o horror do ato cometido, da interdição avançada/ultrapassada por ele, ou seja, há o confronto com a realidade, torna-se insuportável ver (mas, curiosamente, viver ainda é possível⁴²).

⁴¹ SARAMAGO, José. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

⁴² Cf mais adiante, na sessão 3.1, cidade: a questão da cultura, em que será tratada mais detidamente essa questão de Édipo.

Quando me compenetro dos sofrimentos do outro, eu os vivencio precisamente como sofrimentos *dele*, na categoria do *outro*, e minha reação a ele não é um grito de dor e sim uma palavra de consolo e um ato de ajuda. Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético. A atividade estética começa propriamente quando retornamos a nós mesmos e ao nosso lugar fora da pessoa que sofre, quando enformamos e damos acabamento ao material da compenetração...⁴³

Para uma mão de via expressa, há sempre outra, a contramão. A vida nas cidades pode pedir que se “apaguem” as individualidades em nome de uma preservação da intimidade. E, com o gradativo aumento de “estranhos” na cidade, é conveniente dissimular-se no meio da população como forma de se proteger. Esses fatores contribuem para a volta para o espaço de dentro, para o refúgio da intimidade, que Sennett explicou como um narcisismo, no qual o indivíduo imerge em seu próprio ser e, dessa forma, vê a realidade e a compreende como uma projeção das imagens do eu:

O mito de Narciso tem um duplo sentido: a sua auto-absorção evita que tenha conhecimento a respeito daquilo que ele é e daquilo que ele não é; esta absorção também destrói a pessoa que está engajada nessa situação. Narciso,

⁴³ BAKHTIN, 2003, p. 24-25.

ao se ver espelhado na superfície da água, esquece que a água é uma outra coisa, que está fora dele próprio, e desse modo **se torna cego a seus perigos**.

Como **distúrbio** de caráter, o narcisismo é o próprio oposto ao auto-amor. A auto-absorção não produz gratificação, produz ferimentos no eu; **apagar a linha divisória entre o eu e o outro significa que nada de novo, nada de "outro" jamais adentra o eu; é devorado e transformado, até que a pessoa possa pensar que pode se ver na outra** — e, então, isso se torna sem sentido.⁴⁴

O narrador ensaísta, ao continuar sua reflexão, oferece mais pistas sobre a metáfora do olhar, que remete à alegoria da cegueira:

Com o andar dos tempos, mais as actividades da convivência e as trocas genéticas, acabamos por meter a consciência na cor do sangue e no sal das lágrimas, e, como se tanto fosse pouco, fizemos dos olhos uma espécie de espelhos virados para dentro, com o resultado, muitas vezes, de **mostrarem eles sem reserva o que estávamos tratando de negar com a boca**. (ESC — p. 26 — grifo meu)

Todas as reflexões que aqui foram transcritas objetivam formular hipóteses para a capacidade de as personagens se cegarem sobre si, sobre o mundo, sobre as imperfeições, sobre as falhas, as faltas, o mal-estar. Elas não possuem nada

⁴⁴ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 408. (grifo meu)

especial, nada lhes parece faltar, apenas não são capazes de utilizar seus olhos para aquilo que de humano se esperaria do uso deles. Mas há um preço muito alto para o não emprego dessa capacidade: é o de abdicar da condição de estar vivo. Pensando não sofrer, acabam deixando de viver. Nesse sentido, trarei uma reflexão de Sartre sobre as implicações que estão na questão do olhar:

Portanto, não posso dirigir minha atenção ao olhar sem que, ao mesmo tempo, minha percepção se decomponha e passe a segundo plano. Produz-se aqui algo análogo ao que tentei demonstrar, em outro trabalho, sobre o tema do imaginário: dizia então que não podemos perceber e imaginar ao mesmo tempo; terá de ser uma coisa ou outra. (...) Porque perceber é *olhar*, e captar um olhar não é apreender um objeto-olhar no mundo (a menos que esse olhar não esteja dirigido a nós), mas tomar consciência de *ser visto*. **O olhar que os olhos manifestam, não importa sua natureza, é pura remissão de mim mesmo.**⁴⁵ (grifo meu)

Acredito que a última frase em negrito do fragmento acima lança uma importante hipótese sobre a cegueira que é experimentada no romance e que busco analisar. É extremamente íntima a descrição que fazem os dois textos ao tentar circunscrever/ensaiar por meio de palavras a singular espécie de cegueira.

⁴⁵ SARTRE. *O ser e o nada*. (2005). p. 333

É traço mais que notável a maneira curiosa de Saramago colocar a fala do narrador mesclada, misturada à das personagens. Há que se ter muita atenção para que os limites de enunciados e de enunciação estabeleçam suas respectivas fronteiras. Mesmo assim, os poucos vestígios desses limites não são irrefutáveis. A solução formal é o pluralismo de vozes: a polifonia não organiza hierarquicamente discursos que se interpenetram, se chocam ou se completam. Aqui a ficção assume sua fragilidade, não escamoteando **uma determinada visão da realidade sob a máscara da verdade.**

Mas quem é esse estranho tão familiar que habita os diversos níveis desse ensaio? Recorro a um artigo de 1919, de Freud, cujo título original é *DAS UNHEIMLICHE*, mas que recebeu a tradução para o português de *O estranho*⁴⁶. Ali ele relaciona a ambiguidade que o termo encerra na língua alemã à sensação de inquietude do sujeito pelo retorno do material recalçado⁴⁷ (portanto conhecido), o qual volta sob a forma de algo desconhecido e assustador. Pois bem, o que habita de mais estranho em nosso ensaio/*Ensaio* é tudo aquilo que se quis recalcar, portanto, é íntimo e retorna sob a face de estrangeiro/estranho. Recupero então os dois grifos das duas últimas citações: "mostrarem eles sem reserva o que

⁴⁶ "*Das unheimliche*"... é traduzido habitualmente por "o estranho" e "o sinistro",. Significa algo inquietante, macabro, assustador, esquisito, misterioso etc. Nesse artigo, Freud aponta para o fato de que a palavra alemã teria certa ambiguidade, oscilando entre o "familiar" e o "desconhecido". In HANNIS, L. *Dicionário comentado do Alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 1996. p. 231.

⁴⁷ Cf. nota de rodapé 09.

estávamos tratando de negar com a boca" (ESC) e "O olhar que os *olhos* manifestam, não importa sua natureza, é pura remissão de mim mesmo.", Sartre.

3 — A cegueira e a cidade

3.1 — cidade: a questão da cultura

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura — W. Benjamin)

Em meados do século XIX, a câmera fotográfica é inventada e, no início do século seguinte, o cinema. Para Walter Benjamin, dessas invenções surge uma nova percepção da obra de arte e uma nova relação com a mesma. Ele distingue dois diferentes modos de recepção da obra de arte no interior dessa mudança: a recepção tátil e a recepção ótica. Um dos fatos que chama a sua atenção é como se dá a relação entre o homem e a obra de arte depois do advento da técnica da fotografia, o que permite à imagem ter um traço muito maior de realidade, uma vez que a mediação entre olho e desenho não se dá mais por intermédio da mão.

Benjamin (1892-1940, contemporâneo de (1856-1929), conseguiu perceber toda a inovação e contribuição irreversível que a psicanálise oferecia para refletir e pensar a cultura.

Fonte inesgotável de sentidos diversos sobre a vida e a morte, as múltiplas vozes dessa figura — a cultura — serviram de matéria-prima à elaboração da teoria freudiana, durante um período em que quase todos os aspectos da vida social e das ideias sofriam grandes transformações no Ocidente.⁴⁸

Nesse contexto de enormes mudanças e renovações da virada do século XIX para o XX, Freud afirmou a prática psicanalítica como o exercício específico de sua invenção, ao mesmo tempo em que levou às últimas consequências a descoberta do inconsciente, estendendo o seu entendimento aos sintomas (do sujeito) e ao mal-estar da civilização. Assim, começou a construir um instrumental teórico sobre a cultura, totalmente articulado ao saber teórico psicanalítico, de forma que, ao se apresentar como individual ou coletivo, não fere o rigor conceitual. Em todo seu trabalho, Freud se esforçou em identificar as manifestações do inconsciente fora do âmbito exclusivo da clínica, nos sintomas culturais, merecendo uma reflexão crítica aguda. Cabe ainda ressaltar que na ética do psicanalista, prevista por Freud, está posto que o psicanalista deva tornar-se um crítico da cultura que testemunha. Freud e Benjamin, assim, agiram em seu tempo.

Já naquela ocasião ambos reconheciam que o mundo caminhava cada vez mais na direção do apagamento das diferenças e da homogeneização perversa e

⁴⁸ FUKS, Betty B. *Freud & a cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003. p. 7.

obscena das identidades. Tais fatos vêm impondo maciçamente aos passageiros dos dois últimos séculos valores absolutos e autodevoradores da civilização.

Freud não é apenas o pai da psicanálise, mas o fundador de uma forma muito particular e inédita de produzir ciência e conhecimento. Ele reinventou o que se sabia sobre alma humana (a psique), instaurando uma ruptura com toda a tradição do pensamento ocidental, a partir de uma obra em que o pensamento racional, consciente e cartesiano perdeu seu lugar exclusivo e egrégio. Seus estudos sobre a vida inconsciente, realizados ao longo de toda sua vasta obra, são hoje referência obrigatória para a ciência e para a filosofia contemporâneas. A sua influência no pensamento ocidental é não só inconteste, como não cessa de ampliar seu alcance, dialogando com e influenciando as mais variadas áreas do saber, como a filosofia, as artes, a literatura, a teoria política e as neurociências.⁴⁹

Freud passou a usar sistematicamente a palavra *kultur* a partir do momento em que se deparou com o conceito de pulsão de morte e quando introduziu na teoria psicanalítica a categoria que designa o desconforto inerente a qualquer civilização: o mal-estar. Se formos buscar o sentido sociológico do termo, grosso modo, veremos que cultura "é o conjunto acumulado de símbolos, ideias e produtos materiais associados a um sistema social, seja ele uma sociedade inteira

⁴⁹ ENDO, Paulo & SOUSA, Edson. "Itinerário para uma leitura de Freud". In: FREUD. *O mal-estar na cultura*. (trad. Renato Zwick). Porto Alegre: LP&M. 2010. p. 7.

ou uma família.”⁵⁰ Convocando a Filosofia, observa-se que cultura é “o conceito que serve para designar tanto a formação do espírito humano quanto de toda a personalidade do homem: gosto, sensibilidade, inteligência.”⁵¹ Indo um pouco mais adiante, verificamos que nesse mesmo verbete sobre cultura há uma distinção que será muito cara ao fortalecimento da seleção vocabular para a palavra *cultura* no lugar de *civilização*, no que diz respeito à tradução, do alemão para o português, do famoso artigo de Freud:

Enquanto se opõe a *natura* (natureza), a cultura possui um duplo sentido antropológico: a) é o conjunto das representações e dos comportamentos adquiridos pelo homem enquanto ser social. (...) b) é o processo dinâmico de socialização pelo qual todos esses fatos da cultura se comunicam e se impõem , em determinada sociedade, seja pela difusão de informações em grande escala, a todas as estruturas sociais, mediante os meios de comunicação de massa. Nesse sentido, a cultura praticamente se identifica com o *modo de vida* de uma população determinada, vale dizer, com **todo esse conjunto de regras e comportamentos pelos quais as instituições adquirem um significado para os agentes sociais e através dos**

⁵⁰ JOHNSON, Allan G. (trad. Ruy Jungmann). *Dicionário de Sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997. p. 59.

⁵¹ JAPIASSÚ, H. & SOUZA FILHO, Danilo M. de. *Dicionário Básico de Filosofia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1993. p. 63.

quais elas se encarnam em condutas mais ou menos codificadas.⁵² (grifo meu)

Dizendo de outra forma, tudo aquilo que é/foi erigido no humano em suplência à ausência do que chamamos de instinto (animal) é cultura. É o passo mais além da natureza dado por nós. É nessa medida que a mais precisa tradução para o vocábulo *kultur* de Freud deve vir para a versão em português, **cultura**. Não estamos sequer tocando na aparentemente óbvia coincidência de o radical em ambas as línguas ser visivelmente da mesma raiz. Lá no Dicionário Etimológico⁵³, consta que a palavra **cultura**, na segunda acepção, ou seja, ext. civilização (séc. XVI), vem do alemão *kultur*, através do francês *culturel*, derivado do alemão *kulturell*.

Retomando então, lá onde a programação instintual, própria dos animais, nos faltou, organizou-se a **cultura**, foram estabelecidas regras, ordem, lei. Recupero aqui a fala com que se inicia a **Introdução** desse texto, quando é descrita a cena do bebê que rompe o “além túnel”, rumo ao desconhecido, a favor da vida e, agora, acrescento que, para se confirmar como um humano, ele precisa ser posto na cultura, precisa ser atravessado pela linguagem, precisa ser desejado por um outro (alguém para materná-lo), será preciso uma “ajuda estrangeira”.⁵⁴

⁵² Idem, p. 63.

⁵³ CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 233.

⁵⁴ Termo com o qual Freud designa essa assistência que marca a criança como ser falante.

Nascemos todos numa precariedade radical, totalmente inabilitados para dar conta da vida — e o fruto dessa precariedade é o nosso desejo do outro. Toda presunção de autonomia e independência é mero marco de ideais; de fato, somos mesmo dependentes e necessitados, daí a nossa vocação para o desejo, o amor, por uma pura necessidade de sobrevivência.

O apelo amoroso, que todo ser humano aprende pela cultura⁵⁵ a exercer, é a dita matriz sexual sobre a qual vai trabalhar Freud, ou seja, é o investimento amoroso dos pais para seu bebê, entendendo aqui sexual como tudo aquilo que faz circuito, que é seccionado, partido. É justamente porque aí a dimensão sexual passa a comparecer que lhe temos um certo horror: a revelação freudiana é que o sexual implica muito mais que aquilo que está na dita relação sexual.

Fazendo aqui uma pequena digressão, observa-se que a descoberta do campo de saber psicanalítico foi uma espécie de efeito de um aspecto da sua contemporaneidade: a excessiva valorização do amor e do sexo. No entanto, esse campo navega pelo viés de uma tentativa de resposta, um antídoto, como um apelo trágico de salvação ao apelo desmesurado de sexo e amor; não pela via da promessa de ideal, mas, pelo contrário, para desinflar essa via, trabalhando nas inscrições do apelo amoroso dos pais.

⁵⁵ Cultura agora entendida na dimensão a que Freud recorre em seu ensaio sobre o mal-estar, já aqui desenvolvido.

Há um enorme equívoco na maneira corrente com que se banalizou a questão do complexo de Édipo apresentada por Freud, como é possível se concluir diante das reflexões feitas anteriormente. Em suas cartas, Freud mostra-se muito atormentado com a descoberta, pois coloca em xeque a figura sagrada da mãe — e ele desejava muito que a psicanálise fosse aceita por todos. É justamente na carta de 15/10/1897⁵⁶, com Freud falando de sua auto-análise, que se encontra a explicação mais contundente sobre Édipo.

Ser completamente honesto consigo mesmo é uma boa norma. Um único pensamento de valor genérico revelou-se a mim. Verifiquei, também no meu caso, a paixão pela mãe e o ciúme do pai, e agora considero isso como um evento universal do início da infância, mesmo que não tão precoce como nas crianças que se tornaram histéricas. Sendo assim, podemos entender a força avassaladora de *Oedipus Rex*, apesar de todas as objeções levantadas pela razão contra a sua pressuposição do destino; e podemos entender por que os “dramas do destino” posteriores estavam fadados a fracassar lamentavelmente. (...) Cada pessoa da platéia foi, um dia, em germe ou na fantasia, exatamente um Édipo como esse, e cada qual recua, horrorizada, diante da realização de sonho aqui transposta para a realidade, com

⁵⁶ Cf. “Carta 71” In: FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago. 1996. Vol. I. p 314-317.

toda a carga de recalçamento que separa seu estado infantil do seu estado atual.⁵⁷

O ser humano é o sujeito que não sabe, não possui o saber instintivo, e é por intermédio da linguagem⁵⁸ que tenta aprender o saber do qual foi excluído. Nessa dinâmica, amor, saber e necessidade vão se articular extraordinariamente. Sobrevive aquele que fizer essa junção: se seduzir e conseguir do outro esse saber, sobreviverá. Nesse sentido, esse primeiro **outro** será a mãe (não necessariamente o laço biológico é o que está em jogo, mas o fato que envolve a pessoa que venha executar a tarefa de maternar aquele bebê), que tem o **peso** para conduzir a abertura daquele bebê para a vida ou para morte. Logo, esse primeiro **outro** é o que reconhece no bebê um semelhante, investe naquele ser um desejo que possibilitará a inscrição dele na ordem do humano; assim, o amor é pego **pelo contágio**. É nesse lugar que entra o mito do Édipo, no fundamento da sobrevivência/amor/desejo.

⁵⁷ Id. p 316.

⁵⁸ O dizer lacaniano que marca a relação da psicanálise com a linguística — o inconsciente é estruturado como uma linguagem — não remete ao sistema geral de linguagem em que os seres humanos estão imersos, mas a um conjunto de formas e convenções adotadas pelo corpo social que a linguagem assume na coletividade. A esse conjunto de regras e formas, Saussure deu o nome de língua. É a língua em sua estrutura e mecanismo, a que se assemelham a estrutura e o movimento do inconsciente. Portanto, a Linguagem no sentido lacaniano remete à língua no sentido saussuriano.

Quando Lacan fala em *uma* linguagem, a qual se assemelham os movimentos do inconsciente, aponta, por um lado, que não existe uma linguagem própria do inconsciente, e sim que a forma de funcionamento do inconsciente se assemelha aos movimentos de um sistema de linguagem: o da língua. Por outro lado, pontua com precisão o não-todo da linguagem. Quando utiliza o artigo indefinido *uma*, Lacan relativiza o estatuto da existência de uma única linguagem — A linguagem. Não se pode falar de toda a linguagem, faltam palavras. Cf. ARRIVÉ, Michel. "Lacan, leitor de Saussure". In: *Linguagem e psicanálise, linguística e inconsciente: Freud, Saussure, Pichon, Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 72-116.

A questão do amor interessa à psicanálise porque é preciso chegar à sua origem para que a análise se operacionalize, é nesse sentido que Freud buscou a questão de Édipo, justamente por ser a dimensão nuclear do sujeito. Seguindo essa trilha, percebe-se que não há como o sujeito não **prestar contas** dos seus atos: tal como a dimensão trágica em Édipo, somos portadores desta sina também. No que se for dissecar a trama amorosa que fundamenta cada sujeito, vai se tocar na questão edipiana, no padrão que marca como carimbo sua inscrição no mundo amoroso, a matriz amorosa de cada um. Se é justamente aí que uma análise começa, ou seja, fiel ao caminho de Édipo, não é aí que ela cumpre seu termo: é preciso um passo para além de Édipo. Freud apontou a dissolução do complexo de Édipo como um possível fim, mas Lacan anuncia que há algo mais além: a travessia da fantasia⁵⁹ — sendo o conceito de fantasia a base sobre a qual se constrói o sujeito.

Retomando, no complexo de Édipo aparece o parricídio — que associa Eros (amor) a Ananké (necessidade), num apelo radical à sobrevivência. Porém, enquanto o interdito está em cena (o amor incestuoso), o proibido vela o que é da ordem do impossível, isto é, a **completude** (o mito da paixão perfeita). Dessa forma, a **interdição** é a **proteção que é dada ao sujeito frente o confronto**

⁵⁹ “Além da diversidade das fantasias de cada sujeito, Lacan postula a existência de uma estrutura teórica geral, a fantasia fundamental, cuja ‘travessia’ pelo paciente assinala a eficácia da análise, materializada num remanejamento das defesas e numa modificação de sua relação com o gozo.” in ROUDINESCO & PLON. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.225.

terrível com o impossível. Aquilo com que o sujeito vai se haver na psicanálise diz respeito ao **impossível**, isto é, ao ideal de **completude**. Ou seja, o mecanismo de interdição impede que o sujeito seja tragado pelo **impossível**. O processo psicanalítico seria, então, um endereçamento ao impossível, cujo encontro é o próprio confronto com a **privação**, pois este último é o próprio reconhecimento de que o sujeito nunca teve/possuiu o seu objeto de amor perfeito perdido. Em outras palavras, quando estamos diante da circunstância de castração, estamos ainda diante da dimensão do simbólico; na privação, estamos diante do real, segundo conceituação de Lacan.⁶⁰

Daí que há um experimentar radical de luto no fim de uma análise. Usando palavras de Manoel de Barros — que introduz a seção 2.2 —, seria um **desacontecimento**. Melhor tradução não há para essa experiência que, quero crer, guarda toda relação com as travessias das personagens de *Ensaio*, cada uma com uma particularidade de confronto com o real, mas assegurando como elemento comum a experiência dessa natureza de luto, sinônimo da trajetória dessa assunção do olhar que ocupa o lugar do apagamento da visão (= a cotidiana cegueira). A semelhança entre a trajetória de Édipo e a das personagens não

⁶⁰ Gostaria de oferecer aqui todos os créditos desse trecho de minha tese (sobre o complexo de Édipo) aos apontamentos feitos por mim nas aulas ministradas pelos professores doutores Marco Antonio Coutinho Jorge e Denise Maurano, no curso de Formação Básica, sobre o Módulo “Édipo e a castração”, ocorrido no Corpo Freudiano do Rio de Janeiro, durante o período do 1º semestre de 2009. Toda poesia expressa nas palavras desse seguimento devo depositar a esses meus colegas de transmissão, cujo único trabalho que tive de realizar foi ficar de **olhos bem abertos** para o que eles tinham a (re)velar.

parece ser mera coincidência, por isso se fez tão necessária toda essa digressão acerca do complexo do Édipo por intermédio da psicanálise, por buscar aí a raiz de todos esses afetos que figuram na aparentemente simplória cegueira.

A situação com que as personagens de *Ensaio* lidam é justamente o encontro com o **impossível**. Daí já é possível começar a quebrar uma das cifras que inicialmente foram creditadas à ideia de *nonsense* no que diz respeito à cegueira branca: trata-se do confronto com a **privação**, isto é, o reconhecimento de que as personagens jamais possuíram aquilo que acreditavam um dia ter tido/ter sido.

3.2 — cegueira: o palco da modernidade

*Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de **espetáculos**. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação. (Sociedade de **Espetáculo** — Guy Debord)*

O cinema, a nova indústria de imagens, proporcionou e atualizou uma nova linguagem, visual e imaginária, adquirindo uma dimensão significativa nos meios de comunicação, uma vez que sua tecnologia, mais que um aparato, também é um novo organizador perceptivo, favorecendo as transformações do *sensorium*, ou seja, dos modos de percepção e de experiência social. Isso demonstra que a transformação do sujeito em espectador e da percepção em “vivência” é consequência histórica do advento do cinema, e se renova com outras tecnologias. O *sensorium* é expandido na medida em que o cinema, como tecnologia visual, revela aspectos da realidade que não poderiam ser desvendados a olho nu.

