



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara – SP

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

**ENTRE O CLARO E O ESCURO: UMA  
POÉTICA DA ANGÚSTIA EM  
SARAMAGO**



ARARAQUARA – S.P.

2015

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

# ENTRE O CLARO E O ESCURO: UMA POÉTICA DA ANGÚSTIA EM SARAMAGO

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

ARARAQUARA – S.P.

2015

.  
.  

---

  
Biziak, Jacob dos Santos.

Entre o claro e o escuro: uma poética da angústia em Saramago  
/Jacob dos Santos Biziak – 2015  
135f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual  
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras,  
Campus de Araraquara  
Orientadora: Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. romance contemporâneo. 2. angústia. 3. psicanálise. 4. filosofia.  
5. Saramago, José. I. Título.

---

.  
.

JACOB DOS SANTOS BIZIAK

# ENTRE O CLARO E O ESCURO: UMA POÉTICA DA ANGÚSTIA EM SARAMAGO

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi

Data da defesa: 29 de abril de 2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi** - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

Membro Titular: Profa. Dra. Guiomar de Grammont – Universidade Federal de Ouro Preto

---

Membro Titular: Profa. Dra. Maria das Graças G. V. Silva - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

Membro Titular: Profa. Dra. Marisa Gianechini - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

---

Membro Titular:

---

Local: Universidade Estadual Paulista - Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

Toda restrição é problemática à medida que obriga-nos a tentar uma plenitude que dificilmente pode ser atingida. Dessa forma, naquilo que se pretende como agradecimentos, temos as restrições da palavra – que nem sempre traduz plenamente o pretendido –, do afeto – que nem sempre pode ser traduzido plenamente – e das pessoas com que convivemos – já que há o medo sempre presente de não se esquecer ninguém.

À minha família, pela origem e pela minha narrativa existencial. Em especial, aos meus pais, Hélio e Maria, pelo cuidado em sempre querer nos deixar bem e, por meio de suas atitudes, me estimularem a sempre pensar no que eu sou e no que desejo. Ao meu irmão também, Juliano, que, por meio de nossa relação de identidade e de diferença, me ajuda a tentar entender minha constituição como sujeito.

À minha orientadora, Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi. Muita coisa poderia ser dita, mas é importante deixar muito explícito, aqui, o fundamento que ela é para a minha trajetória dentro da UNESP. Ela, com certeza, exerce o sentido de “orientar”: tudo começou na iniciação científica, depois mestrado e, agora, doutorado. A amizade dela é muito importante. Acima de tudo, ela sempre me estimulou a fazer algo bem e bom: uma das maiores críticas do meu trabalho, pelos elogios sinceros e pelos “puxões de orelha” imprescindíveis. Qualquer “muito obrigado” não traduzira o sentido dela para mim.

A todos os funcionários da UNESP, em especial os da Pós-graduação, agradeço por me ajudarem a tornar os caminhos da pesquisa mais fáceis.

Às bancas examinadoras da qualificação e da defesa. Dirijo não só meu agradecimento pelas observações sempre requintadas sobre meu trabalho, mas, especialmente, por se disporem a ceder seu tempo ao meu texto. Especialmente, agradeço a professora Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva, por ter me apresentado Freud e Lacan, e a professora Dra. Maria Gianecchini, por, mais de uma vez, ter me ouvido e opinado sobre minhas ideias.

A todos os meus alunos. Com vocês aprendi a desenvolver uma paternidade do cuidar; além disso, quando estou com vocês – ensinando e aprendendo – sinto que estou um pouco mais vivo, e isso se reflete em quase toda a minha essência cotidiana e em meus motivos de pensar sobre as possibilidades de futuro.

A meus amigos todos. Cada um é fundamental nesse meu processo de busca de significados para aquilo que só pode ser bordeado, nunca completamente preenchido, a existência. Queria colocar muitos nomes, mas acho que isso feriria o meu intento, já que dificilmente contemplaria a importância de todos. Sendo assim, deixo o silêncio. Como diz Drummond, com ele e nele dialogamos. Ele envolve-nos e permite que os sentidos passem de um a outro. Amo vocês.