Assim, o cinema “nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente visual”, ou seja, a partir desse aparelho, “o homem passa a representar para si o

mundo que o rodeia”⁶¹. Desse modo, o cinema torna visível aquilo que não víamos — e talvez nem pudéssemos ver — antes do seu advento.

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (...) A fotografia mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.⁶²

Walter Benjamin observa ainda semelhantes percepções de choque entre o espectador do cinema e aquele provocado pela vida na cidade moderna, seguindo à sua maneira, as descobertas de Freud, aponta para as mudanças ocorridas na estrutura da psique do homem moderno. A perspicácia da análise benjaminiana está em observar as mudanças de percepção do sujeito ocorridas com o desenvolvimento do capitalismo e o advento das novas técnicas. O cinema torna-se o lugar privilegiado da recepção coletiva, mas não é o único. Daí todo poder da alegoria eleita em *Ensaio*, uma vez que ela retoma exatamente a questão do poder do olhar e desse olhar diferenciado, que se instala com o advento do cinema e da modernidade, colocando a questão da visão e/ou do olhar em xeque.

⁶¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas (I)* 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 22.

⁶² Idem, p. 94.

A arte cinematográfica só existe por meio de uma traição bem organizada da realidade. Todos os grandes cineastas dizem NÃO a alguma coisa. Por exemplo, a recusa de externas reais nos filmes de Federico Fellini, a recusa da música de acompanhamento nos filmes de Ingmar Bergman, a recusa a utilizar atores profissionais em Robert Bresson, a recusa de cenas documentais em Hitchcock.⁶³ (as maiúsculas são originais do texto)

Essa nova imagética oferecida aos passageiros dos dois últimos séculos pelo advento do cinema, ou, mais especificamente, pelo cinema de arte, aponta numa direção a favor da plasticidade possível de se atingir graças à máquina — o cinematógrafo. Ou seja, é a arte que se utiliza da tecnologia para ampliar sua capacidade de expressão, não o contrário.

O cineasta mais sensual do mundo, Jean Renoir, que não gostava nada de máquinas, não se cansava de citar esta frase de Pascal:

“O que interessa o homem é o homem.”

Este objeto esplêndido intitulado *The book of the Cinema* mostra máquinas e homens. Vê-se bem, ao lê-lo e examiná-lo, que o cinema sempre atinge seu melhor quando o homem-cineasta consegue dobrar a

⁶³ TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 47.

máquina a seu desejo e, dessa forma, nos fazer entrar no seu sonho.⁶⁴

As personagens de *Ensaio* são testemunhas/alvos dessas possibilidades oferecidas tanto pelo cinema de que trata Truffaut, como por toda a indústria cultural pasteurizada. O lugar de leitura do narrador é justamente uma cidade moderna, provavelmente do final do século XX. O início do romance traz todas as cores e excessivas imagens que povoam os grandes centros. Somos levados desde o primeiro momento da narrativa a uma experiência sinestésica, que vai do mero desconforto ao mais profundo estado de nojo, perplexidade, náusea, abjeção. Os marcadores para a identificação dessa espécie de cidade são bastante explícitos e, já nas primeiras linhas, o enfabular nos convida para “ver”, como a própria epígrafe que abre a página inicial do romance nos “aconselha”: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.” E, buscando por “reparo”, é praticamente impossível não observar como a descrição da cena inaugural da cidade é um somatório de cores ostensivas:

O disco **amarelo** iluminou-se. Dois dos automóveis da frente aceleraram antes que o sinal **vermelho** aparecesse. Na passadeira de peões surgiu o desenho do homem **verde**. A gente que esperava começou a atravessar a rua pisando as faixas **brancas** pintadas na capa **negra** do asfalto, não

⁶⁴ Idem, p. 48.

há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim
lhe chamam. (grifo meu — ESC — p. 11)

No seguimento adiante, a descrição da cidade já traz notações da **agressividade selvagem** dos seus habitantes, “cegos” em repetir o ritual da intolerância de aguardar os segundos para o sinal abrir e os carros da frente partirem. O romance começa por ilustrar o cenário, o palco, a cidade, por meio das sutilezas cotidianas, para mais tarde observar como de toda frágil civilidade pode irromper a barbárie. Ainda no início pode parecer apenas que se trata de uma ambientação, mas, com o passar da narrativa, a cidade poderá ser vista como uma personagem.

Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embraiagem, mantinham em tensão os carros, avançando, recuando, como cavalos nervosos que sentissem vir no ar a chibata. Os peões já acabaram de passar, mas o caminho livre para os carros vai tardar ainda alguns segundos, há quem sustente que esta demora, aparentemente tão insignificante, se a multiplicarmos pelos milhares de semáforos existentes na cidade e pelas mudanças sucessivas das três cores de cada um, é uma das causas consideráveis dos engorgitamentos da circulação de automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (ESC — p. 11)

E é nesta cidade moderna qualquer, sem nome específico, sem localização geográfica explícita, que ocorre o inexplicável fenômeno de uma epidemia (?) de cegueira branca. Há uma importante marcação para o tempo, a época, e nenhuma necessidade de estipular o onde, o espaço, porque este detalhe é irrelevante, uma vez que o debate que será travado é sobre o ser humano na condição da modernidade. A fala cuidadosa do narrador nos oferece confirmação sobre esta importante marcação da época, quando ele procura caracterizar uma das personagens da travessia da cegueira: a rapariga de óculos escuros.

Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como noturnas, tanto verticais como horizontais, **da época aqui descrita, aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios, definitivos**, balda de que, por exagerada suficiência nossa, talvez nunca consigamos livrar-nos. (grifo meu — ESC — p. 31)

Segundo Lipovetsky⁶⁵, os tempos hipermodernos — marcados pela liberdade, pelo conforto, pela qualidade e pela expectativa de uma vida mais longa e de qualidade — não eliminaram o trágico da existência; pelo contrário, tornaram mais cruel a contradição. Talvez, por isso mesmo, essa condição trágica se mostre tão desnudada nas narrativas em questão. O indivíduo contemporâneo, cheio de

⁶⁵ LIPOVETSKY, Gilles. (trad. Mário Vilela). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

seus fetiches (a ditadura da moda, o engodo com a ética, as mutações da sociedade de consumo...), não consegue mais blefar diante do vazio, que acaba por se fazer presente e insistir na permanência.

Nos estudos de *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*⁶⁶, Richard Sennett expõe as mudanças ocorridas no convívio social desde a queda do Antigo Regime até a atualidade, e afirma que o domínio público moderno foi, gradativamente, cedendo espaço ao domínio privado, em decorrência da ascensão da burguesia. O significativo aumento da população nas cidades durante o século XVIII distanciou os cidadãos que, em meio à massa populacional, não conseguiram manter os padrões que os diferenciavam. E, com o gradativo aumento de “estranhos” na cidade, era conveniente dissimular-se no meio da população como forma de se proteger. Esses fatores contribuíram para a volta para dentro, para o refúgio da intimidade, que Sennett explicou como um narcisismo, no qual o indivíduo imerge em seu próprio ser e, dessa forma, vê a realidade e a compreende como uma projeção das imagens do eu:

O mito de Narciso tem um duplo sentido: a sua auto-absorção evita que tenha conhecimento a respeito daquilo que ele é e daquilo que ele não é; esta absorção também destrói a pessoa que está engajada nessa situação. Narciso,

⁶⁶ SENNETT, Richard. (trad. Lígia Watanabe). *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 408.

ao se ver espelhado na superfície da água, esquece que a água é uma outra coisa, que está fora dele próprio, e desse modo **se torna cego a seus perigos.**

Como distúrbio de caráter, o narcisismo é o próprio oposto ao auto-amor. A auto-absorção não produz gratificação, produz ferimentos no eu; **apagar a linha divisória entre o eu e o outro significa que nada de novo, nada de "outro" jamais adentra o eu; é devorado e transformado, até que a pessoa possa pensar que pode se ver na outra** — e, então, isso se torna sem sentido. (grifo meu)⁶⁷

Ensaio ilustra, em alguma medida, o que o sociólogo Zygmunt Bauman chamou de *Modernidade Líquida e Amor Líquido*, um conjunto de reflexões sobre "A misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes (estimulados por tal sentimento) de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos..."⁶⁸, em que se entende *Modernidade Líquida* como um mundo repleto de sinais confusos, propenso a mudar com rapidez e de forma imprevisível. Nesses estudos, Bauman examina como se deu a passagem da modernidade "pesada" e "sólida" para uma modernidade "leve" e "líquida", infinitamente mais dinâmica, no que se observa uma transição que afetou os mais variados aspectos da vida. Tal mudança é merecedora de reflexões no sentido de compreender e despertar a consciência dos sujeitos para promover

⁶⁷ Idem. p. 148.

⁶⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido — sobre a fragilidade dos laços humanos.* (trad. Carlos Alberto Medeiros) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. p. 8.

entendimento sobre como essa nova ordem do mundo funciona e poder operacionalizar e transitar por ela, de maneira mais responsável e consequente.

Somando a lição de Sennett à de Bauman, observa-se que, na radicalidade dos dias atuais, vê-se uma inédita fluidez, fragilidade e transitoriedade em construção (a famosa "flexibilidade"), marcando todas as espécies de vínculos sociais.

Seguindo, então, a orientação do narrador-ensaísta (creio que podemos precariamente assim denominá-lo, uma vez que já foi demonstrado aqui que há um duplo, quiçá triplo, trabalho no enfiar desta narrativa), não vamos nos precipitar em julgar de forma absoluta a cegueira que se apresenta como a grande alegoria do romance. Voltemos ao básico, busquemos o verbete cegueira no dicionário⁶⁹:

1. Estado de cego (1); tíflose.
 2. Estado de quem tem a razão obscurecida, o discernimento ou o raciocínio perturbado.
 3. Fig. Afeição extrema, exagerada, a alguém ou alguma coisa.
 4. Falta de lucidez, ou de inteligência, de bom senso etc.
- [Sin. (p. us.): ceguidade, cegamento.]
- Cegueira verbal. Med.

⁶⁹ *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Editora Nova Fronteira, baseado no Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Dezembro de 1994.

Alexia.

A primeira acepção do dicionário não remete sequer à compreensão superficial da cegueira de que trata o texto. Tanto é verdade que o narrador-ensaísta nos adianta sobre o personagem velho da venda preta, já com uma das vistas prejudicada pela catarata: "... a venda preta [que] tapava uma ausência [a falta de visão num dos olhos] **não tinha nada que ver com o caso de agora** ..." (grifo e colchetes meus — ESC — p. 28).

Se formos resgatar o exato momento em que cada uma das personagens fica cega, poderíamos ilustrar as outras acepções do termo. Por exemplo, o médico oftalmologista se cega quando se esgotam as possibilidades racionalmente lúcidas, de um saber institucionalizado, para explicar a "cegueira branca"; quando a ciência médica, cuja função maior é amortecer o desamparo para aquela espécie de ser humano, não consegue oferecer esclarecimentos através do conhecimento em que tanto crê, ele se cega. Aqui o saber assume traços quase religiosos (tal aspecto será abordado no item 5), e é justamente quando ele falta que o médico se torna cego:

Que será isto, pensou, e de súbito sentiu medo, como se ele próprio fosse cegar no instante seguinte e já o soubesse. Susteve a respiração e esperou. Nada sucedeu. Sucedeu um minuto depois, quando juntava os livros para arrumar na estante. Primeiro percebeu que tinha deixado de

ver as mãos, depois soube que estava cego. (grifo meu —
ESC — p. 30)

No caso anteriormente transcrito, é possível admitir que a cegueira experimentada pelo médico seria a da segunda acepção, uma vez que, paradoxalmente, quando ele mais quer “ver” — saber, compreender pela via da inteligibilidade —, ele se cega.

Já a cegueira da rapariga de óculos escuros ocorre sincronicamente ao orgasmo, podendo fazer supor que a terceira acepção daria conta de seu sintoma de cega. É importante destacar que as cegueiras recebem um tratamento não homogeneizado. Elas são apresentadas na mesma proporção da singularidade de cada uma das personagens — e inversamente proporcional à necessidade de distingui-las por nomes próprios — e a abordagem do narrador-ensaísta dá conta de que não existe uma teoria, uma hipótese que possa cartesianamente explicar o fenômeno: a individualidade da cegueira é expressão da particularidade de cada uma das personagens. Nesse sentido, há algo que as reúne, a cegueira, assim como há algo que as afasta, a experiência do cegar-se; da mesma forma, há uma característica que as coloca em uma mesma condição, a humana, bem como existe o traço que os preserva na visão de serem únicas, a peculiaridade da *persona* que é cada criatura. Segue o momento em que a rapariga de óculos escuros se cega:

... dez minutos depois estava nua, aos quinze gemia, aos dezoito sussurrava palavras de amor que já não tinha necessidade de fingir, aos vinte começava a perder a cabeça, aos vinte e um sentiu que o corpo se lhe despedaçava de prazer, aos vinte e dois gritou, Agora, agora, e quando recuperou a consciência disse, exausta e feliz, **Ainda vejo tudo branco**. (grifo meu — ESC — p. 33)

A última frase da rapariga é um enigma na mesma medida em que é uma revelação. A circunstância temporal da palavra “ainda” faz crer que o orgasmo, assim como a cegueira dela, é da mesma natureza do ver na cor branca (= a cegueira descrita por todos), isto é, aqui ela se aproxima e se afasta da experiência do grupo de pessoas da cidade. Para ela, orgasmo e cegueira são da mesma constituição, parece apenas que ela não ficou apenas naqueles segundos de gozo (= a ver tudo branco), mas os prolongou, cegando-se. O próprio ensaio trata de confirmar:

... a cegueira não se propaga por contágio, como uma epidemia, a cegueira não se pega só por olhar um cego alguém que não o é, **a cegueira é uma questão privada entre a pessoa e os olhos com que nasceu**. (grifo meu — ESC — p. 38-39)

Numa progressão geométrica, os habitantes da cidade vão se cegando pela singularidade de cada um, sem a menor distinção de quem seria poupado, exceto a mulher do médico, sobre quem tratarei mais detidamente no próximo capítulo. A

experiência da cegueira parece trazer uma certa clareza, uma espécie de lucidez para “quem põe reparo”. O médico já cego passa a ser um dos primeiros a vivenciar a clareza do que somos quando vai buscar ingênua e infantilmente um tratamento, mais como uma “acolhida” da comunidade médico-administrativa de sua cidade que efetivamente um busca de cura. O horror começa a se avizinhar:

Depois, como se acabasse de descobrir **algo que estivesse obrigado a saber desde muito antes**, murmurou, triste, É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade. (grifo meu — ESC — p. 40)

A decisão das autoridades para pôr fim (?) ao incômodo de ter habitantes cegos sem nenhuma possibilidade de explicação científica, tratamento ou cura da doença (?) é das mais antigas do nosso mundo: colocar todos os cegos numa falsa quarentena (porque não há uma previsão de alta em um decurso de dias ou meses), isolando-os num gueto cujo nome é bastante eloquente, um manicômio.

As circunstâncias são as da mais plena desumanidade, se é que assim poderíamos chamar, pois quer parecer que apenas seres humanos são capazes de tamanha perversão. Por mais que as metáforas sobre animais sejam exploradas, essa aproximação sempre necessita sublinhar que, se os cegos estão parecidos a algum animal, trata-se de animais de uma outra ordem.

... tão longe estamos do mundo que não tarda que comecemos a não saber quem somos, nem nos lembrarmos 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... (grifo meu — ESC — p. 64)

Todos os sentimentos mais insuportáveis sobre a capacidade humana de ações aterradoras são experimentados num grau máximo dentro do manicômio. A mulher do médico pontua isto com muita clareza, talvez por isso caiba a ela a triste tarefa de permanecer enxergando: "A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro." (ESC — p. 102)

Logicamente, o extermínio dos cegos também é aventado. Mais uma antiga máxima do repertório de "encaminhamentos" para a solução dos problemas daquilo que aponta para um desconcerto da ordem. A reflexão que finaliza a idéia do coronel, responsável pelo manicômio, parece alertar o leitor para a sutil distinção entre estar morto e estar cego.

Temos aqui um coronel que acha que a solução era ir matando os cegos à medida que fossem aparecendo, Mortos em vez de cegos não alteraria muito o quadro, **Estar cego**

não é estar morto, Sim, mas estar morto é estar cego.

(grifo meu — ESC — p. 111)

Numa determinada altura da narrativa, o narrador-ensaísta acaba incluindo-nos (nós, leitores) na multidão de cegos pelo recurso da enunciação: "... aquela que está casada com o oftalmologista, tanto ela se tem cansado a **dizer-nos...**" (grifo meu — ESC — p. 119). É claro que há uma inclusão também daquele que fala, mas, se até aquele ponto da narrativa não nos sentíamos implicados, ali acabamos por receber uma "intimação". Se o meu leitor ainda não se convenceu daquilo que venho tentando evidenciar, lá pela página 125 o narrador-ensaísta fala tranquilamente do "manicômio em que **nos encontramos.**" (grifo meu).

Nas camaratas do manicômio, o pior parece nunca chegar ao limite, até o perverso e obsceno episódio de curra e espancamento das mulheres, em que se atinge o "inominável":

... perguntar de que morreu alguém é estúpido, com o tempo a causa se esquece, só a palavra fica, 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. (grifo meu — ESC — p. 179)

Na condição da cegueira, as mulheres das camaratas sofrem todas as ações sobre seus corpos e sua dignidade, até chegar a hora em que resolvem responder

às agressões, em que o limite se alarga para o assassinato. Uma ética se configura nessa nova ordem/caos: "E quando é que é necessário matar, perguntou-se a si mesma (...) e a si mesma respondeu, **Quando já está morto o que ainda é vivo.**" (ESC — p. 189 — grifo meu) E a mulher do médico mata, pois é a única que pode fazê-lo, sendo apoiada pela rapariga de óculos escuros e pela mulher do primeiro cego, que completam o fundamento da ética anunciada pela primeira mulher:

Mataste para vingar-nos, para vingar as mulheres tinha de ser uma mulher, disse a rapariga dos óculos escuros, e **a vingança, sendo justa, é coisa humana, se a vítima não tiver um direito sobre o carrasco, então não haverá justiça, Nem humanidade,** acrescentou a mulher do primeiro cego, (grifo meu — ESC — p. 245)

A cidade cega, o país todo cego faz despertar uma dura constatação sobre a precária e frágil organização humana chamada civilização. A falta de visão clareia uma das verdades mais duras com que a humanidade não quer se confrontar: há um limite muito tênue que assegura e organiza as relações sociais. Com o incêndio e a fuga dos internos do manicômio, as personagens acreditam que se libertarão do horror, mas o lado de fora só confirma as experiências vividas nas camaratas.

Regressamos à **horda primitiva**, disse o velho da venda preta, com a diferença de que não somos uns quantos

milhares de homens e mulheres numa natureza imensa e intacta, mas milhares de milhões num mundo descarnado e exaurido. (grifo meu — ESC — p. 245)

Todos os gestos e atitudes do grupo dos “sete peregrinos” (ESC — p. 257) vão dando conta do movimento de retrocesso da civilização diante da cegueira:

Cega na escuridão, foi à casa de banho, às apalpadelas levantou a tampa do autoclismo, não podia ver se realmente haveria água, havia, disseram-lho os dedos, buscou um copo, mergulhou-o, com todo o cuidado o encheu, **a civilização tinha regressado às primitivas fontes de chafurdo**. (grifo meu — ESC — p. 263)

Esses dois últimos fragmentos nos remetem a dois textos exemplares de Freud sobre a questão da cultura que está em jogo: o **mito da horda** — *Totem e Tabu*⁷⁰— e o debate sobre **civilização e barbárie** — *O mal-estar na civilização*⁷¹. Tratemos do primeiro, inicialmente.

Em *Totem e tabu*, cujo subtítulo, por ser descritivo, parece bem revelador — Alguns pontos de concordância entre a vida mental dos selvagens e dos neuróticos —, Freud procura dar conta da questão da cultura e de sua formação, de como se passa da barbárie para a civilização pelo simbólico. A narrativa

⁷⁰ “Totem e tabu e outros ensaios”. In FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago. 1996. Vol. XIII (1913-1914).

⁷¹ FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma ilusão — o Mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. Volume XXI das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (1927-1931).

freudiana, por um lado, é o mito sobre o qual se planta Édipo, e, por outro, é a forma de inscrição do sujeito na cultura. Portanto, não se trata de uma espécie de romance sobre o neurótico, mas de uma reflexão de construção lógica sobre achados antropológicos: todas as culturas no Ocidente são organizadas sobre duas bases: a proibição do assassinato do pai e a proibição do incesto (lendo-se incesto como relação entre parentes próximos, mesmo que em diferentes formatos, é estabelecida a proibição). Paralelamente a isso, há um elemento que também nunca poderá ser conspurcado: o totem, sempre protegido, o que significa dizer que sempre corre perigo.

O homem pré-histórico, nas várias etapas de seu desenvolvimento, nos é conhecido através dos monumentos e implementos inanimados que restaram dele, através das informações sobre sua arte, religião e atitude para com a vida — que nos chegaram diretamente ou por meio de tradição transmitida pelas lendas, mitos e contos de fadas — , e através das relíquias de seu modo de pensar que sobrevivem em nossas maneiras e costumes. À parte disso, porém, num certo sentido, ele ainda é nosso contemporâneo. Há homens vivendo em nossa época que, acreditamos, estão muito próximos do homem primitivo, muito mais do que nós, e a quem, portanto, consideramos como seus herdeiros e representantes diretos. Esse é o nosso ponto de vista a respeito daqueles que descrevemos como selvagens ou semi-selvagens; e sua vida mental deve

apresentar um interesse peculiar para nós, se estamos certos quando vemos nela um retrato bem conservado de um primitivo estágio de nosso próprio desenvolvimento.⁷²

Retomando a narrativa mítica freudiana, ali ele constrói a ideia de que, por conta da seleção natural, na horda primitiva, haveria um macho *alfa* que tomava conta de tudo, matando filhos, tomando todas as mulheres. Num dado momento, os filhos que tinham conseguido fugir retornam, matam o pai e resolvem deixar o lugar vago que antes era ocupado por ele, configurando, assim, leis que assegurem a não retomada desse espaço. Justamente aí surge o que Freud chama de **cultura**, o lugar vazio que assegurará a circulação de todos; há um pacto, uma lei que instaura a cultura e que diz respeito a essas duas proibições.

Nesse sentido, há a assunção de uma ordenação, uma organização que não mais responde à lei do mais forte, mas sim a uma lei em que todos estão submetidos a uma mesma ordem. Contrastando com o mito de Édipo, este texto vai falar de forma mais direta da inscrição da cultura, ou seja, da interdição do assassinato do pai e da prática do incesto. No entanto, numa observação que nos interessará mais de perto, Freud assinala que, com tal inscrição da lei entre irmãos, não se extingue a questão da barbárie, pois, com a morte simbólica do pai, existe ainda a possibilidade de o filho ultrapassá-lo. Esta é a tese definitiva para

⁷² "Totem e tabu e outros ensaios". In FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. (trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago. 1996. Vol. XIII (1913-1914). p.21.

tornar possível a leitura de *Ensaio*, sem que a aparente dicotomia entre civilização e barbárie se inscreva, naquilo que toma uma como anulação da outra.

3.3 — cegueira: civilização ou barbárie?

Que outro nome dar à civilização tecnológica que conduz à clandestinidade as artes, a política, a vida vivida, a experiência do outro em nós (germe de uma civilização universal), senão barbárie? (Civilização e Barbárie — Adauto Novaes)

Adauto Novaes inicia a apresentação do livro que organizou (do qual foi retirada a epígrafe acima) pontuando que “o que define nossa situação hoje é a ausência de um sentido para o termo *civilização*.”⁷³ Como não pensar em *Ensaio* quando nos deparamos com tal lucidez de balanço sobre nossa contemporaneidade? Novaes continua:

A crise maior surge, portanto, **da própria impossibilidade de ver a crise**, provocada por “grandes maquinações” que jogam o homem “para fora do ser sem que ele mesmo saiba”.⁷⁴ (grifo meu)

Dessa forma, há um diálogo direto entre a tese de Novaes (2004) e o romance que Saramago nos apresenta, ilustrado, por exemplo, pela passagem da narrativa em que, após o imediato momento no qual o primeiro homem se cega,

⁷³ NOVAES, Adauto. (org.) *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.08.

⁷⁴ Idem, p. 08.

surge um “falso samaritano” para “auxiliá-lo”⁷⁵. O narrador-ensaísta acaba por tecer longa digressão fruto desse episódio, ponderando, inclusive, como teria sido o destino desse homem **cego-de-repente**, se ele tivesse aceitado o “gentil oferecimento” do “falso samaritano” de ficar aguardando a chegada da esposa do recém-enfermo no apartamento do casal, numa espécie de “companhia para aquela solidão de cegueira branca”:

Permitir-nos-emos pensar que se o cego tivesse aceitado o segundo oferecimento do afinal falso samaritano, naquele derradeiro instante em que a bondade ainda poderia ter prevalecido, (...), quem sabe se o efeito da responsabilidade moral resultante da confiança assim outorgada não teria inibido tentação criminosa (...)

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, (...) Com o andar dos tempos, (...), **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.** (grifo meu — ESC — p. 25-26)

Novaes nos lembra que “quase todos (os autores) relacionam a crise da civilização a uma herança da modernidade”.⁷⁶ Essa afirmativa só corrobora nossa

⁷⁵ Esse fragmento já foi aproveitado numa outra extensão com outros objetivos. Repito porque se trata de um momento rico do romance.

⁷⁶ Idem, p. 09.

tese de que Freud, quando pensa a Psicanálise e nela faz o estudo da cultura, estava fazendo nada mais que uma descrição de um **sintoma** mais insistente/evidente dessa ocasião. No mesmo prefácio, cujo título já é eloquente por si só — *Crepúsculo de uma civilização* — ele continua a indagar:

Talvez a incerteza seja um de seus elementos (da modernidade e da civilização) constitutivos, porque, desde que foram formuladas pela primeira vez até hoje, elas (as noções de civilização e modernidade) não cessam de nos interrogar sobre o próprio sentido: não há atividade do espírito — filosofia, literatura, moral, política, estética — que não se pergunte hoje o que é ser civilizado (e, em consequência, quem é o bárbaro), o que é ser moderno.⁷⁷
(parênteses meus)

Continuando sua reflexão, Novaes começa a pensar que já não podemos mais interrogar nossa experiência como civilizados, pois muitos de nós, passageiros da (pós/hiper/líquida) modernidade, vamos aos dicionários para “conhecer” o sentido da palavra *civilização*. No entanto, ele contra-argumenta que mesmo seu declínio pode nos ensinar algo: “O próprio desuso confere a um termo moribundo uma espécie de suprema significação.”⁷⁸ Nesse sentido, a fala do ministro que toma as providências para a “contenção da epidemia” é bastante

⁷⁷ NOVAES, A. *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 09.

⁷⁸ Idem, p. 09.

esclarecedora; mais que isso, o maior esclarecimento está naquilo que não foi dito, mas sim subentendido:

Em palavras ao alcance de toda gente, do que se tratava era de pôr de quarentena todas aquelas pessoas, segundo a **antiga prática, herdada dos tempos da cólera e da febre-amarela, quando os barcos contaminados ou só suspeitos de infecção tinham de permanecer ao largo durante quarenta dias, até ver**. Estas mesmas palavras, Até ver, intencionais pelo tom, mas sibilinas por lhe faltarem outras, foram pronunciadas pelo ministro, que mais tarde precisou o seu pensamento, Queria dizer que tanto poderão ser quarenta dias como quarenta semanas, ou quarenta meses, ou quarenta anos, o que é preciso é que não saiam de lá. (grifo meu — ESC — p. 45)

Ou seja, tudo não passa de uma questão de onde se coloca o ponto de vista, de observação, como conclui o próprio Novaes, ao dizer que, até chegar à crise atual, a ideia de civilização passou por vários caminhos, do etnocentrismo europeu ao ceticismo:

Se as civilizações são espaços, economias e sociedades (Bradel), elas são também “mentalidades” e “costumes”: todo o problema consiste, então em saber como essas mentalidades e esses costumes, necessariamente diferentes em cada sociedade, são transformados em um todo homogêneo, até se chamar *Civilização ocidental* — apesar do

ou graças ao “enriquecimento” (e ao *esquecimento*) de culturas diferentes, inclusive e, em alguns casos, principalmente do Oriente.⁷⁹ (aspas, parênteses e itálicos são do texto original)

O cenário de *Ensaio* não poderia ter sido mais preciso para encenar tal debate, quando ficam suspensas as marcações de tempo (precisão de época não há, apenas situações que nos remetem à contemporaneidade) e não há indicação de um lugar definido (mas conseguimos verificar que se trata de uma cidade qualquer com características claras da dita civilização ocidental contemporânea). Em outras palavras, o que está posto no romance de Saramago, em que muitos tenderiam a dizer que falta verossimilhança, na verdade cumpre uma demonstração clara, mas aparentemente às avessas, de nossas crenças quanto ao pertencimento dessa homogênea e amorfa “civilização”.

Talvez o que permite transformar a civilização do Ocidente em um conceito homogêneo seja o deslocamento das contradições para o exterior ao próprio “Ocidente-Europa”:
“Os ocidentais só são definidos como tais opondo-se a um Outro: o Bárbaro, o Infiel, o Selvagem e, principalmente, ao Oriental, que acumula todas as diferenças” (Le Goff).⁸⁰ (os parênteses e as aspas são originais do texto)

⁷⁹ Idem, p. 13.

⁸⁰ Idem, pág. 13.

Na comovente (e até incômoda, uma espécie variante do *Ensaio*) introdução de Novaes, o autor traz ao diálogo a famosa frase de Baudelaire, que, como passageiro e testemunha do momento do progresso civilizatório, apresenta a sociedade industrial e democrática com uma “grande barbárie iluminada a gás”.⁸¹ Ele ainda acrescenta outra parte da citação de Baudelaire, que diz que, com uma prática absolutamente moderna “no lugar de uma barbárie declarada, as civilizações contemporâneas exercem uma violência dissimulada”.⁸² Parece que não mudamos muito desde os tempos de Baudelaire.

Mas encaremos o que o conceito de civilização parece tentar englobar. Para tanto, sigamos pelo artigo de Francis Wolff, que debate quem é bárbaro e quem é civilizado no mesmo livro em questão.⁸³

Civilização designa um processo, supostamente progressivo, pelo qual os povos são libertados dos costumes grosseiros e rudimentares das sociedades tradicionais e fechadas para se “civilizar”, o que supõe que pertençam a uma sociedade maior, aberta e complexa e, portanto, *urbanizada*. A civilização designa esse processo de paulatino abrandamento dos costumes, de respeito aos modos, ao refinamento, à delicadeza, ao pudor, à elegância etc.⁸⁴ (aspas e itálicos são do texto original)

⁸¹ Idem, p. 13.

⁸² Idem, p. 13.

⁸³ NOVAES, A. “Quem é bárbaro?” In *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 19-43.

⁸⁴ Idem, p. 21.

Depois de exposta toda pretensão civilizada que o conceito parece apresentar para os ditos civilizados, sem abalo de suas frágeis crenças, vejamos as configurações do conceito de bárbaro que entra em contraste com o primeiro acima apresentado: "O bárbaro supostamente se inclui num estágio inferior da evolução *política*, num estágio pré-civil ou, pelo menos, pré-urbano."⁸⁵ Ora, o que está posto em *Ensaio*, e em toda a História, é que a barbárie, a ideia única e simples de barbárie, oposta à ideia única e simples de civilização, não existe. Há várias formas de barbárie e, contrariando o preconceito evolucionista, elas não estão ligadas entre si.

Mas a verdadeira "barbárie" não seria exatamente o uso de um recurso ordinário e/ou sistemático até as práticas ferozes, desumanas, cruéis? Seja numa escala familiar ou na escala política dos extermínios em massa, tais práticas são desempenhadas pela dita civilização ocidental desde sempre. O mais curioso na crítica que se vê ao enredo de *Ensaio* reside no aspecto de serem inverossímeis as situações ali descritas; no entanto, é justa a **visão** homogeneizada, doutrinada (logo, a **cegueira**, portanto, civilizada) que não permite **olhar o elefante que está no meio da sala**. Se não, vejamos as "regras" estabelecidas para o funcionamento do manicômio para onde são mandadas as pessoas vitimadas pela epidemia (?) da cegueira:

⁸⁵ Idem, p. 21.

as instruções que se seguem, primeiro, as luzes manter-se-ão sempre acesas, será inútil qualquer tentativa de manipular os interruptores, não funcionam, segundo, **abandonar o edifício sem autorização significará morte imediata**, terceiro, em cada camarata existe um telefone que só poderá ser utilizado para requisitar ao exterior a reposição de produtos de higiene e limpeza, quarto, os internos lavarão manualmente as suas roupas, quinto, **recomenda-se a eleição de responsáveis de camarata, trata-se de recomendação, não de uma ordem, os internos organizar-se-ão como melhor entenderem, desde que cumpram as regras anteriores e as que seguidamente continuarão a enunciar**, sexto, três vezes ao dia serão depositadas caixas de comida na porta da entrada, à direita e à esquerda, destinadas, respectivamente, aos pacientes e aos suspeitos de contágio, sétimo, todos os restos deverão ser queimados, ... (grifo meu — ESC — p. 50-51)

Será que o fato de virem sobre o título de ordens faz delas um sinal de civilidade? Estariam as ordens esvaziadas de seu conteúdo bárbaro só por serem artifícios que regulamentam a prática de atos de barbárie por parte das autoridades?

A humanidade funda leis para tentar conter o empuxo ao confronto sem medidas, pois já é sabido que o confronto irá se estabelecer de uma forma ou de

outra. Assim foi com a Convenção de Genebra⁸⁶, depois da qual não se esperaria, por exemplo, que civis fossem torturados e bombardeados como ocorreu nos tristes e negros episódios da Segunda Guerra. No entanto, a própria convenção já traz uma contradição interna: se a guerra constitui em si mesma um ilícito e, mais do que isso, um crime internacional, não faz sentido regular juridicamente as operações bélicas, o Direito não pode organizar a prática de um crime. A humanidade mais uma vez fracassa nas tentativas de conter essa pulsão mortífera em várias escalas.

Como sair dessa dificuldade conceitual e, por que não dizer, existencial?

Mais uma vez, Wolff nos socorre, propondo entender que

a "civilização" não é uma cultura específica, é a forma que permite a existência das culturas humanas em sua diversidade e, por conseguinte, em sua coexistência. (...) a barbárie não é uma prática humana, um costume humano, e tampouco uma cultura humana específica, é uma prática, um costume, uma cultura que se define pelo fato de *negar* tal ou tal forma específica de humanidade.⁸⁷

⁸⁶ (1864) Ela inaugura o que se convencionou chamar *direito humanitário*, em matéria internacional; isto é, o conjunto das leis e costumes da guerra, visando a minorar o sofrimento de soldados doentes e feridos, bem como de populações civis atingidas por um conflito bélico. É a primeira introdução dos direitos humanos na esfera internacional. O direito da guerra e da paz, cuja sistematização foi feita originalmente por Hugo Grócio em sua obra seminal no início do século XVII (*Ius Belli ac Pacis*), passou, desde então, a bipartir-se em direito preventivo da guerra (*ius ad bellum*) e direito da situação ou estado de guerra (*ius in bello*), destinado a regular as ações das potências combatentes.

⁸⁷ NOVAES, A. "Quem é bárbaro?" In *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.40.

Wolff continua demarcando sua hipótese sobre tais conceitos, assinalando que a admissão da multiplicidade de culturas diferentes e de seus direitos iguais não pode ser de uma cultura específica como outros discursos querem, mas só pode ser parte de um **discurso universal**. Dizendo de outro jeito: "O bárbaro é aquele que acredita que ser homem é ser como ele, enquanto ser homem é sempre poder ser o outro, é poder ser indiano, judeu, cigano, tutsi, mulher etc."⁸⁸ Ele dá sequência a esta ideia, afirmando que "uma civilização é, portanto, a simples possibilidade formal da diversidade de culturas".⁸⁹

Seria então uma utopia a inscrição do conceito de "civilização"? Estivemos sempre nos enganando? Seríamos especialmente **cegos** diante dessa revelação acerca desse **impossível**?

⁸⁸ Idem, p. 41.

⁸⁹ Idem, p. 42.

4 — Aquela que tudo testemunha

4.1 — A mulher do médico e um certo Hopper

As mulheres, além de serem curiosas por natureza, reparam muito nos pormenores. (Tertuliano, in: **O Homem Duplicado**. Saramago)

Do grupo dos “sete peregrinos”, há a mulher do médico que sempre testemunhará tudo e será o nosso olhar, o do leitor, o dos “peregrinos” e o do narrador-ensaísta, na caminhada do claro vazio que a cegueira oferece para quem se dispõe a atravessar. Ao mesmo tempo em que ela expia (= sofre, padece), ela também espia (= observa secretamente, aguarda, olha). É a personagem que mais intriga, pelo que há nela de inesperado, inexplicável, generoso, raivoso, amoroso em sua configuração. Não se trata de uma heroína, nem de um anti-herói: ela é o mais genuíno espécime humano, com toda sua fraqueza e grandeza. A maneira como desde o início foi nomeada pelo narrador-ensaísta — a mulher do médico — direciona para uma pista falsa de que ela seria apenas um apêndice do homem do saber, configurando este último como uma possível salvação do grupo.

A forte luz branca que cega a todos não oferece o mesmo sintoma para a mulher do médico. Para ela, a luz é um lugar de exposição do real, no sentido

lacaniano, inclusive, de interpretação, de subjetividade, de expressão de sentimentos. Quando tento imaginar como ela seria, vêm a mim os quadros de Edward Hopper⁹⁰, em especial as pinturas *Morning Sun* (1952 — ANEXO 1), *A Woman in the Sun* (1961 — ANEXO 2) e *Rooms by the Sea* (1951 — ANEXO 3).

Nas duas primeiras telas, há a presença de uma personagem feminina que é sempre convocada por uma luz externa, invasora do espaço controlado de seu lar, de seu quarto. Os buracos por onde se irrompe tal invasão são as portas e janelas, ou seja, o limiar entre o mundo de um mínimo controle, o quarto, a casa, em contraponto ao inóspito mundo da rua, do externo, do fora de controle. Cabe destacar o olhar delas, mais propriamente os olhos que parecem estar vazados pela luz que as inunda.

Em *Morning Sun*, observa-se o despertar provocado pelo amanhecer, é um chamamento. A mulher é capaz de acordar, erguer-se para mais um dia, apesar dos horrores que o mundo lá de fora possa oferecer. Em *Woman in the Sun*, uma mulher nua para em frente à janela que a ilumina. A nudez marca sua fragilidade e, ao mesmo tempo, a força a seguir ao se despojar de qualquer “proteção” ou “encobrimento”. São imagens capazes de nos fazer sentir o silêncio, o abandono, até uma certa dor. A escolha da terceira pintura — *Rooms by the Sea* — se

⁹⁰ Edward Hopper (1886-1967) — considerado o primeiro grande pintor americano do século XX. Juntamente com sua mulher, levou uma vida retirada e solitária, pintou cenas urbanas de uma íntima e infinita solidão. Os seres humanos que ele encena são isolados da harmoniosa Natureza ambientada por linhas acentuadas. Pintou melancólicas cenas iluminadas por uma ofuscante luz escultural.

justifica pela imagem daquilo que há logo depois da porta: um mar, um precipício e a luz. Trata-se da alegoria do para além dos domínios do espaço doméstico, controlado, imaginizado: além da cultura, para além do simbólico, que em nosso romance é a própria experiência da cegueira, já aqui mencionada como um “mar de leite”, ou seja, o real laciano. O romance de Saramago bem como as pinturas de Hopper, é sinestésico, sombrio e arrebatador.

O desígnio de Hopper era pintar a luz, mas, na verdade, pintou a iluminação. Em 1962, declarava o seguinte: "Acho que continuo a ser impressionista." Serve-se da luz como estilo, a fonte luminosa concentra-se fora do campo, fora do quadro, quase nunca é captada como fenômeno, caso de Turner⁹¹. Também não se interessa pela atmosfera, nem pelo efeito dos reflexos da luz sobre certas superfícies, que tanto interessavam aos impressionistas.⁹²

A questão da luz em Hopper parece situar suas obras para além de um mero artifício plástico, uma vez que o jogo de luz e sombra assemelha-se a uma marca da fronteira entre a natureza e a cultura, isto é, como no *Ensaio*, a “cegueira branca”, de leite, mais revela que encobre.

⁹¹ Joseph Mallord William Turner (Londres, 23 de Abril de 1775-Chelsea, 19 de Dezembro de 1851) foi pintor romântico inglês. É considerado por alguns um dos precursores do Impressionismo, em função dos seus estudos sobre cor e luz.

⁹² KRANZFELDER, Ivo. (trad. José Luís Luna). *Edward Hopper: 1882, 1967, Visão da realidade*. Hong Kong / Londres / Madri / Los Angeles / Paris / Tóquio: Taschen, 2000. p. 187.

Ao observarmos a solução cinematográfica executada no filme *Blindness*⁹³ para essa sensação visual, verifica-se uma imagem estourada, esbranquiçada mesmo, como é possível perceber pela foto do cartaz reproduzida na parte dos **Anexos (anexo 4)**. Notem que quem conduz os peregrinos pela mão é a mulher do médico (no filme, o papel foi desempenhado pela atriz Julianne Moore): ela está em primeiro plano, concentrada numa ordem de olhar que muito se assemelha às mulheres pintadas por Hopper nas telas aqui destacadas. Reparem que as outras personagens estão sendo literalmente “guiadas” por ela. Todos entregues a uma espécie de “grande mãe”, na medida em que sempre acolhe, defende, luta, protege, conduz.

Essa identificação entre os quadros de Hopper e a questão da cultura proposta por Freud não são meras coincidências. Os quadros aqui selecionados apresentam sempre esses dois elementos em dialética: a luz, que simboliza os domínios da natureza, penetrando na casa, que, por sua vez, é algo construído pelo homem, ou seja, a cultura. Nas telas de Hopper fica bem marcada a impossibilidade de uma espécie de “reconciliação” com a natureza por parte do homem.

⁹³ *Blindness*. Drama. 120 minutos. (Brasil / Canadá / Japão): 2008. Fernando Meirelles. Roteiro: Don McKellar, baseado em livro de José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*.

Hopper lera Sigmund Freud. Uma das obras mais célebres do fundador da psicanálise é “Mal-estar da Civilização”, publicada em 1930. Logo no começo do livro, Freud cita “um pequeno escrito... que considera a religião ilusória”; enviou-o a um amigo que concordou com este princípio, excepto que a fonte da religiosidade nem sequer era evocada. O amigo queria chamar a isto o sentimento da “eternidade, algo de “oceânico” — recordemos a função da água na obra de Hopper. Freud respondeu à observação do amigo da seguinte maneira: “Não é fácil estudar cientificamente os sentimentos.” É realmente esse algo “oceânico” que apercebemos nos quadros de Hopper, uma dimensão que a psicologia procura pôr em evidência. O próprio Hopper assinalou este problema a fim de as suas obras serem interpretadas: **“Tantas coisas em arte são expressão do inconsciente que por vezes tenho a impressão que todas as qualidades importantes têm origem no inconsciente e que muito pouco do que é realmente importante é criado pelo espírito consciente.** Mas cabe aos psicólogos resolver essas questões.”⁹⁴ (grifo meu)

Merece ainda ser assinalado que esse tema — a dialética entre natureza e cultura — não foi tratado exclusivamente nos quadros aqui mencionados: “A confrontação total — e a contradição — entre civilização e Natureza é o eixo à

⁹⁴ KRANZFELDER, Ivo. (trad. José Luís Luna). *Edward Hopper: 1882, 1967, Visão da realidade*. Hong Kong / Londres / Madri / Los Angeles / Paris / Tóquio: Taschen. 2000. p. 189 e 192.

volta do qual gira a criação de Hopper tanto no plano da forma como no conteúdo.⁹⁵

A decisão da mulher do médico é muito serena, ela falseia estar também cega para acompanhar seu marido à quarentena, num simples gesto de cumplicidade: “Tem de me levar também a mim, ceguei agora mesmo.” (ESC — p. 44). Jamais ela poderia saber que não se cegaria e, principalmente, que seria a única testemunha dos horrores por que passariam. “... e serenamente desejou estar cega também, atravessar a pele visível das coisas e passar para o lado dentro delas, para a sua fulgurante e irremediável cegueira.” (ESC — p. 65)

O seu desconforto é crescente, a diferença de condição em relação aos outros internos, aparentemente, seria um benefício, mas ...

... desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obscuro. Não tenho direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (ESC — p. 71)

Esse desconforto inicial passa a ser uma voz que a convoca a agir a favor daqueles que não veem, em ações penosas, doídas, com a clareza de saber que tudo que ela buscar fazer nunca será o bastante.