*Nem toda palavra é  
Aquilo que o dicionário diz  
Nem todo pedaço de pedra  
Se parece com tijolo ou com pedra de giz*

*Avião parece passarinho  
Que não sabe bater asa  
Passarinho voando longe  
Parece borboleta que fugiu de casa*

*Borboleta parece flor  
Que o vento tirou pra dançar  
Flor parece a gente  
Pois somos semente do que ainda virá*

*A gente parece formiga  
Lá de cima do avião  
O céu parece um chão de areia  
Parece descanso pra minha oração*

*A nuvem parece fumaça  
Tem gente que acha que ela é algodão  
Algodão as vezes é doce  
Mas às vezes é doce não*

*Sonho parece verdade  
Quando a gente esquece de acordar  
E o dia parece metade  
Quando a gente acorda e esquece de  
levantar  
Ah e o mundo é perfeito  
Hum e o mundo é perfeito  
E o mundo é perfeito*

*Eu não pareço meu pai  
Nem pareço com meu irmão  
Sei que toda mãe é santa  
Sei que incerteza traz inspiração*

*Tem beijo que parece mordida  
Tem mordida que parece carinho  
Tem carinho que parece briga  
Briga que aparece pra trazer sorriso*

*Tem riso que parece choro  
Tem choro que é por alegria  
Tem dia que parece noite  
E a tristeza parece poesia*

*Tem motivo pra viver de novo*

*Tem o novo que quer ter motivo  
Tem a sede que morre no seio  
Nota que fermata quando desafino*

*Descobrir o verdadeiro sentido das coisas  
É querer saber demais  
Querer saber demais*

*Sonho parece verdade  
Quando a gente esquece de acordar  
E o dia parece metade  
Quando a gente acorda e esquece de  
levantar*

*Mas o sonho  
Sonho parece verdade  
Quando a gente esquece de acordar  
E o dia parece metade  
Quando a gente acorda e esquece de  
levantar*

*Ah e o mundo é perfeito  
Mas o mundo é perfeito  
O mundo é perfeito...*

(“Sonho de uma flauta”, Fernando Anitelli)

## RESUMO

Pensando na especificidade da representação artística do ficção romanesca contemporânea, entendemos que há uma nova postura diante do que seria a realidade e das suas possibilidades de ganhar contorno pela linguagem. Sendo assim, esta pesquisa busca articular a mimesis empreendida pelo romance contemporâneo e o comportamento do narrador. Logo, ocorre um questionamento – muitas vezes, metalinguístico – do “real” criado pela diegese. O narrador promove mais um bordeamento do que um preenchimento de sentido; o que nos levou à ideia de que a narração do romance contemporâneo se estrutura como angústia.

Então, acreditamos que o narrador é o elemento narrativo central para termos acesso à construção da realidade apresentada pela ficção romanesca contemporânea. Diante disso, elegemos a angústia como afeto majoritariamente presente dentro deste romance, não só enquanto tema, mas também como constituinte da estrutura diegética.

Dada esta situação, escolhemos dois romances de Saramago – pertencentes a fases distintas da obra do escritor, História do cerco de Lisboa e Ensaio sobre a cegueira – como exercício de análise dentro da proposta descrita anteriormente.

Por fim, esta pesquisa busca não somente contribuir com estudos a respeito do romance contemporâneo, mas também sobre o funcionamento do narrador diante da tarefa de representar uma realidade.

A respeito da metodologia, sobre a mimesis, a obra de Luiz Costa Lima é fundamental ao trabalho; principalmente pelo percurso diacrônico que propõe, ao mesmo tempo em que revê suas próprias postulações sobre o assunto. A obra de Genette é a base que permitiu fazer os estudos sobre narrador evoluírem em nosso trabalho. Sobre a angústia, são centrais as obras de três pensadores: Kierkegaard, Freud e Lacan (além de obras de interpretação da arte a partir destes mesmo autores).