⁹⁵ Idem, p. 192.

Agora era preciso enterrá-lo. Só a mulher do médico sabia o estado em que se encontrava o morto, a cara e o crânio rebentados pela descarga, três buracos de balas no pescoço e na região do esterno. [...] nada com que se pudesse abrir uma cova. [...] Ajudaria, mas não era suficiente. (ESC — p. 83)

Não estamos diante de uma santa, nem de uma mártir, não. A mulher do médico é o mais simples dos seres humanos, que apenas parece não ter perdido a capacidade de “ver” ativamente os fatos, pessoas, eventos. Com o objetivo de esclarecer mais a natureza humana dessa mulher, vou dedicar uma seção comparando as abordagens feitas por várias personalidades nacionais e internacionais no documentário brasileiro intitulado *Janela da Alma*⁹⁶, em que é examinada por diversos ângulos a questão de ver ou não ver o mundo, firmando, assim, um diálogo com nosso romance.

⁹⁶ Premiado documentário brasileiro de João Jardim e Walter Carvalho, ele apresenta 19 pessoas com diferentes graus de deficiência visual que narram como se veem, como veem os outros e como percebem o mundo.

4.2 — A mulher do médico e a *Janela da Alma*

*Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior, falamos em janelas da alma./.../Porém, porque estamos igualmente certos de que a visão se origina lá nas coisas, delas depende, nascendo do "teatro do mundo", as janelas da alma são também espelhos do mundo. (CHAUI, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo." In: NOVAES, Adauto. (Org.) **Olhar.**)*

Filme brasileiro premiado, *Janela da Alma* (2001) é um documentário de João Jardim e Walter Carvalho. Ele apresenta 19 pessoas entrevistadas acerca da visão e seus problemas. A imensa maioria desses entrevistados é famosa, principalmente na área das artes, o que trará consequências pontuais para a construção do sujeito, como veremos adiante. As entrevistas são alternadas com imagens fora de foco, ou com trechos dos trabalhos realizados pelos entrevistados, mais especificamente pelos cineastas. Os assuntos tratados, de modo geral, giram em torno da dificuldade de enxergar, a necessidade de usar óculos ou lentes de contato, da cegueira, do estrabismo e também da dificuldade de ver num sentido mais amplo, ou seja, de possuir uma perspectiva mais completa acerca de um determinado assunto ou da importância de outros elementos, além de olhos são, que possibilitam uma visão mais abrangente. As deficiências visuais, compartilhadas por quase todos os entrevistados, e a "visão" em todos os sentidos

são o tema central da narrativa do documentário. Portanto, o filme se alterna entre aspectos físicos e metafóricos, muitas vezes fazendo com que os primeiros, com suas “limitações”, sejam exemplos dos segundos, que “enxergam bem”.

Em seu artigo na *Revista Fronteiras*⁹⁷, de estudos midiáticos, Lucimeire Vergilio Leite traça uma linha condutora do aparentemente caótico documentário:

Pode-se dizer que o filme responde aleatoriamente às seguintes perguntas: (i) o que é a visão?; (ii) qual a relação entre visão e emoção?; (iii) qual é o papel da imaginação?; (iv) o que é o olhar?; (v) qual a importância da imagem?; (vi) como você lida com seu problema (seja ele os óculos, a cegueira ou o estrabismo)?; e (vii) o que é a beleza? Essas mesmas perguntas poderiam ser feitas também acerca do documental enquanto gênero, sua abrangência e pertinência. As respostas poderiam ser as mesmas dadas nesse filme e, por isso, a metalinguagem está presente até um ponto em que esse vai-e-vem entre a visão (física) e o olhar (conceitual) termina num *mise en abîme*, num redemoinho em cujo olho está a relação entre a possibilidade de ver e a necessidade de, para isso, dispor de um marco conceitual.⁹⁸

⁹⁷ LEITE, Lucimeire Vergílio. “A visão e o olhar: A Janela da Alma e a apresentação da subjetividade”. In: *Revista Fronteiras — estudos midiáticos* Volume X(nº 1): 29-35, jan/abr 2008, da UNISINOS.

⁹⁸ Idem, p.30.

Sendo um dos entrevistados do filme, o romancista português José Saramago acentua a singularidade da experiência de olhar, em que há sempre uma mediação entre a nossa experiência e a interpretação que podemos imprimir ao decodificar o que foi visto. O cineasta alemão Wim Wenders, no mesmo segmento do filme, afirma que crê que vemos em parte com os olhos, mas não exclusivamente, e acrescenta que, sem os óculos, tem a impressão de ver demais e que não quer ver tanto, mas sim ver de forma mais contida pelo enquadramento da armação deles.

Já o fotógrafo e filósofo esloveno Evgen Bavcar afirma que atualmente vivemos em um mundo que perdeu a visão, uma vez que a televisão nos propõe imagens prontas e não sabemos mais ver porque perdermos o olhar interior, o distanciamento — “em outras palavras, vivemos em uma espécie de cegueira generalizada.” Quando perguntado sobre a razão de ter escolhido a fotografia como carreira, mesmo sendo cego, Bavcar responde que a imagem nem sempre está nos olhos e sim na mente (palestra no SESC-Curitiba). Feita de sombras e reflexos de luz, sua fotografia traduz as interações entre visão-tato e o olhar do outro.

Agnès Varda⁹⁹, cineasta francesa, filmou o marido vestindo um suéter branco e transformou um fato trivial em uma cena atraente, capaz de fazer o espectador se concentrar mais no personagem secundário do que na imagem sempre sedutora de Catherine Deneuve.

Após a cirurgia que corrigiu sua visão, a finlandesa Marjut Rimminen¹⁰⁰ se surpreendeu com o fato de que seus amigos não perceberam o efeito da mesma, minimizando o que em sua vida inteira havia sido motivo de preocupação.

As curtas sequências de imagens e sons que intercalam as entrevistas — cidades, campos e elementos da natureza — desconstroem um pouco o sentido discursivo, quebram a previsibilidade dos depoimentos e impõem um desconcerto reflexivo. Neste trecho de meu texto, tento fazer uma espécie de “imitação” desse clima de edição/escrita. Como ilustração dessa espécie de desfocamento, trago ao fim, no **anexo 5**, o cartaz do filme em questão, em que pode se perceber plasticamente esse efeito que tento descrever.

As sequências acompanhadas por sons — vozes, melodias, ruídos — vão adicionando outras imagens às palavras. Os sons não esgotam os vazios, a melodia cria pausas. Os sons e as palavras por vezes não se traduzem, não

⁹⁹ **Agnès Varda** (Bruxelas, 30 de maio de 1928) é cineasta e roteirista belga, radicada na França, e viúva do cineasta francês Jacques Demy. Ela foi membro do júri no Festival de Veneza em 1983, e no Cannes Film Festival em 2005.

¹⁰⁰ Cineasta finlandesa de animação, considerada uma das mais complexas autoras desse gênero de produção fílmica do mundo.

dialogam. A correspondência entre som e imagem não é decifrada apenas pela visão, mas submete o espectador à experiência de ver e enxergar por outros sentidos, a vivenciar a sinestesia mais próxima da experiência dos deficientes visuais. As imagens através de janelas em movimento compõem mais da metade das sequências que entremeiam os depoimentos.

A edição de *Janela da Alma* parece, dessa maneira, estar descosturada, com partes de depoimentos soltos, entremeados por imagens que, de acordo com Wenders, oferecem ao espectador espaço para reflexão, lacunas para a imaginação, um respiro necessário. Esse tipo de escolha é parte do diferencial poético do filme, não só porque fala sobre o tema, como também porque consegue reproduzi-lo em sua estrutura — com partes de depoimentos soltos, entremeados por imagens.

Ainda no mesmo filme, o neurologista e escritor Oliver Sacks declara que o ato de ver não se limita a olhar para fora, a olhar o visível, mas também olhar o invisível, o que, de certa forma, é o que chamamos de imaginação.

Na mesma trilha, Wim Wenders confia que para ele, quando criança, o mais agradável nos livros era o fato de que aquilo que eles lhes davam não se achava apenas dentro das páginas, mas no que ele lhes adicionava, pois, quando se é criança, é possível realmente ler as entrelinhas e acrescentar-lhes toda a imaginação. O mesmo raciocínio se aplica aos filmes, quando estes ofereciam

espaços para que o espectador se projetasse na cena. Atualmente, segundo o cineasta, a maioria dos filmes é totalmente fechada, enclausurada em excessos, não deixando nenhum espaço para a interação. Eles chegam prontos.

Numa tentativa de melhor estudar essas “escritas” tão distintas dentro do fazer fílmico, a professora Denize Araújo¹⁰¹ faz um estudo em que defende a ideia de uma “poética do desfocamento” para o documentário:

Focando e desfocando o tema, que por vezes versa sobre a falta de visão biológica, outras sobre uma visão cultural, de mundo, outras ainda sobre os efeitos do julgamento do outro a respeito das deficiências visuais, *Janela da Alma* vai conduzindo o espectador pelos seus meandros, seus atalhos, seus platôs. Parece seguir o que Wenders diz sobre colocar os óculos para poder enquadrar melhor a cena. Certas passagens do texto parecem mesmo estar mais enquadradas do que outras, mais focadas no tema; outras se desviam e tomam rumos inesperados.¹⁰²

Continuando sua análise, Denize Araújo traça um paralelo do filme com o Impressionismo, assinalando aqui mais uma não “mera coincidência” entre os

¹⁰¹ Doutora e Coordenadora do Mestrado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP).

¹⁰² ARAUJO, Denize Correa. “Janela da Alma: por uma poética do desfocamento.” In: *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba. nº 1, outubro de 2005. p 116.

objetos de estudo aqui eleitos para essa conversa com o romance *Ensaio* e os quadros de Hopper:

Formando sinestésias visuais e auditivas, entremeando imagens de brasas ardentes e ruídos de água, desertos e luzes urbanas difusas, o filme constrói um texto visual com cenas “impressionistas”, granuladas, sem explicitar detalhes, talvez seguindo o que Cildo Meireles diz, que “conhecer é destruir”. Saramago comenta que se Romeu tivesse a acuidade dos olhos de um falcão talvez não teria se apaixonado por Julieta, ao ver nela todos os pequenos detalhes de sua pele, como o filme apaixonado de Agnès Varda sobre seu marido mostra.¹⁰³

Nesse momento, esbarramos todos na fronteira sobre o que a palavra pode sugerir e o quão mais além a imagem pode “falar”. Desde o início da travessia de pesquisa sobre esse tema, a orientação que sempre me foi dada era a de que a palavra é que deveria comparecer, ela não poderia ser substituída por qualquer que fosse a força da imagem sobre a qual estaria tratando. Uma vez que foi de meu desejo participar do programa de pós-graduação no qual está vinculada essa tese — ciência da literatura —, estamos automaticamente inscritos no rigor que a academia nos oferece. Por isso, continuo convocando o primoroso trabalho da

¹⁰³ Idem, p. 116.

professora Denize Araujo como auxílio para contornar com palavras o singular documentário:

A inconsistência semântica de *Janela da Alma* não perturba. Ao contrário, surpreende pela variedade, pela polifonia de vozes (Bakhtin)¹⁰⁴ nem sempre harmoniosas, pelo mosaico ímpar de citações (Kristeva)¹⁰⁵, que assim se aceita.¹⁰⁶

Mas qual teria sido a ideia que originou o documentário *Janela da Alma*? A professora Maria Cristina Ribas (PUC- Rio), num comovente artigo¹⁰⁷, nos revela:

No dia 9 de setembro de 2002 tivemos a oportunidade de assistir a uma preciosidade. O filme *Janela da Alma*, de João Jardim e Walter Carvalho — um dos grandes fotógrafos da atualidade — que declarou, “ao vivo e a cores”, o seu desejo de fazer um documentário sobre a miopia. E a descoberta de que havia feito um filme sobre o *Olhar*.¹⁰⁸

¹⁰⁴ Bakhtin usa o termo “polifonia” para textos nos quais os autores permitem que seus personagens se expressem em vozes distintas, individuais, únicas, independentes da voz (visão) do autor. No caso do filme em análise, considero (nesse caso, considera, pois se trata de uma nota trazida originalmente do texto da professora Denize) apropriado o uso do termo, desde que essa polifonia não signifique harmonia de vozes.

¹⁰⁵ Kristeva comenta que todos os textos contêm um mosaico de citações, no sentido intertextual amplo. Nesse caso específico, estou (está, pois essa nota faz parte do texto da professora Denize) usando a expressão no sentido restrito, do próprio filme, que propositalmente permite um mosaico de citações sobre o tema proposto.

¹⁰⁶ ARAUJO, Denize Correa. “Janela da Alma: por uma poética do desfocamento.” In: *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba. nº 1, outubro de 2005. p 116.

¹⁰⁷ RIBAS, Maria Cristina. “Depoimentos à meia luz: a *Janela da Alma* ou um breve tratado sobre a miopia”. In: *Revista Alceu*. v.3 - n.6 - p. 65 a 78 - jan./jul. 2003.

¹⁰⁸ Idem, p. 65.

Maria Cristina continua a relatar o que parecia ser mais revelador que a simplicidade de seus cineastas deixava transparecer:

Conforme relatou Walter Carvalho, ao pensar no roteiro a pergunta inicial era: que tipo de personalidade os entrevistados — escritores, cineastas, fotógrafos — tinham formado na vida, a partir dessa miopia, dessa necessidade de enxergar com óculos? Mobilizado por esta curiosidade inicial, juntamente com a sua própria experiência “míope”, voltou-se para fazer um ensaio — não sobre a cegueira, mas sobre a capacidade de enxergar com a miopia, com as possibilidades enriquecedoras de uma modalidade tida habitualmente como obstáculo. Ou como entendemos: pelos depoimentos, a surpresa é perceber que a **deficiência tem sido vivida como eficiência** por muitas pessoas que teoricamente precisam dos olhos para criar. E, quando referimo-nos a estes “muitos”, falamos de figuras emblemáticas no contexto artístico-cultural dessa mesma sociedade, num tempo-espaço compartilhado por nós próprios, espectadores anônimos.¹⁰⁹

Ela continua sua exposição de ideias marcando que a surpresa é ainda maior em se tratando de membros de **uma sociedade — a nossa — imersa na utopia realista** — onde devemos ter **segurança ilusória**, cuja obtenção é realizada **com a captação e a imitação do real verdadeiro**. Por isso é preciso

¹⁰⁹ Idem, p. 65-66.

se afirmar a todo instante através de imagens captadas pelo órgão da visão. Neste contexto, é no mínimo curioso ir ao filme e constatar que muitos vivem, declaradamente, no avesso dessa verdade.

Talvez seja o poeta Manoel de Barros, cuja opinião é compartilhada com Oliver Sacks, quem melhor esclarece que o olhar não é um ato passivo, pois as imagens aparecem de dentro. "O olho vê, a lembrança revê, e é a imaginação que trans-vê, que transfigura o mundo, que faz outro mundo" (Manoel de Barros). Cotejando: "O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes" (Sacks).

Saramago ainda narra um episódio sobre uma ida a um teatro em Lisboa, onde, numa determinada sacada, havia uma escultura da coroa portuguesa que, vista por quatro ângulos diferentes, parecia linda e imponente, mas, examinada do lugar que ele ocupava, era oca, cheia de poeira e teias de aranha. Daí ele retirou uma lição que jamais esqueceu: "Para conhecer-lhes as coisas, há se dar a volta toda."

O músico Hermeto Pascoal confessou um desejo desconcertante: ficar um tempo cego, cego aparente, uma vez que ele sentia haver outras coisas que podia desenvolver mais, pois olhar tanta coisa simultaneamente atrapalha a visão certa, a visão das coisas que se quer fazer na vida.

Introduzindo e depois fechando o sétimo bloco do documentário, cujo título é *Caverna de Platão*, Saramago relata o que parece ter sido a semente que germinaria seus romances *Ensaio sobre a cegueira* e *A caverna*. Conta ele que, estando certo dia só, pensou: “e se fôssemos todos cegos?” No segundo seguinte, passou a responder à questão:

Mas nós estamos realmente cegos. Cegos da nossa própria ignorância, cegos da razão, cegos da sensibilidade, enfim, de tudo aquilo que faz de nós não um ser razoavelmente funcional no sentido da relação humana, mas, ao contrário, um ser agressivo, um ser egoísta, um ser violento — isso é o que nós somos. E o espetáculo que o mundo oferece hoje é precisamente esse, um mundo de desigualdade, sofrimento, sem justificação, com explicação. Podemos explicar o que se passa, mas não tem justificação. O que eu acho é que nós nunca vivemos tanto na caverna de Platão como hoje. Hoje é que estamos a viver de fato na caverna de Platão, porque as próprias imagens que nos mostram a realidade, de uma certa maneira, substituem a realidade.

Evgen Bavcar assinala que, graças ao verbo, temos imagens. Atualmente, as imagens se criam por si mesmas, deixaram de ser o resultado do verbo, e isso é muito grave. “É preciso que haja um equilíbrio entre verbo e imagem.” Retomando Truffaut um pouco mais atrás, é preciso dizer um NÃO para algo, de forma que o desejo do homem se instale.

Wim Wenders reflete que a maioria das imagens que vemos não tenta nos dizer algo, mas nos vender algo. Porém, a necessidade fundamental do ser humano é que as coisas comuniquem uma significação como uma criança, ao se deitar, quer ouvir uma história. Não é tanto a história que importa, mas o próprio ato de contar uma história que cria segurança e conforto. Ele acredita que, mesmo quando crescemos, nós amamos o conforto e a segurança das histórias, qualquer que seja o tema. A estrutura da história cria um sentido. E nossa vida, de modo geral, carece de sentido. Ele completa a ideia com a seguinte declaração:

Eu acho que acontece o mesmo com as outras coisas que temos em excesso. Quero dizer, temos muitas coisas em excesso nos dias de hoje. A única coisa que não temos o suficiente é tempo, mas a maioria de nós tem tudo, em excesso, e ter tudo em excesso significa que nada temos. A atual superabundância de imagens significa, basicamente, que somos incapazes de prestar atenção. Somos incapazes de nos emocionar com as imagens. Atualmente, as histórias têm que ser extraordinárias para nos comoverem. As histórias simples... não conseguimos mais vê-las.

Para fechar o documentário, Saramago acaba por fazer algumas previsões, dizendo que vivemos todos numa espécie de Luna Parque, onde sons e imagens se multiplicam, e onde vamos cada vez mais tendo os sentidos perdidos. Perdidos de nós próprios, perdidos na relação com o mundo, acabamos por circular sem saber

muito bem o que somos nem para que servimos, nem que sentido tem a existência.

Todas as reflexões veiculadas pelo filme e aqui transcritas objetivam formular hipóteses para a inexplicável incapacidade de a mulher do médico se cegar. Talvez ela esteja no registro de visão de que falam Manoel de Barros, Sacks, Wim Wenders e Saramago, por que não? Ela seria justamente a exceção que confirmaria a regra da cegueira que anuncia o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar. A mulher do médico não possui nada especial, apenas utiliza seus olhos para aquilo que de humano se esperaria do uso deles. Mas há um preço muito alto para tal emprego dessa capacidade, que é testemunhar o “inominável”, o “impossível”, ter a plenitude da acuidade visual para vislumbrar tanto o bem quanto o mal: “... a cegueira também é isto, viver num mundo onde se tenha acabado a esperança.” (ESC – p. 204).

Há também um peso de responsabilidade:

A responsabilidade de ter olhos quando os outros perderam,
Não podes guiar nem dar de comer a todos os cegos do
mundo, deveria, mas não podes, Ajudarei no que estiver ao
meu alcance, Bem sei que o farás, se não fosses tu talvez já
não estivesse viva, E agora não quero que morras, (ESC —
p. 241)

Ela tem características que são atribuídas a um grupo de pessoas que circulam entre nós: as sensatas.

A mulher do médico, com um espírito de previdência semelhante ao que leva as pessoas sensatas a resolverem em vida os seus assuntos, para que não venha a dar-se, depois da morte, a aborrecida necessidade de recorrer a arrumações violentas, lavou a louça, fez a cama... (ESC — p. 257)

Uma generosa e simples definição da mulher do médico faz com que ela se comova por meio do uso mágico da palavra:

Tu nunca foste tanto, disse a mulher do primeiro cego. As palavras são assim, disfarçam muito, vão-se juntando umas com as outras, parece que não sabem aonde querem ir, e de repente saem, simples em si mesmas [...] A mulher do médico está desfeita em lágrimas por obra de um pronome pessoal, de um advérbio, de um verbo, de um adjetivo, meras categorias gramaticais ... (grifo meu — ESC — p. 267)

Se num momento (p. 101) demonstrava desconfiança de que a potência da palavra poderia enfraquecer diante da força das imagens, aqui nosso narrador-ensaísta estende, amplia todo vigor de “meras classes gramaticais” para dar conta da personagem mais instigante da narrativa: “tu nunca foste tanto”. A Arte, seja

ela como prática por meio de palavras, tintas ou película, intensifica o campo de sentido para além daquilo que inicialmente esses veículos seriam capazes de alcançar.

Como um movimento para fechar esta seção, vamos tentar recuperar a metáfora do título do documentário, numa tentativa de retirar essa expressão — janela da alma — do senso comum e colocá-la na dimensão direta do diálogo estabelecido com *Ensaio*. Vamos à cena final do filme.

Como última cena, o documentário mostra o nascimento de um bebê sob um silêncio penetrante, que é logo interrompido pela voz da enfermeira dizendo: “Raimunda, olha para cá.” E então escutamos o choro da criança. Encontramos aqui, mais uma vez, a dissociação entre som e imagem, neste caso a ausência de som que é cortada pela interpelação e o chamamento ao olhar. O olhar termina se impondo, mesmo quando, enquanto verbo transitivo, seu complemento pode ser até mesmo o som, como o choro de um bebê. Finalmente, ao abrir os olhos, o bebê vê pela primeira vez e é, ao mesmo tempo, visto. Abre-se a janela da alma, que, como diz Oliver Sacks, não é passiva, não é um “receber informações”, mas um ir e vir entre as experiências do sujeito (mesmo que tão pequeno) e o mundo.