**PALAVRAS-CHAVE:** ANGÚSTIA, FILOSOFIA, PSICANÁLISE, ROMANCE CONTEMPORÂNEO, JOSÉ SARAMAGO

## ABSTRACT

By thinking about the artistic representation specificity of the contemporary novelistic fiction, we understand that there is a new attitude towards what reality and its possibilities of gaining an outline through language would be. Thus, this research aims at articulating the mimesis that is undertaken by contemporary novel and the narrator's behavior. Therefore, a questioning occurs – which is, many times, a linguistic one – about the “reality” created by diegesis. The narrator promotes a bordering more than filling the meaning, which led us to the idea that the narration of the contemporary novel is structured as anguish.

So, we believe that the narrator is the central narrative element for us to access the construction of the reality presented by the contemporary novelistic fiction. In view of that, we have chosen anguish as an affection mostly present inside this novel, not only as a theme, but also as component of the diegetic structure.

Given this situation, we have chosen two novels by Saramago that belong to different phases of the writer's work, *História do Cerco de Lisboa* and *Ensaio sobre a cegueira* – as an exercise of analysis within the previously described proposal.

Finally, this research seeks not only to contribute with studies about the contemporary novel, but also about the functioning of the narrator in face of the task of representing a reality.

To what concerns methodology, the work of Luiz Costa Lima is essential to our study about mimesis, mainly because of the diachronic trajectory he proposes at the same time he reviews his own postulations about the issue. The work of Genette is the basis that allowed us to evolve in our studies regarding the narrator. In relation to anguish, the work of three thinkers is central to us: Kierkegaard, Freud and Lacan (besides works about art interpretation by the same authors).

**KEYWORDS:** ANGUISH, PHILOSOPHY, PSYCHOANALYSIS, CONTEMPORARY NOVEL, JOSÉ SARAMAGO.



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Capítulo 1 – Em busca do sujeito perdido: angústia e ficção .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. Romance e representação da realidade.....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. A liquidez contemporânea e a permeabilidade da ficção .....</b>	<b>26</b>
<b>1.3. A angústia e suas (im)possibilidades de nomeação .....</b>	<b>30</b>
<b>1.3.1. O absurdo em Kierkegaard.....</b>	<b>31</b>
<b>1.3.2. O desamparo freudiano .....</b>	<b>37</b>
<b>1.4. Apertando o nó .....</b>	<b>47</b>
<b>Capítulo 2 - O escuro através do claro: a cegueira, a narração e a existência.....</b>	<b>50</b>
<b>2.1. Considerações preliminares.....</b>	<b>50</b>
<b>2.2. A narração iluminada de cegueira e a escuridão das personagens.....</b>	<b>55</b>
<b>2.3. A existência como intervalo: entre o que vemos e o que nos olha .....</b>	<b>79</b>
<b>Capítulo 3 - O sujeito perdido entre as sendas das histórias: a sua e a do mundo.....</b>	<b>85</b>
<b>3.1. Considerações preliminares.....</b>	<b>85</b>
<b>3.2. O narrador: sobre a (im)possibilidade do narrar.....</b>	<b>90</b>
<b>3.3. As personagens em liberdade condicional.....</b>	<b>101</b>
<b>Conclusão – uma poética do inconcluso .....</b>	<b>116</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>128</b>
<b>Bibliografia citada .....</b>	<b>128</b>
<b>Bibliografia consultada .....</b>	<b>132</b>

## Introdução

*Eu faço versos como quem chora  
De desalento , de desencanto  
Fecha meu livro se por agora  
Não tens motivo algum de pranto*

*Meu verso é sangue , volúpia ardente  
Tristeza esparsa , remorso vão  
Dói-me nas veias amargo e quente  
Cai gota à gota do coração.*

*E nesses versos de angústia rouca  
Assim dos lábios a vida corre  
Deixando um acre sabor na boca*

*Eu faço versos como quem morre.  
(Manuel Bandeira, “Desencanto”<sup>1</sup>)*

Esta pesquisa, que agora se consolida em tese, tem um longo período de gestação. Durante a graduação, realizando a pesquisa “O jogo dos tempos no Romantismo português: a narrativa histórica de Herculano”, tive a possibilidade de entrar em contato com o método de pesquisa acadêmico e iniciei – hoje sei disso – uma busca pelas formas, pelas maneiras do homem representar a realidade que pretende. Após o fim da graduação, em 2006, iniciei o mestrado em Estudos literários, defendendo, em 2009, a dissertação “Entre o mítico que dá a certeza e o questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal. Em que(m) você crê?”. Nela, pude realizar uma análise comparativa entre a obra de temática histórica dos dois escritores lusitanos após fazer um levantamento, de base filosófica, das mudanças que afetam a concepção de sujeito e, logo, de realidade, bem como de sua representação artística.