4.3 — Ainda sobre a mulher do médico e Saramago

A mulher é a esfinge que teve de ser porque o homem se arrogou do senhorio da ciência, do tudo saber, do poder tudo.
(**Manual de Pintura e Caligrafia** — Saramago)

Ensaio nasceu numa mesa de restaurante, durante uma solitária espera do prato escolhido, naquele “momento em que se pensa em tudo e em nada”. “De repente, pergunto-me: e se fôssemos todos cegos? Assim, sem mais.”¹¹⁰ conta Saramago a seu entrevistador Juan Arias:

Como seríamos? Isso já vai dando algumas pistas, a catástrofe, a peste, (...) um grande terremoto. Depois você pensa, fica a pensar e a ideia original transforma-se em algo que vai muito além da própria cegueira, como a cegueira da razão, e não simplesmente a física.¹¹¹

Chega-se então à personagem que diz ser “simplesmente a que nasceu para ver o horror”. “O que faz presente o amor? É a presença da mulher, sempre”¹¹², diz o escritor, explicando que não se programa para criar histórias de amor quando escreve:

¹¹⁰ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.p. 55.

¹¹¹ Idem, p. 55.

¹¹² Idem, p. 56.

Acho que essas histórias de amor, que aparecem com toda a naturalidade, têm essa natureza graças ao que as minhas mulheres são, pessoas muito especiais, muito particulares, que verdadeiramente não pertencem a este mundo (...). **São como ideias, como arquétipos que nascem para propor-se.** (...) É a figura de uma mulher apaixonada até a medula e com uma força que nem é minha, ou que o é por transposição. **Portanto, as histórias de amor de meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher.**¹¹³ (grifo meu)

Para o ensaísta e cronista português Fernando Venâncio, em seu livro *José Saramago: luz e sombreado*¹¹⁴, foi na mulher do médico que Saramago encontrou “a mais elegante solução” para “os muitos problemas logísticos”¹¹⁵ que o cenário de *Ensaio sobre a cegueira* apresenta. Para Venâncio, que é também professor da Universidade de Amsterdã, com formação em Linguística Geral e doutorado em Literatura, a personagem vai além do recurso técnico de incluir na narrativa alguém que vê para fazer da reportagem da degradação um “espetáculo”: ela é “duma envergadura imponente, mesmo em contexto saramaguiano”.¹¹⁶

¹¹³ Idem, p. 57.

¹¹⁴ VENÂNCIO, Fernando. *José Saramago: luz e sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

¹¹⁵ Idem, p. 73.

¹¹⁶ Idem, p. 73.

Se as heroínas de Saramago sempre brilharam pela segurança interior, pela sagesa, pela capacidade de comando, nesta “mulher do médico” essas qualidades são mais que notáveis no indivíduo: são elas que conduzem uma comunidade na travessia do inferno.

Não falta sequer, a essa mulher, uma invulgar coragem física, já que não é sem grave risco pessoal que ela actua. Os “malvados”, não a vendo, nem por isso lhe fixam menos a voz. Com os desafios que ela de contínuo lhes lança, apenas cresce a desconfiança de que a valorosa mulher “vê” (...) Não que lhe seja fácil ser vidente. “Não me posso esquecer de que estou cega”, insiste consigo mesma. E um dia, quando tudo tiver cegado em seu redor, poderá livremente “mover-se como quem tem olhos”. Mas em breve a visão se lhe tornaria insuportável, a ponto de afirmar a alguém: “Se tu pudesses ver o que eu sou obrigada a ver, quererias estar cego.” De facto, diz-se-nos, “ver” serve-lhe apenas para desejar estar, também ela, cega.¹¹⁷

Venâncio destaca ainda a “enternecedora economia de Saramago”, em um trecho que envolve outras personagens femininas de *Ensaio*:

E observe-se este belíssimo lance, na camarata do manicómio, quando alguém faz alusão à jovem que cegou num quarto de hotel aonde fora prostituir-se, e que só a “rapariga dos óculos escuros” sabe ser ela própria. “A criada (do hotel) suspirou e disse passados uns momentos, Eu

¹¹⁷ Idem, p. 73-74.

também gostava de saber o que sucedeu àquela rapariga, Que rapariga, perguntou o ajudante de farmácia, A do hotel, que impressão me fez, ali no meio do quarto, nua como veio ao mundo, só tinha uns óculos escuros postos, e a gritar que estava cega, o mais certo foi ela ter-me pegado a cegueira. A mulher do médico olhou, viu a rapariga tirar os óculos devagar, a disfarçar o movimento, depois meteu-os debaixo do travesseiro, enquanto perguntava ao rapazinho estrábico, Queres outra bolacha.”¹¹⁸ (p. 76)

Para a professora Maria da Conceição Madruga, autora de *A paixão segundo José Saramago*, a “sensualidade da escrita globalizante”¹¹⁹ exige do leitor, ao mesmo tempo, entrega emocional e intelectual para decifrar os vários códigos usados pelo escritor:

(...) Neste labirinto, são, fundamentalmente, o narrador e as vozes femininas que nos orientam: a voz narrativa, que dirige o nosso olhar através de aspectos seleccionados de certas situações, de comportamentos e da intimidade das personagens; a fala das mulheres, que imprime o timbre de estranhos pressentimentos das fulgurantes revelações que na escrita vão ecoando, discernindo um eventual fio condutor para um itinerário mais ou menos avulso e movido segundo a lógica aparentemente ilógica dos afectos. Assim, os seus livros são livros de amor com uma forte carga de

¹¹⁸ Idem, p. 76.

¹¹⁹ MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. 2ª ed. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 134.

sensualidade e repletos de produtivos momentos inquietantes.¹²⁰

E que não se confunda sensualidade com “sexo puro”, que Saramago, em suas conversas com Juan Arias para *O amor possível*, afirma não haver em seus livros¹²¹. Destes, aliás, Conceição debruça-se especialmente sobre *Memorial do convento* e *A jangada de pedra* em sua obra — que tem o subtítulo “A paixão do verbo e o verbo da paixão”. Mas é fácil visualizar a mulher do médico quando ela fala das “vozes femininas que nos orientam” dentro do universo saramaguiano.

Enquanto pensa o Homem, José Saramago vasculha a memória e dá vazão à sua imaginação, “donde emergem com força as figuras femininas”, como diz Conceição em seu livro, em que ressalta:

(...) Percorrendo livremente alguns temas da nossa contemporaneidade que são de sempre — o Amor, Deus, a Escrita, a História, a Linguagem, o Pensamento —, o narrador centra em si próprio e nas personagens femininas o essencial da sua reflexão.¹²²

¹²⁰ Idem, p. 134.

¹²¹ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.p. 49.

¹²² MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. 2ª ed. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 134.

“Narrador e figuras femininas confundem-se no seu dizer”¹²³, escreve ela mais adiante, para, em seguida, citar Bakhtin, ao lembrar que o herói é o que interessa a Dostoievsky, como ponto de vista particular sobre o mundo e sobre ele próprio, como a posição que busca a razão de ser e o valor da realidade circundante e da sua própria pessoa.

Partindo desta perspectiva e de seus estudos sobre a obra de Saramago, Conceição diz:

... urge sistematizar que imagem da mulher produz este escritor-homem, perguntar que tipo de relação dialógica se instaura entre a proposta do escritor e o esquema perceptivo consagrado pela tradição patriarcal onde se inscreve o seu discurso.¹²⁴

E ela ainda lembra que Bakhtin concebe a linguagem humana como uma aglomeração de linguagens sociais, que estabelecem um permanente diálogo entre si, portanto, representam visões do mundo e sistemas de valores — ideologias — capazes de se oporem e de entrarem em relação de luta dentro do discurso — neste caso, voz masculina e vozes femininas. Neste diálogo, diz ela, “José

¹²³ Idem, p. 135.

¹²⁴ Idem, p. 135.

Saramago transmite um código de transgressão nas formas de representação e estratégias discursivas da imagem da mulher na tradição literária portuguesa".¹²⁵

No entanto, ao promover uma "reescrita da Mulher", Saramago "não o faz sob um ponto de vista unilateralmente feminista", segundo Conceição: "(...) Ele vê a mulher na sua relação com o homem, criando casais paradigmáticos, genesíacos (...)."126

Isso é possível de ser visto no momento em que nosso narrador-ensaísta, para descrever a rapariga de óculos escuros, cuja atividade como prostituta é inicialmente apresentada, acaba por ser bastante negociada como forma de inscrição da personagem dentro do enredo. Lembremos, inclusive, que, numa narrativa em que as personagens não dispõem de nomes próprios, a alcunha "rapariga de óculos escuros" parece ser muito mais do nível da descrição visual que sua "atividade profissional".

Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidade da trama das relações sociais, tanto diurnas como nocturnas, tanto verticais como horizontais, da época aqui descrita, **aconselha a moderar qualquer tendência para juízos peremptórios e definitivos, balda de que, por**

¹²⁵ Idem, p. 135.

¹²⁶ Idem, p. 136.

exagerada **suficiência** **nossa,** **talvez** **nunca**
consigamos livrar-nos. (grifo meu — ESC — p 31)

Esse fragmento acima transcrito é exemplar sobre vários aspectos: (i) ilustra o caráter ensaístico do qual já falamos; (ii) demonstra toda a inusitada capacidade que o narrador tem de não se isentar e/ou não ausentar de todos nossos sintomas de mal-estar; (iii) desmonta com clareza a (falsa) queixa de que o autor veicula em seus romances uma visão antiquada e machista sobre o papel feminino na sociedade. No trecho negritado, é possível afirmar que se verifica na fala do narrador o quanto foi generoso e, ao mesmo tempo, inclusivo, por isso repreende a si mesmo, como homem e ser humano.

5 — E o Pai também se retirou

5.1 — Sobre Deus e o Sagrado

todos os céus têm os seus lucíferos e todos os paraísos as suas tentações. (**Levantado do Chão** — Saramago)

Começemos este tema delicado a partir daquilo que já foi discutido e analisado dentro da academia. Para tanto, convoco inicialmente o trabalho de Salma Ferraz. Professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), doutora em Literatura Portuguesa, contista e ensaísta, Salma desenvolve estudos na área de Teopoética — Estudos Comparados entre Teologia e Literatura.

Para epígrafe de seu livro¹²⁷, escolheu um texto de Guerra Junqueiro e a seguinte declaração de Saramago:

Embora seja uma pessoa que não crê, que não tem fé, ou para usar a palavra certa, seja ateu, não posso ignorar que vivo num mundo que não é edificado na ausência da ideia

¹²⁷ FERRAZ, Salma. *As faces de deus na obra de um ateu — José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

Deus, mas, ao contrário, foi todo ele feito na suposição de uma entidade sobrenatural, transcendente, pai da criação.¹²⁸

Além das “figuras sagradas”, ou “casais paradigmáticos” forjados na “união amorosa que pode significar a União Superior”, o estudo de romances que falam de divindades, recorrentes na obra de Saramago, são o tema central da brasileira Salma Ferraz.

Já a epígrafe da Introdução é de Salman Rushdie, autor frequentemente lembrado nas conversas e entrevistas com Saramago, em especial pela inesquecível reação do mundo islâmico aos seus *Versículos satânicos* (título da publicação em Portugal): “Se a religião é uma resposta, se a ideologia política é uma resposta, então a literatura é uma interrogação.”¹²⁹

Nesta primeira parte do livro, Salma faz um resumo da passagem das religiões do politeísmo para o monoteísmo, iniciado no Irã pelo profeta Zoroastro, ou Zaratustra (628 a.C.-551 a.C.). A autora lembra que, segundo historiadores, o zoroastrismo teria influenciado os judeus, que, no entanto, só se firmaram como monoteístas após o êxodo do Egito.

“O judaísmo é considerado uma das mais antigas religiões do mundo”, diz ela:

¹²⁸ Idem, p.

¹²⁹ Idem, p. 09.

e sua história começa por volta de 1800 a.C., com Abraão, que, aliás, é considerado pelos teólogos o ancestral comum do Judaísmo, Cristianismo e Islamismo. De certa forma ele seria o umbigo do mundo, o pai da civilização ocidental e oriental.¹³⁰

Clássico da literatura mundial, “a Bíblia relata a História de Jeová do Velho Testamento e a História de Cristo (Deus encarnado) no Novo Testamento”.¹³¹ E não é exagero dizer que Deus é membro central da família ocidental, uma vez que o cristianismo está na base de toda a cultura e de toda a História do Ocidente, como afirmou o célebre crítico literário canadense Northrop Frye (1922-1991), em seu *O Código dos Códigos (The Great Code)*, e corroboram diversos outros autores.

Por isso mesmo, José Saramago, em *O amor possível*¹³², de certa forma reformula para o espanhol Juan Arias seu ateísmo tantas vezes confesso. O entrevistador — que, além de ser jornalista e escritor, estudou Filosofia, Psicologia, Teologia, Línguas Semíticas e Filologia Comparada —, depois de ouvir de Saramago que este não crê “em Deus, nem na vida futura, nem no inferno, nem no céu, nem em nada”, comenta o fato de, no entanto, o romancista ter “a casa

¹³⁰ Idem, p. 09.

¹³¹ Idem, p. 09-10.

¹³² ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

cheia de imagens sagradas ou religiosas”. “Cheíssima”¹³³, diz Saramago. E continua:

A última que comprei é um Cristo morto com um anjo a seus pés e outro à cabeça, chorando. Para mim, é a morte de um homem. Tenho também um crucifixo que me presenteou há anos um senhor em Portugal, mas não tem símbolos cristãos, é só um homem crucificado como muitíssimas pessoas o foram. Tenho budas, um deus do panteão hindu. Há algo evidente a ser levado em conta, e é que não posso dizer em sã consciência que sou ateu, ninguém pode dizê-lo, porque o autêntico ateu seria alguém que vivesse numa sociedade na qual nunca tivesse existido a ideia de Deus, uma ideia de transcendência e, portanto, nem sequer a palavra ateu existiria nesse idioma. Sem Deus, não poderia existir a palavra ateu, nem a palavra ateísmo. Por isso digo que em sã consciência não posso dizer isso. Mas Deus está aí, portanto, falo dele, não como uma obsessão.¹³⁴

De que forma o tema “Deus” se insere e influi na criação literária de Saramago é o que busca a brasileira Salma Ferraz no seu *As faces de deus na obra de um ateu*, em que muitas vezes “dialoga”¹³⁵ com a portuguesa Maria da Conceição Madruga, de *A paixão segundo José Saramago*.

¹³³ Idem, p. 98.

¹³⁴ Idem, p. 98.

¹³⁵ FERRAZ, Salma. *As faces de deus na obra de um ateu — José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003. p. 24 em diante.

Ao falar das referências bíblicas no romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, Salma vai buscar a pesquisadora e escritora — também citada por Eduardo Calbucci — Teresa Cristina Cerdeira da Silva, quando ela diz que sua releitura nem sempre repete o modelo no nível ideológico: “(...) ora o despe da sua aura sagrada, ora o inverte parodicamente através da sua manipulação irônica.”¹³⁶

Comentando essa subversão, ou paródia, na passagem em que é Deus, afinal, quem é expulso do paraíso, a professora da UFSC também chega ao conceito bakhtiniano de carnavalização — igualmente lembrado por Calbucci:

Este episódio aponta para a literatura carnavalizada, conforme os estudos de Bakhtin, já que o texto age como “um autêntico sistema de espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus” o texto primeiro.¹³⁷

Mais adiante, lembrado por Arias de que, ao definir que Deus é “o grande silêncio do universo e o homem é o grito que dá sentido a esse silêncio”, ele agradou aos teólogos da Libertação da América Latina, Saramago reforça:

Repito que não acredito em Deus, e não o repito para fazer-me mais romanticamente interessante. Mas esta minha não-crença, devo reconhecer, tem os seus matizes. Porque é

¹³⁶ Idem, p. 29.

¹³⁷ Idem, p. 30.

verdade que não creio em Deus, mas se Deus existe para pessoa com quem estou a falar, então Deus existe para mim nessa pessoa. Não posso apagar nem do mundo, nem da consciência da pessoa com quem falo esse sentido de Deus. Mas não preciso passar por Deus para chegar à pessoa com quem estou a me comunicar; por isso, da minha parte, o diálogo que mantenho é um diálogo humano, nada mais que humano. Se se fala de Deus, então o que quero saber é que deus é esse, que relação mantém ou não mantém com o homem, mas sobretudo com a humanidade.

(...)

Do meu ponto de vista de ignorante de todas as coisas do mundo, e principalmente de todas as coisas do céu, há somente um lugar onde existe Deus, e o diabo e o bem e o mal, que é a minha cabeça. Fora da minha cabeça, fora da cabeça do homem, não há nada.¹³⁸

No fim de *Uma longa viagem com José Saramago*, Céu e Silva reproduz o discurso do romancista na entrega do Prêmio Nobel de Literatura, em 7 de dezembro de 1998¹³⁹. O texto, intitulado *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*, trata das pessoas e passagens que criaram Saramago e das pessoas e passagens que ele criou ao longo da vida.

¹³⁸ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p. 99-100.

¹³⁹ SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2008. p. 404-413.

Obviamente, Deus e as religiões em geral estão presentes no discurso, especialmente quando “o aprendiz” Saramago menciona seu romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e sua peça teatral *In nomine Dei*. Sobre o primeiro, diz:

(...) Nesse *Evangelho*, escrito pelo aprendiz com o respeito que merecem os grandes dramas, José será consciente da sua culpa, aceitará o remorso em castigo da falta que cometeu e deixar-se-á levar à morte quase sem resistência, como se isso lhe faltasse ainda para liquidar as suas contas com o mundo.¹⁴⁰

Sobre a segunda, ambientada em Münster — cidade alemã que cresceu em torno de um mosteiro onde se refugiou o imperador Carlos Magno — escreve, já no penúltimo parágrafo:

(...) Uma vez mais, sem outro auxílio que a pequena luz da sua razão, o aprendiz teve de penetrar no obscuro labirinto das crenças religiosas, essas que com tanta facilidade levam os seres humanos a matar e a deixar-se matar. E o que se viu foi novamente a máscara horrenda da intolerância, uma intolerância que em Münster atingiu o paroxismo demencial, uma intolerância que insultava a própria causa que ambas as partes proclamavam defender. Porque não se tratava de uma guerra em nome de dois deuses inimigos, mas de uma guerra em nome de um mesmo deus.

¹⁴⁰ Idem, p. 412.

Cegos pelas suas próprias crenças, os anabaptistas e os católicos de Münster não foram capazes de compreender a mais clara de todas as evidências: no dia do Juízo Final, quando uns e outros se apresentarem a receber o prémio ou o castigo que mereceram as suas acções na terra, Deus, se em suas decisões se rege por algo parecido à lógica humana, terá de receber no paraíso tanto a uns como aos outros, pela simples razão de que uns e outros nele crêem.¹⁴¹

O primoroso discurso chega ao fim:

Cegos. O aprendiz pensou: "Estamos cegos", e sentou-se a escrever o *Ensaio sobre a cegueira* para recordar a quem o viesse a ler que usamos perversamente a razão quando humilhamos a vida, que a dignidade do ser humano é todos os dias insultada pelos poderosos do nosso mundo, que a mentira universal tomou o lugar das verdades plurais, que o homem deixou de respeitar-se a si mesmo quando perdeu o respeito que devia ao seu semelhante.

Depois, aprendiz, como se tentasse exorcizar os monstros engendrados pela cegueira da razão, pôs-se a escrever a mais simples de todas as histórias: uma pessoa que vai à procura de outra pessoa apenas porque compreendeu que a vida não tem nada mais importante que pedir a um ser humano. O livro chama-se *Todos os nomes*. Não escritos, todos os nomes estão lá. Os nomes dos vivos e os nomes dos mortos.

¹⁴¹ Idem, p. 413.

**A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes
conjuntas das minhas personagens. Não tenho, a
bem dizer, mais voz que a voz que elas tiveram.
Perdoai-me se vos pareceu pouco isto que para mim
é tudo.**¹⁴² (grifo meu)

Ao falar de sua escolha de *Memorial do convento* e *A jangada de pedra* como seus objetos de estudo, Conceição explica: "Os romances que visitamos são memórias de existências, de paixões e desejos, esquecidos pela história, mas sobreviventes no apelo dos textos e da escrita, isto é, da palavra."¹⁴³ Embora perceba em cada livro da obra romanesca de Saramago um "fulgor individualizado" e uma "autonomia criativa", Conceição reconhece em todos eles "as mesmas reflexões sobre a palavra, sobre a forma de dizer a escrita de si, a linguagem bíblica, os aforismos e as lendas, o dizível e o indizível, o silêncio e o excesso".¹⁴⁴

O que a impulsiona na direção do *Memorial* e da *Jangada* são a "paixão da errância" — que dá título a um dos capítulos — e o erotismo que se inscreve "numa tradição místico-mágica em que o poder de inauguração de Eros e da Ciência se harmoniza ao conhecimento do mundo e da realização do homem"¹⁴⁵. Diz Conceição: "Trata-se da celebração da sabedoria do Amor que encontramos

¹⁴² Idem, p.413.

¹⁴³ MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. 2ª ed. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 49.

¹⁴⁴ Idem, p. 49.

¹⁴⁵ Idem, p. 139.

tanto nas nossas raízes celtas quanto no Cântico dos Cânticos, no desenho do erotismo sagrado ou, se preferirmos, na imagem do sagrado do erotismo.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Idem, p. 51.

5.2 — Deus, cegueira, violência, loucura e morte

Deus do céu, como podes tu não ver estas coisas, estes homens e estas mulheres que tendo inventado um deus se esqueceram de lhe dar olhos, ou o fizeram de propósito, porque nenhum deus é digno do seu criador, e portanto não o deverá ver. (Levantado do Chão. Saramago)

A **introdução** deste texto inicia-se por assinalar algumas reflexões de Freud sobre a condição de desamparo e de desejo de felicidade do ser humano. Em 1927, com *O futuro de uma ilusão*, ele analisa as três funções da religião para a humanidade: a de satisfazer a sede de conhecimento do homem; a de garantir conforto na desventura; a de estabelecer preceitos, proibições e restrições. A religião estaria entre as medidas tomadas pelo homem para mitigar “o mal-estar na civilização”. Viver é mesmo muito difícil para o homem, fala Freud. A natureza é cruel, destrói incansavelmente o homem, e a fragilidade do corpo não ajuda a enfrentá-la; a civilização, por meio da qual o homem se defende da natureza e dos outros homens, também lhe impõe privações; e, por fim, os outros homens trazem-lhe outra dose de sofrimento, apesar dos preceitos da civilização e por causa das imperfeições dela.

Para tornar suportável o seu desamparo, o homem tenta dar à vida um propósito mais elevado. A partir daí, tudo o que acontece no mundo passa a ser

visto como expressão das intenções e da inteligência superior. Este Pai, mesmo que por linhas tortas, ordenaria tudo, segundo o ponto de vista religioso, para o melhor.

Mas, no mundo dos inexplicavelmente cegos, quando a mulher do médico e seu marido entram na igreja para literalmente buscar refúgio, encontram todas as imagens sacras de olhos tapados. Como decifrar tal acontecido?