O texto que agora se apresenta faz parte desta reflexão que, na verdade, nunca perdeu seu foco: a moldagem, a construção da realidade por meio da ficção. É importante perceber

---

<sup>1</sup> BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira – Antologia**. São Paulo: Global Editora, 2013.

como, por meio das leituras feitas, das conversas com outros professores e das disciplinas cursadas, a pesquisa foi apontando para um novo alvo. Inicialmente, o projeto apresentado no processo de seleção para o Doutorado em Estudos literários envolvia a relação entre medo e espaço na obra de três escritores que teriam seus romances comparados. Primeiramente, descobri que, na verdade, o que procurava era algo um pouco mais complexo que o medo: a angústia. Em segundo lugar: o *corpus* precisava ser mais bem delimitado para que a pesquisa realmente rendesse análises mais profundas; vem daí a decisão por Saramago, o qual já vinha tendo seus livros estudados por mim há mais tempo. Finalmente, desloquei nossa visão para a construção do narrador e do percurso existencial das personagens ficcionais como categorias narrativas de sustentação da análise.

O primeiro passo para a transformação que culminou no que é esta pesquisa hoje foi o contato com a obra do pensador dinamarquês Kierkegaard. Isso só foi possível graças a uma palestra, ministrada pelo professor André Bordini, e graças também à colaboração da Profa. Dra. Juliana Vendrusculo, especialista em fenomenologia existencialista. Ali, iniciou-se uma busca pelo pensamento, ideias e obras do pensador do “absurdo da existência”. Por meio de alguns livros dele<sup>2</sup>, pude começar a refletir sobre o conceito de angústia. Mais do que isso, foi necessário pensar em qual contexto, o século XIX, surgiram tais reflexões e como o papel de Kierkegaard foi decisivo para que estas passassem a existir. Em 2011, ainda, por meio da disciplina da Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva, entrei em contato seguro com a obra de Freud. De novo, importante, também, foi entender o contexto em que as reflexões do “pai da psicanálise” surgiram, a fim de que se entendessem melhor as suas ideias. Apesar das diferenças de base epistemológica entre ambos os pensadores, acabei por entender que há muitos elementos que os aproximam na tentativa de compreender o que define a angústia. Dessa forma, nossa base teórica para discutirmos e analisarmos a presença da angústia na ficção contemporânea será a obra de Kierkegaard e de Freud. Importante frisar que ambos foram escolhidos não somente por terem abordado a questão da angústia, mas também porque o contexto histórico em que nascem suas obras coincide com o surgimento da chamada arte moderna, na qual os conceitos de real, de sujeito e de representação serão reavaliados.

Mas, antes mesmo de esclarecermos o que, aqui, se entende por angústia, entendo ser necessário, de antemão, localizar a especificidade que envolve o romance contemporâneo. Afinal, que peculiaridades o definem e, acima de tudo, como sua estrutura acaba sendo

---

<sup>2</sup> Os livros a que fazemos referência nesta “Introdução” serão apontados no primeiro capítulo.

trabalhada por alguns escritores de maneira a conseguir abordar o tema da angústia também a ponto de esta ser representada pelo plano da expressão do romance e não somente pelo conteúdo? Assim, preocupei-me, de início, em percorrer rapidamente o processo de desenvolvimento do romance enquanto gênero até o alvorecer do século presente. Aqui, serão importantes os olhares de Luiz Costa Lima, Catherine Gallagher, Marthe Robert e de Karlheinz Stierle, a fim refletir a respeito do estatuto da arte e, acima de tudo, da representação da realidade no romance.

Feito isso, minha preocupação será a de conciliar estas ideias com o contexto histórico e social em que surge a ficção contemporânea, uma vez que este, em larga medida, nos ajuda a entender a condição em que o ser humano está inserido e como sua visão de realidade<sup>3</sup> acaba sendo afetada. Para abordar a questão do contemporâneo, de suas possibilidades de significação, escolhi parte da obra de Zygmunt Bauman e do filósofo italiano Giorgio Agamben. Aqui, minha intenção é associar a evolução do romance enquanto gênero literário à modernidade histórica.

A partir desta etapa preliminar, entrei, então, em um terreno mais complexo: a delimitação do que, nesta pesquisa, será entendido como angústia. Aqui, os desafios são mais de um: buscar mostrar os pontos em que as ideias de Kierkegaard e de Freud se encontram, ainda que tendo bases diferentes; conseguir deixar clara a importância do período histórico em que tais ideias surgiram para que as mesmas sejam melhor compreendidas; apontar para a peculiaridade da “angústia contemporânea” e das (im)possibilidades desta ser representada pela atividade artística. Como será apontado ao longo do trabalho e da bibliografia final, mais de cinquenta livros relativos ao tema da angústia foram estudados, a fim de que realmente a qualidade de minhas reflexões ficasse o menos comprometida possível. O resultado destas leituras constituem o primeiro capítulo da tese, em que firmamos o chão em que as análises transcorrerão.

É importante deixar claro que tipo de leitura interpretativa pretendi fazer: não se trata de fazer filosofia a partir da literatura ou de fazer psicanálise a partir de literatura. Não queis partir de um em direção ao outro. O que pretendi foi ler um com ajuda do outro. Esta tese lida com autores, Kierkegaard e Freud, cujas obras assistiram ao nascimento de uma nova maneira de representação do real em arte, em ficção romanesca. O próprio Freud, em mais de um

---

<sup>3</sup> Neste caso, entendo por “realidade” somente aquilo que estaria “fora” do sujeito: o mundo, as demais pessoas, as instituições. Esta definição, na verdade, acaba sendo um tanto pobre uma vez que é muito difícil separar o interno do externo, já que somente por meio da linguagem humana este é capaz de se fazer ouvir.

momento, apóia-se em textos literários para exemplificar conceitos ou situações. A visão de ser humano, de sujeito, que vemos em Saramago e no romance contemporâneo de forma geral, tem suas origens remontadas também a esses dois pensadores e suas ideias. Assim, trata-se de fazer uma leitura dos romances, levando em conta a porosidade que existe entre filosofia, psicanálise e literatura. Trata-se de pensar um com o outro para refletir sobre uma questão mais ampla: a representação artística da angústia.

Assim, em seguida, passei ao estudo dos dois romances de José Saramago escolhidos para esta pesquisa. Em primeiro lugar, justifica-se a escolha: entendo que a obra deste autor, como um todo, conseguiu abarcar a contemporaneidade sem se esquecer de dois elementos: de discuti-la junto ao tecido ficcional e de buscar as origens do que seja nossa época hoje. O próprio Saramago, por meio das inúmeras entrevistas que concedeu, sempre deixou muito claro que a questão não é somente política ou econômica, mas, principalmente, de como aquilo que é humano acaba sendo moldado – e até prejudicado – por aquilo que o rodeia e que nos chega, inevitavelmente, por meio de um instrumento: a linguagem. Assim, entendo a obra deste autor como um representante perfeito de parte das características que adquiriu o romance na contemporaneidade.

Escolhi, então, dois romances para serem estudados: **História do cerco de Lisboa** (1989) e **Ensaio sobre a cegueira** (1995). O primeiro já foi alvo de nossos estudos no mestrado; além disso, representa um momento específico da obra de Saramago: o da preocupação com a história e com a tensão existente entre o universo que rodeia o homem e a constituição do sujeito; esta, por sua vez, é a temática fundamental do segundo romance. Nele, mais do que a preocupação com a história e/ou o social, vê-se o intuito de se representar e de problematizar a constituição subjetiva do homem. Os dois romances, assim, constituem momentos distintos da obra de Saramago, como se, no primeiro, o homem fosse observado predominantemente mais por fora; no segundo, por dentro.