Que estranho, por que será, Como hei-de eu saber, pode ter sido obra de algum desesperado da fé quando compreendeu que teria de cegar como os outros, pode ter sido o próprio sacerdote daqui, talvez tenha pensado justamente que uma vez que os cegos não poderiam ver as imagens, também as imagens deveriam deixar de ver os cegos, As imagens não vêem, [...] esse padre deve ter sido o maior sacrilégio de todos os tempos e de todas as religiões, **o mais justo, o mais radicalmente humano, o que veio aqui para declarar finalmente que Deus não merece ver...** (grifo meu — ESC — p. 302)

A presumida atitude do sacerdote daquela igreja não seria uma confirmação de que até Deus se cegou também? O heroísmo do Pai tem limites, há fraquezas, a situação de desamparo permanece. Logo, “a retirada de cena do Pai” poderia ser uma forma de vislumbrar aquilo a que Freud chamou de “educação para a realidade”, uma das questões trazidas em *O futuro de uma ilusão*. Ali ele propõe

que o homem caminhe para um enfretamento da “vida hostil”, entregue a seus próprios recursos, decidindo por si mesmo, sem as muletas e os narcóticos da religião. Ninguém está livre de se iludir, mas isso não quer dizer que é de ilusão que se vive, todos deveriam descobrir por si mesmos qual é o seu caminho específico para poder ser “salvo” da ilusão.

Retornando a conversa entre Arias e Saramago¹⁴⁷, para situarmos o debate deles travado sobre a questão da hostilidade entre os homens, chegamos ao momento em que são feitas comparações entre Lanzarote e Lisboa e, nas páginas adiante, as comparações acerca da violência urbana e da violência rural. Diz o romancista:

O mal disso tudo é que a violência se oculta atrás das portas fechadas que levamos dentro de nós, embora também seja preciso levar em conta as portas que nos fecham na sociedade. Isso sim pode desatar uma violência incontrolável: o desemprego, a falta de moradia, de futuro etc. Tudo isso põe a pessoa numa situação de desespero. Antes, numa situação a que chamamos norma, embora não se saiba muito bem o que significa a normalidade, parecia que as circunstâncias da própria vida levavam a ser-se normal. Se a droga não existisse, por exemplo, muitas pessoas estariam agora a viver nenhum problema.¹⁴⁸

¹⁴⁷ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

¹⁴⁸ Idem, p. 46.

Juan Arias pergunta então a que conclusão é possível chegar sobre esse tema, ao que Saramago responde que “somos muito mais fracos do que pensamos” e que “a razão não nos ajuda muito, só nos sustenta em situações não conflituosas da vida,”¹⁴⁹ porque, segundo ele, se a situação for conflituosa, parece que a razão já não pode controlá-la, dominá-la, e somos levados, arrastados por ela. Além disso, o romancista acrescenta que encara tudo isso com perplexidade, pois não enxerga remédio para tal situação, uma vez que jamais poderá entender que tenhamos sido nós, os seres humanos, que inventamos a crueldade.

Nesse ponto da conversa, é visível uma convergência entre o texto freudiano — *O Futuro de uma ilusão* — e o pensamento de Saramago, na medida em que ambos vão se reunir na ideia de que não há necessariamente crueldade se não houver a consciência (humana, apesar de pleonástica, necessária para a construção da teoria). Isso faz com que nos desloquemos do senso comum que chama de animais os atos de crueldade:

Os animais são violentos porque não têm outro remédio. Nós, se queremos comer um filé, precisamos que alguém mate uma vaca ou um boi por nós (...). Portanto, isto é a vida, o animal grande devora o menor. Para sobreviver há que se usar de violência. Mas o horrível é que nós, humanos,

¹⁴⁹ Idem, p. 47.

inventamos a crueldade, e isso é o que não posso entender,
nem aceitar.¹⁵⁰

E não é disso que se trata também *Ensaio*? Quando as cegas internadas vão pedir remédios para o ferimento de um dos internos, o soldado diz que está ali apenas para receber ordens, que ali só entra comida, que o melhor seria deixar o ferido morrer de infecção, o que era bem provável de acontecer. A mulher do médico que sempre testemunha tudo, aconselha às internas que retornem sem maiores discussões com o militar, lembrando que ele obedece a ordens e que deveria também estar cheio de medo. Trava-se o seguinte diálogo a seguir: “Não quero acreditar que isto esteja a acontecer, **é contra todas as regras de humanidade,**” (ESC — p. 69). Será mesmo? Deixemos que o próprio Saramago responda:

É que a inventamos friamente. Só friamente se pode inventar a crueldade. Se você tem uma tendência à violência, é por emoção, por desespero, por algo que lhe abriu essa porta e você dispara por ela, mas a crueldade é uma coisa fria. No momento em que você não se limita a matar e tortura, fá-lo a frio. Isto é a crueldade. (...) Quando alguém se dispõe a ser cruel, fá-lo racionalmente, e isso é o que eu não posso entender. Se tenho uma angústia na vida é esta. Não o posso remediar.¹⁵¹

¹⁵⁰ Idem, p. 40.

¹⁵¹ Idem, p. 41.

Arias lembra que, comentando *Ensaio sobre a cegueira*, o autor disse que “o homem, no mesmo instante em que se descobre racional e inteligente, não é capaz de suportar essa descoberta e enlouquece em seguida”¹⁵². Saramago explica:

Bem, a minha intenção era fazer uma brincadeira, mas é verdade que às vezes eu me sinto inclinado a crer nisso. Não que a inteligência humana não tenha a sua importância e não seja criativa, mas é que eu vejo que, assim como criamos coisas maravilhosas, como a filosofia, o direito, a arte, a literatura etc., também inventamos coisas horríveis, como os campos de concentração.¹⁵³

Como não acreditamos que a obra literária não é exatamente o puro e único resultado das intenções de seu autor, afinal, nem ele é capaz de ter o controle daquilo sobre o que escreve — a tarefa da leitura nunca é passiva —, temos a singular personagem da mulher do médico que suporta “pôr reparo” e atravessa o inominável, sem enlouquecer (vide capítulo 4).

Ainda em *O amor possível*, de Juan Arias, falando da literatura que perdura para além do seu tempo e sobre as diferenças e semelhanças entre romances, crônicas e ensaios, José Saramago diz que “talvez não seja um romancista, mas

¹⁵² Idem, p. 42.

¹⁵³ Idem, p. 42.

um ensaísta que escreve romances porque não sabe escrever ensaios¹⁵⁴, e continua falando sobre aquilo que foi teoricamente discutido no capítulo 2, seção 2.2, e revela a seguir: "(...) Dou-me conta de que não há muito do que falar; ou que, talvez, exista uma única coisa importante: o que é a vida e a morte."¹⁵⁵

"Por que a morte?", questiona Arias. No que ouve uma resposta inesperada: "Porque é da morte que sempre temos de falar. As pessoas morrem, mas tratamos a morte como se fosse um episódio a mais da vida, nós a banalizamos, e não deveria ser assim."¹⁵⁶ Ele lembra que em *Todos os nomes* se fala muitíssimo da morte, mas fala-se muitíssimo da morte para falar da vida. O que acontece é que pretender falar da vida evitando a morte é falar como se ela não existisse, como se fosse uma mentira. Ele insiste: "Trata-se do fato em si da morte, de que a gente tem que morrer e o quanto isso ilumina ou, pelo contrário, escurece a própria vida que se leva." Mais uma vez parece que Saramago está falando sobre a personagem da mulher do médico, que justamente porque enxerga a morte o tempo todo pairando sobre eles — e diante de seus olhos — insiste perseguir a vida, mesmo que seja apenas um desejo. Resumindo essa personagem, vamos encontrar agora as palavras de seu criador: "Aí está tudo: a vida, o amor, tudo

¹⁵⁴ Idem, p. 63.

¹⁵⁵ Idem, p. 63.

¹⁵⁶ Idem, p. 63.

está contido nesse final, tudo o que se diga ou se tenha feito aponta nessa direção e aí tudo se cumprirá.”¹⁵⁷

Talvez possamos encontrar na própria personagem em questão a tradução dessa capacidade de suportar **olhar** — inicialmente, apenas incômoda; depois, dolorida; e, por último, abjeta:

Pela primeira vez, desde que aqui entrara, a mulher do médico sentiu-se como se estivesse por trás de um microscópio a observar o comportamento de uns seres que não podiam nem sequer suspeitar da sua presença, e isto pareceu-lhe subitamente indigno, obsceno, Não tenho o direito de olhar se os outros não me podem olhar a mim, pensou. (ESC — p. 71)

O que se anuncia pela voz da personagem é uma ética, um respeito ao que são os limites das relações, é um reconhecimento de que, para que se pense num sujeito, deve se pensar nas fronteiras: início vs. término, dialeticamente.

¹⁵⁷ Idem, p. 64.

6 — Uma travessia até que nem tão cega assim

6.1 — Sobre a escritura

Escrever não é outra tentativa de destruição mas antes a tentativa de reconstruir tudo pelo lado de dentro, medindo e pesando todas as engrenagens, as rodas dentadas, aferindo os eixos milimetricamente, examinando o oscilar silencioso das molas e a vibração rítmica das moléculas no interior dos aços.
(**Manual de Pintura e Caligrafia** — Saramago)

Toda essa discussão que travo sobre/com o romance de Saramago não é de todo “desacompanhada” assim. Existem diversas publicações de trabalhos sobre o escritor português, tratando de alguns aspectos de sua produção que, em alguma medida, correm em paralelo à discussão que aqui é apresentado. Nessa seção, tentarei situar o campo em que me inscrevo nesse debate, apreciando os estudos e trabalhos mais representativos em que o diálogo se estabelece. Busquei também a palavra do próprio romancista para participar desse colóquio que essa parte de meu texto pretende travar. Vamos a eles!

Poeta, ensaísta e filólogo de formação, o espanhol Fernando Gómez Aguilera foi o responsável pela exposição “José Saramago: a consistência dos sonhos” (23 de novembro de 2007/16 de janeiro de 2008), realizada pela Fundação César Manrique para festejar os 85 anos do escritor português. Da organização deste evento nasceu uma cronobiografia homônima, que não se limita

a datas e fatos, mas é também fartamente ilustrada com fotos, manuscritos, trechos de poemas, citações e até anotações pessoais do homenageado.

O livro de Gómez Aguilera registra o dia 6 de agosto de 1991 como o do nascimento da ideia de *Ensaio sobre a cegueira*, no restaurante Varina da Madragoa, em Lisboa. O romance, no entanto, só teria início dois anos depois, sendo concluído em 9 de agosto de 1995, ano em que foi publicado, simultaneamente, no Brasil e em Portugal. Para o escritor espanhol, “com esta obra inicia-se o segundo ciclo da escrita madura de Saramago, caracterizado por traços temáticos renovados (...) e uma clara inovação estilística”¹⁵⁸.

O próprio Saramago admite ter ocorrido “uma ruptura violenta” em sua forma de escrever, que se tornou “mais austera, mais seca; não menos poética, mas mais concisa” e também mais distante da “retórica barroca” de *Memorial do convento*. Sobre a temática, disse o autor: “Passei a tratar de assuntos mais sérios de uma forma abstracta: considerar um determinado tema, mas despindo-o de toda a circunstância social, imediata, histórica, local.”

Fernando Gómez Aguilera define assim o que faz Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*:

... através de uma parábola pungente, critica a irracionalidade do comportamento humano no mundo

¹⁵⁸ AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: a consistência dos sonhos — Cronobiografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. p. 118-119.

contemporâneo, submetido a um processo de degradação. Assumindo uma posição ilustrada, reivindica a razão e o respeito como garantia de convivência entre os seres humanos, ao mesmo tempo em que propõe a bondade como contraponto à violência e à dor.

Apoiando-se em recursos alegóricos, em ideias fortes e inesperadas e em situações abstratas, lança um olhar crítico sobre a realidade atual e mergulha na natureza do ser humano do nosso tempo, tingindo as suas visões de denúncia, ironia, compaixão e rebeldia. Exprime o mal-estar do seu tempo e uma insatisfação irada diante de fenômenos contemporâneos, como o debilitamento e o autoritarismo das democracias, a injustiça social, a despersonalização e a solidão humanas, a hegemonia da economia sobre a política, a manipulação dos meios de comunicação, o distanciamento do cidadão em relação às decisões públicas, a corrupção, a crueldade...¹⁵⁹

Em 1999, falando novamente sobre as mudanças verificadas em sua forma de escrever, José Saramago comentou:

“O que eu digo é que, até o *Evangelho (O Evangelho segundo Jesus Cristo, de 1991)*, foi como se eu estivesse (...) 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

¹⁵⁹ Idem. p 119-120.

superfície. Então, **é como se eu, a partir do *Ensaio sobre a cegueira*, estivesse a fazer um esforço para passar para o lado de dentro da pedra. (...) Não tem a ver com qualidade, mas com intenção.** É como se eu quisesse passar para o lado de dentro da pedra.¹⁶⁰ (grifo meu)

Na opinião de Fernando Venâncio, a leitura de *Ensaio sobre a cegueira* constitui “uma experiência de limites”, para a qual “concorrem decisivamente a agrura do tema e a perícia do romancista”:

Mas ainda não é tudo. O mais notável dos factores em jogo e, decerto, o mais eficaz é a actividade a que o leitor deste romance se vai vendo atraído. Não a de “escrever” ele também o “seu” livro (vistosa mas banal fantasia de teorizadores), mas à de opor à proposta de Saramago uma vigorosa, mesmo se aqui e ali desesperada, resistência. E assim, ao mesmo tempo em que a leitura o convida a uma autêntica desintegração de perspectivas, rumo ao final bloqueamento, o leitor instiga o que de melhor em si acha — e que é a convicção de que nada conseguirá subverter integralmente o “projecto” da Humanidade, ou sequer a ilusão de que exista um —, até resgatar desse vórtice de perdição quanto haja, muito ou pouco, a ser ainda salvo.¹⁶¹

¹⁶⁰ Idem. p. 160.

¹⁶¹ VENÂNCIO, Fernando. *José Saramago: luz e sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000. p. 77 e 78.

Desta “reformulação da História”, citada pelo português Fernando Venâncio, também trata o brasileiro Eduardo Calbucci em seu *Saramago — Um roteiro para os romances*. Professor de Literatura e jornalista formado pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP, Calbucci cita o próprio Saramago, que disse certa vez:

Benedetto Croce escreveu um dia: “Toda História é História Contemporânea.” (...) Dito doutra maneira: tudo o que existiu continua a existir. Deste ponto de vista, tem igual importância para mim, no plano das ideias, escrever *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, *O ano da morte de Ricardo Reis* ou *Ensaio sobre a cegueira*. Não há nada fora da História: a passada, a presente e a que ainda está por vir.¹⁶²

Para o jornalista — que em seu livro leva o leitor a “seis passeios pelo Bosque de Saramagos”, o qual, além dos três títulos mencionados acima, inclui *A jangada de pedra*, *História do cerco de Lisboa* e *Memorial do convento* —, o autor português “seria então uma espécie de historiador à procura de uma verdade que pode estar escondida sob o manto da criação artística”. E prossegue:

Para tal, ele se vale, entre outras coisas, da humanização da história, criando personagens (baseados ou não na realidade histórica) que apresentam dramas verossímeis, pois são

¹⁶² CALBUCCI, Eduardo. *Saramago — Um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 101.

comuns a todas as pessoas. Por um lado, isso torna a História mais palpável, mais real, mais verdadeira; e por outro universaliza o discurso do romance, deixando-o próximo dos dramas dos leitores, que se identificam com os fatos narrados.¹⁶³

Calbucci considera que o compromisso de Saramago é o mesmo dos grandes historiadores e destaca seu “claro propósito de dessacralizar a História oficial, muitas vezes forjada em benefício de uma minoria, para redimensioná-la numa ótica popular e, sobretudo, humana”¹⁶⁴. Para reforçar esta tese, cita também a pesquisadora e escritora Teresa Cristina Cerdeira da Silva, que escreveu, em 1989:

Se aceitarmos como hipótese de trabalho (...) o fato de que a ficção e o discurso histórico perseguem, de modos diversos, a mesma finalidade: produzir imagem verbal da realidade, teremos também de aceitar, creio, estar o desejo de historicidade (...), mais explicitado mesmo, em determinados tipos de ficção.¹⁶⁵

Mesmo em romances que falam de Fernando Pessoa e seus heterônimos, de Jesus e Maria ou do Padre Bartolomeu de Gusmão e sua passarola, José Saramago não esconde seu gosto pelas pessoas comuns, “bem longe das

¹⁶³ Idem, p. 101.

¹⁶⁴ Idem, p. 101.

¹⁶⁵ Idem, p. 100.

caracterizações maniqueístas dos românticos ou dos retratos estereotipados do naturalismo”, como ressalta Eduardo Calbucci:

Os seis romances estudados apresentam esses personagens comuns: o revisor de textos Raimundo Silva (*História do cerco de Lisboa*), a arrumadeira de hotel Lídia (*O ano da morte de Ricardo Reis*), o farmacêutico Pedro Orce (*A jangada de pedra*), o soldado Baltasar Mateus (*Memorial do convento*), o carpinteiro José (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*), o primeiro cego (*Ensaio sobre a cegueira*).¹⁶⁶ (os parênteses são meus)

Prosegue o jornalista:

Exceto Jesus e Blimunda, que têm poderes especiais, todas as demais personagens são absolutamente terrenas, não possuindo nenhum traço de idealização: os homens não são príncipes encantados, pelo contrário, eles têm profissões comuns e dúvidas comuns; já as mulheres não são conhecidas por sua beleza, mantendo-se bem afastadas do modelo da virgem inatingível. Essa falta de dons especiais faz, curiosamente, com que as personagens de Saramago sejam em certa medida encantadoras e, por que não dizer, poéticas, afinal elas são mostradas com uma aura de humanismo tão grande que é impossível não se encontrar

¹⁶⁶ Idem, p. 103.

nelas, usando uma expressão do romancista, “os ecos das próprias inquietações.”¹⁶⁷

São essas pessoas comuns que, nos romances de Saramago, saem do anonimato para virar protagonistas da História, numa inversão de papéis, ou “mundo às avessas”, que, segundo Calbucci, lembra o conceito bakhtiniano de carnavalização:

Segundo Bakhtin, há três raízes básicas para o gênero romanescos: a épica, a retórica e a carnavalesca. Esta última corresponde à “cosmovisão carnavalesca”, que se caracteriza pela valorização da atualidade viva (em que se abandona o “passado absoluto de mitos e lendas”), da fantasia livre e da multiplicidade de estilos e vozes dentro da narrativa.¹⁶⁸

Os textos que adotam essa visão de mundo, conforme afirma o estudioso, renunciam à unidade estilística (em termos rigorosos, à unicidade estilística) da epopéia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica. Caracterizam-se pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródia dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia etc.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Idem, p. 103.

¹⁶⁸ Idem, p. 103 e 104.

¹⁶⁹ Idem, p. 104.

Tudo isso cai “como uma luva no estilo de Saramago”, diz Calbucci, para quem os seis romances descritos em seu livro são “exemplos múltiplos de uma literatura que é o próprio carnaval”.¹⁷⁰

Como não podia deixar de ser, nas muitas conversas que formam *O amor possível*, de Juan Arias, Deus, ateísmo, literatura, filosofia, amor, vida e morte são temas recorrentes. E também o amor à vida, sobre o qual diz Saramago:

Creio que vivemos muitíssimos anos sem o que chamamos **amor à vida**. Quando as pessoas morriam de velhice aos vinte e três ou vinte e quatro anos, ou quando vivíamos como **animais**, preocupados apenas em sobreviver e reproduzirmo-nos por **instinto**, não havia aí nenhuma filosofia sobre o amor à vida.

Durante milhares de anos, o sol se pôs no mar ou atrás de uma montanha sem que ninguém dissesse: “Que belo pôr-do-sol!” Até que chegou um dia em que alguém disse: “Como isto é bonito!”, não sei com que palavras o teria dito, mas sei que aí principiou o que chamamos beleza.

Durante milhares e milhares de anos, homem e mulher não eram mais que isso, animais que faziam o que fazem os animais, até que chegou um momento em que nasceu o amor, porque o **amor é uma invenção cultural**.¹⁷¹ (grifos meus)

¹⁷⁰ Idem, p. 104.

¹⁷¹ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p. 104.

Esse Saramago tão solar chega a surpreender-nos, mas o mais surpreendente é o fato de como nessa fala há uma reunião de diversos conceitos aqui postos em debate para iluminar a análise de seu romance. Há todo um percurso reflexivo que coincide com o traçado desse texto. No próximo seguimento, faço como sugestão de uma substituição da palavra amor por desejo — que nessa configuração seguem sinônimos — conceito fundamental para o desfecho dessa tese:

O amor é como o direito romano, começou por não existir, como a beleza e todo o resto. Acho que esquecemos que fomos quase animais e continuamos com essa ideia, que tem mais a ver com as crenças bíblicas, de que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. A tal ponto que Deus, para dar nome aos animais, leva os animais até Adão para que ele os nomeie. Agora, nosso autêntico Adão e nossa autêntica Eva são homens completamente diferentes. Saem da animalidade e vivem quase como animais. Os antropólogos estão aí para dizê-lo. Hoje é possível seguir os passos da evolução até chegar ao momento em que estamos agora.¹⁷²

Após discorrer sobre o surgimento da ideia de Deus, do medo e da morte —
“há quem continue a buscar um deus porque ainda não apagamos de todo o

¹⁷² Idem, p. 105.

medo, nem eliminamos a morte”¹⁷³, diz Saramago —, o escritor não descarta que esse medo leve alguém — até mesmo ele próprio — a negar tudo na hora da morte. Mas lembra a ópera Dom Giovanni, de Mozart, cujo protagonista, “um canalha, um embusteiro, um sujeito desprezível” que não se arrepende e dá “uma lição de dignidade”¹⁷⁴, o que remete Juan Arias ao mau ladrão de *O evangelho segundo Jesus Cristo*.

Saramago lê o trecho em que descreve a gravura de Dürer:

Magro, de cabelos lisos, de cabeça caída para a terra que o há de comer, duas vezes condenado à morte e ao inferno, esse mísero despojo só pode ser o Mau Ladrão, rectíssimo homem afinal, a quem sobrou consciência para não fingir acreditar, a coberto de leis divinas e humanas, que um minuto de arrependimento basta para resgatar uma vida inteira de maldade ou uma simples hora de fraqueza.¹⁷⁵

E diz que aí se resume a pessoa que descrevia em relação ao que falavam. Por isso ele admira Dom Giovanni, apesar da péssima pessoa que era, porque tem a valentia de dizer “não, não me arrependo”, porque “é quase obsceno fazer o mal e depois, porque a teologia, a Igreja quer mais uma alma, uma alma para pôr em seus livros de contabilidade, dizer que esta alma se salvou”. E continua dizendo

¹⁷³ Idem, p. 105.

¹⁷⁴ Idem, p. 105.

¹⁷⁵ Idem, p. 106.

que nisso há, no mínimo, muita hipocrisia. Se há algo que ele rechaça “com toda a força do coração, da alma, ou do que se queira é a hipocrisia”, e declara que o pior da Igreja é que nela reina com demasiada frequência a hipocrisia.¹⁷⁶

Neste ponto, Juan Arias menciona uma conversa que teve com o filósofo e escritor espanhol Fernando Fernández-Savater Martín, professor de Ética na Universidade do País Basco, sobre uma frase de *Ensaio sobre a cegueira*, em que o narrador-ensaísta diz que a alegria e o sofrimento podem andar juntos. E comenta que Savater considera que a felicidade é que é incompatível com a dor. “Isso é imaginar que o que chamamos felicidade seria um estado de alegria permanente, coisa que não existe, nem existiu, nem jamais existirá”¹⁷⁷, diz Saramago. E ele completa dizendo que, se a alegria não é permanente, certamente haverá momentos de tristeza, por algo que se perdeu, pelo que não se tem, por uma ausência. Tudo isso pode levar a um sentimento de tristeza.¹⁷⁸ Veja como essas palavras dele são uma espécie de recapitulação de todo que apresentamos na

Introdução!

E, para o término de sua reflexão, fica talvez a lição aprendida pelo autor de sua personagem¹⁷⁹, a mulher do médico, como aquilo que deve ser o motor da vida:

¹⁷⁶ Idem, p. 107.

¹⁷⁷ Idem, p. 107.

¹⁷⁸ Idem, p. 107.

¹⁷⁹ Como Saramago deixa claro em seu discurso de premiação do Nobel de Literatura.

Para mim o conceito de felicidade é indiferente, para mim é mais importante o que chamo de serenidade e harmonia. O conceito de felicidade supõe que alguém está contentíssimo, que anda por aí a rir, a abraçar todo o mundo, a dizer "sou feliz, que maravilha". Claro que uma dor de dente lhe tirará a alegria e, portanto, a felicidade. Acho que a serenidade é outra coisa. A serenidade tem muito de aceitação, mas também algo de autorreconhecimento dos seus limites. Viver em harmonia não significa que não se tem conflitos, mas que se pode conviver com eles com serenidade. Não quero pôr-me como exemplo, mas vivo agora em harmonia com o meu entorno.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Idem, p. 107.

6.2 — Sobre a intertextualidade e internacionalidade

Estas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo. (Manual de Pintura e Caligrafia — Saramago)

Vale ressaltar que a intertextualidade é a mais importante — “por ser a mais renitente”¹⁸¹ — característica da obra de José Saramago, na opinião de Eduardo Calbucci, que lhe dedica todo um capítulo em seu livro.

O uso repetido da paródia (nem sempre “avisada” no texto) de vários grandes nomes da literatura portuguesa cria “um discurso polifônico” que pode passar despercebido não apenas aos leitores, como aos tradutores de sua obra — que pode ser encontrada em mais de 20 idiomas mundo afora. Em seu *Roteiro para os romances*, Calbucci usa uma reflexão de Saramago sobre tema: “(...) O ideal seria que os tradutores pudessem dispor também das passagens citadas, não isoladamente, mas no seu contexto próprio.”¹⁸²

Mais do que reconhecer o peso dessas citações, o romancista defende a importância das relações interpessoais em seus livros, como fez ao comentar “o

¹⁸¹ Idem, p. 105.

¹⁸² Idem, p. 106.

fato de essas relações terem se tornado mais recentemente uma verdadeira moda nos estudos literários”¹⁸³, segundo Calbucci, que reproduz um trecho de entrevista exclusiva de Saramago:

Os seres humanos são intertextuais e sempre o foram: a cultura, em sentido mais amplo, é a intertextualidade por excelência. O que me surpreende é que ela se tenha convertido numa moda, quando deveria dar-se-lhe uma atenção permanente em todos os ramos do saber, e não apenas nos estudos literários.¹⁸⁴

Na obra de Saramago, são constantes as citações de poetas como Fernando Pessoa e seus heterônimos, com quem é comparado por João Céu e Silva, devido à fama alcançada fora de Portugal.

O fato de o número de leitores de Saramago ter aumentado globalmente parece estar mais ligado a esse “estilo que se reconhece” que ao Prêmio Nobel ou à ambientação de romances como *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez* fora da Península Ibérica, “em lugares que podem pertencer a qualquer parte do mundo”,¹⁸⁵ nas palavras de Céu e Silva. Sobre esta questão, diz Saramago:

¹⁸³ Idem, p. 106.

¹⁸⁴ Idem, p. 106.

¹⁸⁵ SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2008. p. 304.

O que eu creio é que há certos problemas no mundo que tocam a toda a gente, não a um país "A" ou a um país "B" e, evidentemente, que a *História do cerco de Lisboa* tocava os portugueses, os de então e os de agora. Um francês ou um italiano, quando lêem esse livro, o que lhes interessa são os valores literários e também a história que se conta, mas não podem aderir como um português de uma forma tão plena como se se tratasse de outro tema. Não podem!

(...) Eu chego ao fim do *Ensaio sobre a cegueira* ou do *Ensaio sobre a lucidez*, por exemplo, ou de qualquer outro livro e nunca me perguntei: "Se eu tivesse localizado a acção em Portugal, o que é que aconteceria?" Não o fiz e tenho de dizer que me sinto mais à vontade nesse aspecto de abstracção com um lugar não identificado (...), trata-se simplesmente de querer mostrar um conflito, um problema e desenvolvê-lo com personagens que são, todos eles, criados no livro.¹⁸⁶

A "escrita globalizante" também é tema de *A paixão segundo José Saramago*, de Maria da Conceição Madruga, professora nascida em Bragança, formada no Porto em Filologia Românica, com mestrado, feito em Lisboa, em Literatura e Cultura Portuguesa — Época Contemporânea. Para ilustrar a questão de três conceitos de Saramago que permeiam a sua obra — o autor, o escritor e o narrador —, Conceição cita um trecho de entrevista, datada de 21 de janeiro de 1991, em que ele declara:

¹⁸⁶ Idem, p. 305-306.

Do ponto de vista técnico, aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá e que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter ego meu. Eu iria talvez mais longe e, possivelmente, com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: "Narrador não sei quem é."¹⁸⁷

Esta ideia, segundo Conceição, o afasta tanto do romance histórico quanto do realista:

A teoria do texto globalizante, referente a todas as obras de Saramago, coloca este autor como produtor de metaficções, em que os movimentos sincrônicos de releitura e auto-interrogação reflectem as próprias posições existenciais e críticas. Os seus romances surgem-nos, então, como uma metáfora de transformação de um narrador obsessivo que tudo nos quer explicar.¹⁸⁸

Conforme descreve a narrativa de Saramago e o narrador em seus livros, Conceição chega à "erótica da escrita" encontrada em sua obra e, conseqüentemente, às suas mulheres — além do também já citado linguista russo Mikhail Bakhtin.

¹⁸⁷ MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. 2ª ed. Porto: Campo das Letras, 1998, p. 131-132.

¹⁸⁸ Idem, p. 132.

6.3 — Sobre a presença de Deus num escritor ateu

Não há portanto Deus. São muitos os modos de o saber, e o meu me basta. (Manual de Pintura e Caligrafia - Saramago)

Salma Ferraz, em sua obra¹⁸⁹, lembra que “Deus fascinou filósofos como Nietzsche, Heidegger, Leibniz; encantou escritores como Dante, Dostoyevsky, Milton”¹⁹⁰; e continua dizendo que esse tema fascinou grandes pensadores de todas as épocas. Ela ainda acentua que eles fizeram uma leitura literária e filosófica de Deus em detrimento do enfoque religioso. Assim, além do Deus da Teologia, há um deus da Filosofia e há um deus concebido pela Literatura. A partir daí, ela tentará provar que o ateu que escreve não comparece tanto assim em seu ateísmo nos seus textos. É interessante assinalar o caminho feito por ela para a defesa dessa ideia em contraponto a de outros autores, tratando dessa mesma faceta do autor.

“Por outro lado”, continua ela, “tanto a Teologia quanto a Literatura têm o homem como ponto de partida e chegada, porquanto Deus e o Homem estão

¹⁸⁹ FERRAZ, Salma. *As faces de deus na obra de um ateu — José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

¹⁹⁰ Idem, p. 11.

inseridos na História”¹⁹¹ — aqui a autora nos remete ao teólogo Antonio Manzatto, especialista em Teologia e Literatura, reproduzindo um dos pensamentos dele, em que diz:

a Bíblia, base da Revolução cristã, é também uma obra literária que se serve de gêneros literários para comunicar-se com os homens. Jesus pregava através de parábolas que são próximas da literatura. A produção teológica das primeiras comunidades cristãs está muito mais próxima da literatura que da produção teológica atual; isso é claro nos escritos do Novo Testamento e da época patrística. No início, o cristianismo era uma sequência de narrações. A narração é, talvez, a forma mais apropriada para falar-se de Deus que se mostra aos homens na história.¹⁹²

A autora explica que, apesar de a Teopoética ser um ramo novo dos estudos comparados entre Teologia e Literatura, sua ideia não é recente: teria nascido um século antes do cristianismo. A professora lembra que, embora fosse “frontalmente contra a reinterpretação poética de textos sagrados, efetivada pelos poetas de uma forma mítica ou fabulosa”¹⁹³, Santo Agostinho cita o escritor romano Varro (Marcus Trentius Varro, 116 a.C.-27 a.C.). Este último fazia distinção entre a teologia filosófica (a verdade conhecida pelos filósofos), a teologia civil (a religião oficial estabelecida pelo Estado, cujos rituais são realizados nos templos) e

¹⁹¹ Idem, p. 12.

¹⁹² Idem, p. 12.

¹⁹³ Idem, p. 12-13.

a teologia poética (apresentada nas obras de poetas e dramaturgos ao retrabalharem no teatro os velhos mitos sobre os deuses).

Em sua obra sobre Saramago¹⁹⁴, João Céu e Silva retoma o fio que conduzia essa linha de pensamento, lembrando que, se Santo Agostinho desaprovou a Teopoética, a sociedade católica, especialmente em Portugal, desaprova José Saramago — mais especialmente o Saramago de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, cujas severas críticas e polêmica o levaram a mudar-se de seu país para a ilha de Lanzarote, na Espanha. Pois o padre português Carreira das Neves, professor de Teologia, aceitou sem reservas encontrar-se com João Céu e Silva e falar sobre o escritor. A entrevista para o livro *Uma longa viagem com José Saramago* aconteceu no Seminário da Luz, em Benfica.¹⁹⁵

Uma das primeiras coisas que o padre destaca em Saramago é a “capacidade de criar metáforas”, que ao mesmo tempo lhe agrada e espanta. Carreira das Neves, porém, faz restrições quando o autor troca o contexto literário pelo histórico:

(...) ele está a fazer um romance sobre Jesus. É romance, e passar do romance para a História não me parece bem, porque tem a finalidade de mostrar que a história de Jesus e a história da Igreja é esta história de morte como diz aqui no livro (...).

¹⁹⁴ SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2008.

¹⁹⁵ Idem, p. 78-79.

(...) como romance, não me choca. Leio-o como obra literária e acho que é boa, não tenho qualquer crítica.¹⁹⁶

Mais adiante, Carreira das Neves cita o *Memorial do convento* e diz que leu tudo que é de Saramago, que gosta de lê-lo. Na opinião do padre, o melhor livro do escritor é *Levantado do chão*, em que fala “de figuras da luta comunista, do seu Alentejo, que são personagens que realmente correspondem à História”. Também gosta quando “descreve lindamente a cidade de Lisboa em alguns de seus livros”. Quanto ao *Evangelho*, acha que não se justifica toda a polêmica. Ele acrescenta que, “de uma maneira geral, os leitores não estão preparados para o ler” e se puderem criticar o autor (porque ele tem uma forma peculiar ao apresentar a pessoa de Jesus), também é necessário ver o outro lado; o autor serve-se dele para criar figuras e isso é, segundo o padre, o mais rico que o escritor tem.

A entrevista segue, mais adiante, com uma curiosa defesa do padre sobre os romances em que estão presentes as famosas “dessacralizações” dos símbolos cristãos.

Ao sair da entrevista, Céu e Silva tem ainda no ouvido as últimas palavras de Carreira das Neves sobre Saramago:

¹⁹⁶ Idem, p. 80-81.

Um homem que estudou pouco na escola, que se fez e que leu muito porque estava talhado para isto. Não há dúvida que este homem nasceu com um gene de escritor no ADN, como se nasce pintor ou músico. Se o 25 de abril (25 de abril de 1974, Revolução dos Cravos) não tivesse acontecido, ele não seria hoje um Prêmio Nobel. É fruto do seu circunstancialismo, é um homem de ideias feitas e muito comunistas mas que são as dele. Gosta de falar e não se remete à sua ilha. Deve ser um homem muitíssimo interessante em conversa e o melhor que a gente tem é conversar, partilhar as nossas ideias.¹⁹⁷ (os parênteses são meus)

Se formos buscar relativizar toda tentativa de incensar o romancista português após o Prêmio Nobel, ainda fica um pergunta no ar, que também insiste em comparecer no romance em estudo: como um declarado ateu comunista insiste em recolocar esse tema?

¹⁹⁷ Idem, p. 84.

7 — Desfecho

Escrever na primeira pessoa é uma facilidade, mas é também uma amputação. (Manual de Pintura e Caligrafia — Saramago)

A intenção e a perspectiva podem ter mudado na escrita, mas uma coisa permaneceu nos romances do autor português: neles, o amor sempre é possível. A afirmação é do próprio José Saramago, que escolheu “o amor possível” como lema e como título do livro do jornalista e escritor espanhol Juan Arias, publicado originalmente em 1998, pouco antes do Prêmio Nobel de Literatura, mas lançado no Brasil somente em 2003.

Em texto escrito especialmente para esta edição, Juan Arias fala das longas conversas que geraram o livro, das mudanças ocorridas no mundo entre a publicação espanhola e a brasileira — que não afetaram “o compromisso de Saramago com a literatura”¹⁹⁸ e “seu engajamento na causa da justiça”¹⁹⁹ — e do ato falho dos jornais da Espanha, que trocaram o título do livro por *El amor imposible*, gerando o seguinte comentário irônico de seu entrevistado: “Depois o pessimista sou eu, que acredito que o amor ainda é possível!”²⁰⁰

¹⁹⁸ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p. 07.

¹⁹⁹ Idem, p. 08.

²⁰⁰ Idem, p. 09.

Segundo Saramago, todos os seus romances “são romances de amor”. O amor se realiza mesmo quando a história de amor acaba mal — como a de Baltasar e Blimunda, em *Memorial do convento*. O “acabar mal”, por sua vez, não comporta certos exageros ou extremismos, porque o autor trata de “um amor real, não idealizado, um amor concreto, real, entre pessoas”.²⁰¹ E que não termina, pois continua existindo em suas vidas, muitas vezes para além do romance.

Em *História do cerco de Lisboa*, o amor está em plena construção; quando o livro termina, o casal permanece junto; não sabemos por quanto tempo permanecerá junto, mas não há nenhum desastre. Em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, o amor acaba porque Jesus morre e o amor que havia entre ele e Maria é interrompido. No *Ensaio sobre a cegueira*, você tem o amor da mulher e do médico que vai até o final e permanece. O que acontece é que são amores simples. Podem passar por situações muito complicadas, mas são, em si mesmos, amores que não dramatizam. O amor nos meus romances não é dramatismo, não há ciúmes, em nenhum momento se encontram situações de ciúmes ou de enganos.²⁰²

Neste ponto da entrevista — ou conversa —, Juan Arias lembra a cena do *Ensaio* em que a mulher do médico vê seu marido “dormir com a garota de óculos

²⁰¹ Idem, p. 49.

²⁰² Idem, p. 49-50.

e o olha, o perdoa, o entende”. Saramago explica que a mulher do médico é capaz de algo sublime, que tem compaixão; caso fosse outra história, noutra circunstância, ela atacaria a garota.²⁰³

Não haveria aí uma sublimação do amor? O próprio Saramago se questiona:

Quem sabe? **Quando penso que não idealizo, na verdade, talvez eu esteja a idealizar mais do que ninguém**, porque estou a inventar situações e personagens que não se comportam segundo a norma corrente, e aí sim poderia dizer que há sublimação, pois na realidade tento construir personagens que sejam mais que nós, que sejam mais que eu, em circunstâncias em que eu provavelmente ficaria louco. Na realidade, estou a acrescentar à população mundial umas tantas pessoas a mais, que são diferentes das que costumam aparecer em outros romances.²⁰⁴

O fato de estar sempre “tentando inventar gente melhor” não entra em conflito com a natureza pessimista do autor, que também comenta seu processo de criação neste trecho de *O amor possível*:

É a minha herança, tenho um olhar pessimista sobre a história, sobre o homem que sou, sobre os homens que somos e sobre o que estamos a fazer. O que acontece é que

²⁰³ Idem, p. 50.

²⁰⁴ Idem, p. 50.

preciso fazer alguma coisa para não me dar um tiro na cabeça. Não sei se o desespero me levaria a isso ou não, nunca se sabe. Na hora de escrever, insisto, não é algo que eu pense antes, nunca digo: vou escrever agora uma história horrível em que porei não sei quê. Não, não, as situações nascem com toda a naturalidade. (...) **Meus livros nascem e caminham, caminham, até que dizem basta, e isto pode significar trezentas páginas, quatrocentas ou quantas sejam.**²⁰⁵ (grifo meu)

Todos os aspectos aqui levantados sobre *Ensaio sobre a cegueira* parecem apontar para uma ética que é construída ao longo da travessia da mulher do médico — a do desejo:

O único milagre que podemos fazer será o de continuar a viver, disse a mulher, amparar a fragilidade da vida um dia após outro dia, como se fosse ela a cega, a que não sabe para onde ir, e talvez assim seja, talvez ela realmente não saiba, entregou-se às nossas mãos depois de nos ter tornado inteligentes, e a isto a trouxemos, Falas como se também tu estivesses cega, disse a rapariga dos óculos escuros, De uma certa maneira, é verdade, estou cega da vossa cegueira, talvez pudesse começar a ver melhor se fôssemos mais os que vêm, Temo que sejas como a testemunha que anda à procura do tribunal aonde a convocou não sabe quem e onde terá de declarar... (ESC — p. 183)

²⁰⁵ Idem, p. 50-51.

Segundo esta ética, cabe a cada um que a experimenta descobrir um terceiro lugar, que não se confunde com a salvação (otimismo) ou com a perdição (pessimismo), saindo desse modo da posição de sofredor irremediável, de vítima sem responsabilidade alguma pelo que lhe ocorre. Neste ponto de vazio, falta estrutural, o sujeito é chamado a se implicar naquilo que diz, respondendo se quer de fato o que deseja.

E assim como inexplicavelmente veio a cegueira, inexplicavelmente ela vai abandonando um a um. Tomo as palavras do médico como uma antecipação sobre o que seria esta nova visão, já que não é possível afirmar, mas se pode supor o que foi este novo enxergar:

Se eu voltar a ter olhos, olharei verdadeiramente os olhos dos outros, como se estivesse a ver-lhes a alma, A alma, perguntou o velho da venda preta, Ou o espírito, o nome pouco importa, foi então que, surpreendentemente, se tivermos em conta que se trata de pessoa que não passou por estudos adiantados, a rapariga dos óculos escuros disse, **Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.** (grifo meu — ESC — p. 362)

Neste fragmento, é possível capturar o momento de duas “igrejas” se desmoronando: a do saber instituído e a da doutrinação religiosa.

Continuando, sem deixar de mencionar que muitos caminhos abandonei para construir esta trilha de leitura, gostaria de compartilhar um “preenchimento de um dos muitos espaços vazios” que o romance generosamente nos oferece: o da personagem do escritor.

A aparição dele no enredo se dá já no final — o escritor, este profissional aparentemente tão inútil numa sociedade de cegos. No entanto, ele continua a fazer valer o seu desejo e registra precariamente suas palavras, seus textos, suas histórias:

Quer dizer que temos palavras a mais, Quero dizer que temos sentimentos a menos, Ou temo-los, mas deixamos de usar as palavras que os expressam, E portanto perdemo-los, Gostaria que me falassem de como viveram na quarentena, Porquê, Sou escritor, Era preciso ter lá estado, Um escritor é como outra pessoa qualquer, não pode saber tudo nem pode viver tudo, tem de perguntar e imaginar, Um dia talvez lhe conte como foi aquilo, poderá depois escrever um livro, Estou a escrevê-lo, Como, se está cego, Os cegos também podem escrever... (ESC — p. 277)

Imagino que o escritor é o nosso narrador-ensaísta que, justamente por estar tão implicado no episódio da travessia cega em torno da cidade, acabou contando com os relatos da mulher do médico, que, assim, pode reconstruir todo o inexplicável fenômeno da cegueira, se é que ficaram de todo “curados” da doença

(?), pois "Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem." (ESC — p. 310)

No "livro de conversas" *O amor possível*, de Juan Arias, José Saramago fala sobre o que é a matéria principal de seus livros, não no sentido autobiográfico, de escrever sobre a própria vida; o que usa é sua "substância", seu "ser".²⁰⁶

Esta questão vem à tona também em *Uma longa viagem com José Saramago*, de João Céu e Silva, que, para falar do paralelo com Pessoa e da importância mundial de Saramago, busca referências em outros escritores.²⁰⁷ Dentre eles, o norte-americano James Wood, que dedica cinco dos 123 capítulos do livro de ensaios sobre literatura *How fiction works*, ao ganhador do Nobel. Diz Céu e Silva: "(...) Preocupado (...) em definir o que é o personagem na ficção, (Works) vai fazê-lo através do 'grande romance' que é *The year of the death of Ricardo Reis* ao perguntar-se: 'Será possível que todos nós sejamos personagens de ficção, filhos da vida escritos por nós próprios?'"

Esta é um pouco a pergunta de Saramago; mas é importante salientar que ele chega à sua pergunta viajando na direção oposta àqueles romancistas pós-modernos que gostam de nos recordar a metaficção de todas as coisas. (...)

²⁰⁶ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p. 53.

²⁰⁷ SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2008. p. 296-297.

Saramago ao começar com um personagem inventado consegue passar pelo mesmo cepticismo, mas na direção contrária, rumo à realidade, rumo às questões mais profundas.²⁰⁸

Depois de questionar o que é “apenas uma personagem”, James Woods irá concluir as suas interrogações sobre o autor português com uma outra pergunta:

A questão deste romance e de muita da obra de Saramago não é o trivial jogo metaficcional de se Ricardo Reis existe realmente. É uma questão muito mais fundamental: será que existimos se nos recusarmos ao relacionamento com os outros?²⁰⁹

Após discorrer sobre diversas críticas internacionais sobre a obra de Saramago — em que o autor ora é comparado a Kafka e a Jorge Luis Borges, ora é descrito como “o mais impressionante escritor vivo no nosso planeta, que obscurece todos os outros escritores europeus e americanos vivos”²¹⁰ e como “um homem livre”, cujos livros “exaltam a liberdade”²¹¹ —, o jornalista português João Céu e Silva, licenciado em História, fala do encontro de Saramago com Maria Kodama, viúva de Borges.

²⁰⁸ Idem, p. 298.

²⁰⁹ Idem, p. 299.

²¹⁰ Idem, p. 300.

²¹¹ Idem, p. 301.

Os dois iam participar de um debate, em Lisboa, sobre a obra do escritor argentino, tema, segundo Maria Kodama, mais fácil para José Saramago do que para ela:

... porque é um escritor e tem uma forma de pensar e de pensar-se em harmonia com a de Borges. Creio que é tão perfeccionista como ele e coincidem muitas vezes na forma de ver o mundo ao colocarem uma marca própria nas suas reflexões.²¹²

À questão de os escritos de Borges serem autobiográficos, ao contrário dos de Saramago, Maria explica:

Essa é uma das grandes diferenças, mas, ao mesmo tempo, acho que todas as reflexões que (eles) têm, sejam filosóficas ou sobre certos temas como o da vida, têm pontos em comum apesar de serem ou não autobiográficas.²¹³ (os parênteses são meus)

Uma frase dita há tempos por Saramago, "vivemos para dizer quem somos"²¹⁴, é o título do primeiro capítulo de *O amor possível*, de Juan Arias. O romancista não nega tê-la proferido, mas explica:

²¹² Idem, p. 301.

²¹³ Idem, p. 302.

²¹⁴ ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004. p. 13.

(...) O problema dos escritores é que sempre estamos a buscar frases interessantes e, quando nos fazem perguntas complicadas, tentamos dar uma resposta que seja, ou pareça ser original, inteligente, divertida até. Mas é certo que eu disse que “vivemos para dizer quem somos”, e disse-o com toda a seriedade do mundo, mas também é certo que talvez, afinal, isso não passe de uma tentativa de ocultar a impossibilidade de dizer quem somos e para que vivemos, embora eu tampouco saiba ao certo a razão por que vivemos, pois talvez vivamos porque vivemos, sem mais. Quer dizer então que essas frases não têm sentido? Claro que têm.²¹⁵

O jornalista espanhol insiste, então, no sentido da frase, e Saramago replica:

Eu creio que (...) tem suas raízes em algo que podemos perceber a todo instante, o fato de estarmos sempre buscando conhecer o outro. E se buscamos conhecer o outro, de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária, também estamos a tentar dizer quem somos. Mas o que é que significa dizer realmente quem somos? Provavelmente muito menos do que a frase promete, porque a verdade é que há certas portas nossas que estão e permanecerão fechadas.²¹⁶

²¹⁵ Idem, p. 15.

²¹⁶ Idem, p. 15-16.

Juan Arias lembra que o autor também comentou, em outra ocasião, que “as portas da sua intimidade mal começaram a se abrir” e lhe pergunta se ele tem medo de fazê-lo. Saramago responde:

Creio que, ainda que vivêssemos duzentos anos, certas portas permaneceriam fechadas. Freud veio para abrir algumas, mas certamente não abriu todas. Antes de Freud e outros como ele chegarem, essas portas estavam fechadas, mas, apesar disso, as pessoas viveram, os escritores criaram coisas magníficas. Shakespeare não precisou de Freud para escrever.²¹⁷

A lucidez de quem pratica Arte é bastante reveladora daquilo que significa o risco de acreditar acessar o impossível:

Talvez as portas que podem ser abertas não sejam suficientes para expressar plenamente quem somos, pois, mesmo que se pudesse abri-las todas, seria melhor tornar a fechar algumas imediatamente, porque o espetáculo poderia não ser agradável. Quem sabe se não é melhor nunca chegarmos a dizer quem somos.²¹⁸

E qual seria, para ele, a porta difícil de abrir?

²¹⁷ Idem, p. 16.

²¹⁸ Idem, p. 16

Não sei. Se não conheço essas portas, como posso dizer que existe uma mais difícil de abrir? Para saber que uma certa porta é difícil de abrir, precisaria saber o porquê disso, e se soubesse o porquê, saberia, mais ou menos, o que existe atrás dela. É que talvez não saibamos quem somos e tudo que dizemos não passe de uma miragem, e a prova disso é que não somos os mesmos em todos os momentos da nossa vida.²¹⁹

E voltamos ao início de nosso ensaio sobre o *Ensaio*: o que se enxerga quando a cegueira da visão se instala? O olhar capaz de pôr reparo na “mera imagem” que o clarão pode iluminar:

Do ponto de vista biológico, sou o mesmo que era quando tinha cinco, seis, sete ou trinta anos, mas não sou a mesma pessoa. O que muda? É como se fôssemos dois: um que muda e o outro que assiste à mudança. Não é que o que muda não saiba por que muda, o que ele não sabe é por que caminhos se dá a mudança. E aquele que assiste a ela tampouco o sabe, porque a vê de fora. Não sei. Veja, pode acontecer também que eu saiba que há alguma porta em mim que, se eu abrir, mostrará que sou uma pessoa má, e por isso resisto a abri-la.²²⁰

²¹⁹ Idem, p. 16.

²²⁰ Idem, p. 16.

Saramago, que já foi o aprendiz de seus mestres personagens, não foge a provocação do repórter Juan Arias, que contrapõe: "Ou o contrário, que você é uma pessoa boa." (p. 17)

Mas acontece que, às vezes, você se encontra numa circunstância concreta em que, se não tivesse aberto uma porta, não descobriria, por exemplo, que é um malvado, ou o contrário. As circunstâncias, as situações concretas em que nos encontramos em determinado momento é que decidem muitas vezes que uma porta que então estava fechada se abra. Inclusive, não podemos, até esse momento, sequer haver imaginado que poderíamos nos encontrar numa situação que nos obrigasse a fazer coisas que jamais pensáramos fazer.

Você já se perguntou por que pessoas tranquilas de repente matam? Que será que acontece aí? Essa porta estaria fechada, esperando para mostrar o lado escuro, sinistro, terrível mesmo, que existe em cada de um nós. E nem é a própria pessoa que abre a tal porta, é uma determinada situação que a leva a encontrá-la aberta, e provavelmente a própria pessoa será a primeira a se surpreender.²²¹

Esta compreensão, porém, não significa para o autor um, digamos, aval para qualquer reação (ou ação) humana:

²²¹ Idem, p. 17.

É claro que tudo quanto possamos fazer para compreender melhor quem somos é muito bom, mas se, neste caso, compreensão significa quase que aceitar que o homem é assim mesmo, isso não se pode, porque existe uma coisa chamada ética que devemos ter sempre presente e que deve pautar nossas ações.²²²

Afinal, é bárbaro aquele que acredita na barbárie, ou seja, que apenas sua própria cultura é a única forma de humanidade possível, **cego** na crença de sua civilidade. Este só consegue pensar em termos dicotômicos: o bem e o mal; o próprio e o estrangeiro; nós e eles; nós os civilizados (aqui, eu, meus deuses) e a barbárie (lá, o outro, o inimigo de Deus).

Exatamente onde se apagou a visão (a cegueira das doutrinas), acendeu o olhar (da mulher do médico) na direção de enxergar o vazio que todos os que desejam responder sim à vida precisam atravessar.

²²² Idem, p. 17.

8 — Fontes Bibliográficas

Obras do autor:

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Manual de Pintura e Caligrafia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Memorial do Convento*. 25ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Sobre todos os nomes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Obras sobre o autor:

AGUILERA, Fernando Gómez. *José Saramago: a consistência dos sonhos — Cronobiografia*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

ARIAS, Juan. *José Saramago: o amor possível*. Rio de Janeiro: Manati, 2004.

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

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago — Um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

FERRAZ, Salma. *As faces de deus na obra de um ateu — José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumenau: Edifurb, 2003.

MADRUGA, Maria da Conceição. *A paixão segundo José Saramago*. 2ª edição. Porto: Campo das Letras, 1998.

SILVA, João Céu e. *Uma longa viagem com José Saramago*. Porto: Porto Editora, 2008.

VENÂNCIO, Fernando. *José Saramago: luz e sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

Modernidade, Pós-Modernidade, Teoria e Crítica:

ADORNO, Theodor. (trad. Luiz Eduardo Bicca). *Minima Moralia*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. (trad. Jorge de Almeida). *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, M. (trad. Guido Antonio de Almeida). *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARAUJO, Denize Correa. "Janela da Alma: por uma poética do desfocamento." In: *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba. nº 1, outubro de 2005. p 116.

ARENDT, Hannah. (trad. Roberto Raposo). *A condição humana*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. (trad. Denise Bottmann). *Homens em tempos sombrios*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

ARISTÓTELES. (trad. Torrieri Guimarães) *Ética a Nicômaco*. 4ª edição. São Paulo: Editora Martin Claret, 2009.

ARRIVÉ, Michel. (trad. Lucy Magalhães). *Linguagem e Psicanálise, Lingüística e Inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ASSOUN, Paul-Laurent. (trad. Celso Pereira de Almeida). *O olhar e avoz: lições psicanalíticas sobre o olhar e a voz — fundamentos da clínica à teoria*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1999.

AUERBACH, Erich. (trad. Equipe da Perspectiva). *Mimesis — A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AUMONT, Jacques. (trad. Estela dos S. Abreu e Cláudio C. Santoro). *A imagem*. 11ª edição. Campinas: Papyrus, 2006.

ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAAS, Bernard & ZALOSZYC, Armand. (trad. Vera Maria P. Flores). *Descartes e os Fundamentos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.

_____. (trad. Ana Lúcia L. R. Holck). *O desejo puro*. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.

BACHELARD, Gaston. (trad. Paulo Neves). *A Psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BADIOU, Alain. *Ética — Um ensaio sobre a consciência do mal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

BAKHTIN, Mikail. (trad. Paulo Bezerra). *Estética da Criação Verbal*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____.(trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii). *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª edição. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1990.

- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTUCCI, Giovanna (org.) *Psicanálise, Literatura e Estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- _____. (org.) *Psicanálise, Arte e Estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade — o pintor da vida moderna*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. (trad. Suely Bastos). *À sombra das maiorias silenciosas — o fim do social e o surgimento das massas*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- BAUMAN, Zygmunt. (trad. Marcus Penchel). *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- _____. (trad. Carlos Alberto Medeiros). *Amor líquido — sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *Modernidade Líquida*. (trad. Plínio Dentzien). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BECK, Ulrich & GIDDENS, A. & LASH, S. (trad. Magda Lopes). *Modernização Reflexiva*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista. 1997.
- BENJAMIN, Walter. (trad. Sérgio Paulo Rouanet). *Magia e técnica, arte e política — Obras escolhidas (I)* 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. "O narrador". In: *Os pensadores — Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. São Paulo: 1983.

_____. (trad. José Carlos M. Barbosa & Hemerson A. Baptista). *Obras Escolhidas (III) — Charles Baudelaire — Um Lírico no auge do Capitalismo*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. (trad. Lúcia Olinto). *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. (trad. Carlos F. Moisés & Ana Maria L. Ioriatti). *Tudo que é sólido desmancha no ar — a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BIRMAN, Joel. *Psicanálise, ciência e cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

BLANCHOT, Maurice. (trad. Ana Maria Scherer). *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOURDIEU, Pierre. (trad. Sergio Micelli et alii). *A economia das trocas simbólicas*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BRANCO, Guilherme Castelo. *O olhar e o amor: a ontologia de Jacques Lacan*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 1995.

BRANDÃO, Ruth S. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

BRAZIL, Horus Vital. *Dois ensaios entre psicanálise & literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão. *Apontamentos de Literatura Portuguesa*. Porto: Editora Porto, 1993.

BUCK-MORSS, Susan. (trad. Ana Luiza Andrade). *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, Chapecó: Editora universitária Argos, 2002.

CALBUCCI, Eduardo. *Saramago — um roteiro para os romances*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

CALVINO, Ítalo. (trad. Ivo Barroso). *Seis propostas para o próximo milênio*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CLAVREUL, Jean et alii. (trad. Marina Appenzeller). *O desejo e a perversão*. Campinas: Papyrus, 1990.

COMPAGNON, Antoine. (trad. Cleonice P. Mourão et alii). *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORRÊA, Almir Aquino. (org.). *Navegantes dos Mares às Letras — Ideário da Navegação na Literatura Portuguesa*. Londrina: Editora da UEL, 1997.

COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1992.

_____. *Ordem Médica e Norma Familiar*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

_____. *Razões Públicas, Emoções Privadas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

- _____. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal / Paz e Terra, 1984.
- _____. BETTO, Frei & BARBA, Eugenio. *Ética*. Rio de Janeiro/Brasília: Garamond/Codeplan, 1997.
- DAVID, Sérgio Nazar. *Freud & a Religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2003.
- _____. (org.) *O diabo é o sexo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.
- _____. (org.) *Ainda o amor*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.
- _____.(org.) *As mulheres são o diabo*. EDUERJ, 2004.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DEBORG, Guy. (trad. Estela dos S. Abreu). *A sociedade de Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. (trad. Luiz Roberto Salinas). *Lógica do sentido*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DERRIDA, Jacques. (trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva). *A escritura e a diferença*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- DIDIER-WEILL, Alain (org.). (trad. Vera Ribeiro). *Fim de uma análise, finalidade da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DUNLEY, Gláucia. *O Silêncio da Acrópole: Freud e o Trágico — uma ficção psicanalítica*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

ECO, Humberto. (trad. Hildegard Feist). *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. (trad. Aurora F. Bernardini & Homero F. de Andrade). *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ENDO, Paulo & SOUSA, Edson. "Itinerário para uma leitura de Freud". In: FRED, Sigmund. (trad. Renato Zwick). *O mal-estar na cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. "Cismas portuguesas". In: *A outra Europa: impressões de sete países europeus, com um epílogo do ano 2006*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

_____. "Sob os véus da castração — A questão do pai na modernidade e na contemporaneidade." In: DAVID, Sérgio Nazar (org.) *O que é um pai?* Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

FOULCAULT, Michel. (trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque). *História da sexualidade I — A vontade de saber*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. (trad. Maria Thereza da C. Albuquerque). *História da sexualidade II — O uso dos prazeres*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

_____. (trad. Maria Thereza da C. Albuquerque). *História da sexualidade III — O cuidado de si*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

_____. (trad. Salma T. Muchail). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Ditos e Escritos — Vol. I — Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. (trad. Jorge L. Barreto e Maria Cristina G. Cupertino). *Um diálogo sobre os prazeres do sexo: Nietzsche, Freud e Marx*. 2ª edição. São Paulo: Editora Landy, 2005.

FRANÇA, Maria Inês. *Psicanálise, Estética e Ética do Desejo*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FUKS, Betty B. *Freud & a cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GIDDENS, Anthony. (trad. Raul Fiker). *As conseqüências da Modernidade*. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. (trad. Plínio Dentzien) *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. (trad. Magda Lopes). *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo*. São Paulo: EDUSP, 1993.

GONÇALVES, Luciana A. *A voz na psicanálise: um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Entreletras, 2001.

GUIMARÃES, Dinara M. *Vazio iluminado: o olhar dos olhares*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GUIMARÃES, Fernando. *Os problemas da modernidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

GUYOMARD, Patrick. (trad. Vera Ribeiro). *O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

HABERMAS, Jürgen. (Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento). *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. (trad. Karina Jannini). *O Futuro da Natureza Humana: a caminho de uma eugenia liberal?* São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. (trad. Flávio R. Kothe). *Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

- HANS, Luiz. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HAUSER, Arnold. (trad. Álvaro Cabral). *História social da literatura e das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HEGEL. (trad. Beatriz Sidou). *A Razão na História*. São Paulo: Editora Moraes, 1990.
- JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- JOHNSON, Allan G. (trad. Ruy Jungmann). *Dicionário de Sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. Vol. I.
- _____ & FERREIRA, Nadiá P. *Freud — criador da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. *Sexo e discurso em Freud e Lacan*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- KAPLAN, E. Ann. (org.). (trad. Vera Ribeiro). *O mal-estar no pós-modernismo — teorias e práticas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- KAUFMANN, Pierre. (edição). (Trad. Vera Ribeiro). *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

KEHL, Maria Rita. *Sobre Ética e Psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KODO, Louis L. *Blefe: o gozo pós-moderno*. São Paulo: Zouk, 2001.

KRISTEVA, J. "A palavra, o diálogo e o romance". (trad. Lúcia Helena F. Ferraz). In: *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LACAN, Jacques. (trad. André Telles). *O Triunfo da Religião*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (trad. Marco A. C. Jorge e Potiguara M. da S. Júnior). *Os Complexos Familiares na formação do indivíduo: ensaio de análise de uma função em psicologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. (trad. Marie C. Lasnik). *Seminário, livro 02: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. (trad. M. D. Magno). *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

_____. (trad. M. D. Magno). *Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (trad. Vera Ribeiro). *Seminário, livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. (trad. André Telles). *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS. (trad. Pedro Tamen). *Vocabulário de Psicanálise*. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (trad. Beatriz Perrone-Moisés). *Olhar escutar ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LINS, Ronaldo Lima. *O felino predador: ensaio sobre o livro maldito da verdade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. *A indiferença pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

_____. *Nossa amiga feroz: Breve história da felicidade na expressão contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. (trad. Mário Vilela). *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOURENÇO, Eduardo. *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*. 2ª edição. Lisboa: Gradiva, 1999.

LEITE, Lucimeire Vergílio. "A visão e o olhar: A Janela da Alma e a apresentação da subjetividade". In: revista *Fronteiras — estudos midiáticos*. Volume X. (nº 1): 29-35, jan/abr 2008, da UNISINOS.

MASINA, Lea & CARDONI, Vera. *Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002.

MAURANO, Denise. *Para que serve a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Nau do desejo — O percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

_____. *A Face Oculta do Amor — A tragédia à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

MAFFESOLI, Michel. (trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias). *O Instante Eterno — O retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. São Paulo: Zouk, 2003.

MANNONI, Maud. (trad. Vera Ribeiro). *Amor, Ódio, Separação: o reencontro com a linguagem esquecida da infância*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. (trad. Dulce D. Estrada). *O nomeável e o inominável: a última palavra da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. 7ª edição. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

MILNER, Max. "Le yeux d'Oedipe" in *On est prié de fermer les yeus*. Paris : Gallimard, 1991

MERLEAU-PONTY, Maurice. (trad. Carlos Alberto R. de Moura). *Fenomenologia da percepção*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. (trad. Paulo Neves e Maria Ermantina G. G. Pereira). *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. (trad. José Arthur Gianotti e Armando M. d'Oliveira). *O visível e o invisível*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2003.

NASIO, Juan-David. (trad. Vera Ribeiro). *O Olhar em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NOVAES, Adauto. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. (org.) *Civilização e Barbárie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OS PODERES DA PALAVRA. Textos reunidos pela Associação Mundial de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

PACHECO, Olandina M. C. de Assis. *Sujeito e Singularidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

PASSOS, Cleusa Rios P. *Confluências — Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da USP, 1995.

PAZ, Octavio. "Ambigüidade do romance". In: *Signos em rotação*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIGLIA, Ricardo. "Os sujeitos trágicos". In: *Formas Breves*. (trad. José Marcos M. de Macedo). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. (trad. Leonel Vallandro). *Diálogos III: A República*. 26ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

QUINET, Antonio. *Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

REGNAULT, François.(trad. Vera A. Ribeiro). *Em torno do vazio — a arte à luz da psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

RIBAS, Maria Cristina. "Depoimentos à meia luz: a Janela da Alma ou um breve tratado sobre a miopia". In: *Revista Alceu*. V.3 — nº 6 — p. 65 a 78 — jan./jul. 2003.

RINALDI, Doris. *A ética da diferença: Um debate entre psicanálise e antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. / Editora da UERJ, 1996.

ROSENFELD, Kathrin H. (org.) . *Filosofia & literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

ROSOLATO, Guy. (trad. Procópio Abreu). *A força do desejo: O âmago da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ROUDINESCO, Elisabeth & PLON, Michel. (trad. Vera Ribeiro). *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth. (trad. André Telles). *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. (Trad. André Telles) *A parte obscura de nós mesmos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

_____. (trad. Vera Ribeiro). *Por que a psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

SÁBATO, Ernesto. (trad. Janer Cristaldo). *Três aproximações à literatura de nosso tempo — Sartre, Borges, Robbe-Grillet*. São Paulo: Ática, 1994.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Modos de saber, Modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SANDLER, Paulo César. *Fatos: a tragédia do conhecimento em psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

_____. *A apreensão da realidade psíquica: as origens da psicanálise na obra de Kant*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. (trad. Paulo Perdigão). *O ser e o nada*. 13ª edição. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. (trad. Carlos Felipe Moisés). *Que é literatura?* 3ª edição. São Paulo: Ática, 1999.

SCHEINKMAN, Daniela. (trad. Vera Ribeiro). *Da pulsão escópica ao olhar: um percurso, uma esquizo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

- SENNETT, Richard. (trad. Lígia Watanabe). *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SOLER, Colette. (trad. Vera Ribeiro). *O que Lacan dizia das mulheres*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- SOUZA, Paulo César. *As palavras de Freud — o vocabulário Freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- TAVARES, Bráulio. (seleção e org.). (trad. Carolina C. Coelho) *Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- TRUFFAUT, François. (Trad. André Telles). *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: Uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- WILLEMART, Philippe. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZAJDSZNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno: Nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.
- ZIZEK, Slavoj. (trad. Vera Ribeiro). *Arriscar o impossível*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

9 — Fontes Inspiradoras

1 — *Janela da Alma*. Documentário. Direção: João Jardim, co-direção: Walter Carvalho. Livre, colorido, 73 minutos. Ravina Filmes. 2001.

2 — EDWARD HOPPER. (1882-1967). *Livros de Arte da Taschen*. (organização: Ivo Kranzfelder). 1994.

10 - Anexos

Anexo 1

Morning Sun (1952) - Tela de E. Hopper



Anexo 2

***A Woman in the Sun* (1961) - Tela de E. Hopper**



Anexo 3

***Rooms by the Sea* (1951) - Tela de E. Hopper**



Anexo 4

Um dos cartazes oficiais do filme *Blindness* - Fernando Meireles



Anexo 5

Um dos cartazes oficiais do filme *Janela da Alma*