Optei, escolhidas as obras e justificadas as escolhas, por primeiro apresentar a análise de **Ensaio sobre a cegueira**. Isso foi feito porque, nesta obra, os elementos temáticos que remetem à angústia são muitos mais nítidos do que os presentes no outro romance. Além disso, em **História do cerco de Lisboa**, a angústia como elemento organizador da estrutura narrativa é algo fundamental, mas mais difícil de ser percebido. Sendo assim, como uma espécie de gradação, optei por começar pela obra de 1995 não por ser mais fácil, mas, uma vez que os elementos temáticos de angústia nela são mais flagrantes que os estruturais, entendi, como estratégia, que seria mais conveniente iniciar por este romance, para, em seguida, passar à análise da obra de 1989.

Para a análise da presença da atmosfera de angústia nestes dois romances tomei como instrumento metodológico a obra de Gerard Genette (s.d.), por meio da qual pensarei a respeito da construção dos narradores. Sendo assim, em termos de estrutura narrativa, meu foco será de fato a análise dos enunciadores presentes em cada romance e as diversas relações construídas, por exemplo, com o ritmo narrativo, com o plano da enunciação e o do enunciado, com os personagens centrais. Em seguida, busquei um diálogo entre estas relações e a base teórica a respeito da angústia, enquanto afeto, escolhida para este trabalho.

Por fim, o que busco na conclusão é, além de um estudo comparativo entre os dois romances e de sua representação da angústia, apontar para elementos variantes e invariantes em outros romances de Saramago, a fim de que seja avaliada a possibilidade de existir uma certa “poética da angústia” dentro da obra do autor português. Assim, esta pesquisa de doutorado possui, além da intenção de apontar novos caminhos interpretativos para a produção ficcional de Saramago, a de refletir sobre a constituição do sujeito contemporâneo – marcado pela falta e pela provisoriedade – em sua relação com as suas representações do “real”.

Dessa forma, a ideia do título desta tese parte daquilo que acredito ser o movimento intervalar da angústia: sempre entre o velar (“escuro”) e o revelar (“claro”), permanecendo oculto aquilo que deveria ser sempre posto em cena. Quando ocorre o retorno do reprimido, o que se desencadeia é a angústia, sempre sob um efeito de estranhamento; é a iluminação da condição humana primordial sob uma “luz suja”<sup>4</sup>, opaca.

Trata-se de um trabalho inédito no que diz respeito a dois aspectos fundamentais: primeiro, pela aproximação entre os dois romances já mencionados como *corpus*; segundo, pela articulação entre angústia e romance contemporâneo, principalmente no que tange a José Saramago. Além disso, acho importante encerrar esta introdução dizendo que o a ser lido aqui é fruto de uma síntese envolvendo mais que os livros consultados. Durante as pesquisas, leituras, disciplinas, pude ter o privilégio de conviver com muitas pessoas diferentes; graças, principalmente, ao meu trabalho-paixão de professor. Assim, minha atividade como crítico literário é extremamente devedora desse contato tão intraduzível com meus alunos, colegas de trabalho e familiares. Uma vez que minha matéria-prima é algo tão humano, pude contar com o que de mais instável existe para traduzir parte do que será lido nesta tese: o próprio ser humano.

---

<sup>4</sup> Uma das expressões utilizadas, em **Ensaio sobre a cegueira**, como recurso descritivo da ambientação do manicômio.

## Capítulo 1 – Em busca do sujeito perdido: angústia e ficção

### 1.1. Romance e representação da realidade

*Onde começo, onde acabo,  
se o que está fora está dentro  
como num círculo cuja  
periferia é o centro?  
(Ferreira Gullar, “Extravio”<sup>5</sup>)*

Falar sobre mimesis não é algo fácil<sup>6</sup>: o seu entendimento – por mais que seja sincrônico – deve ser encaixado numa sequência diacrônica para que, realmente, se tenha noção do fenômeno da representação artística. No Brasil, um dos maiores expoentes desse tipo de pesquisa é Luiz Costa Lima: vários são os trabalhos produzidos e publicados pelo pesquisador que, inclusive, assume que, de uma obra para outra, reformulou sua visão sobre o assunto. Em sua obra *Mimesis: desafio ao pensamento* (2000), tem-se um rico arcabouço de reflexões que muito foram úteis ao desenvolvimento deste trajeto.

Nesse livro, Costa Lima faz um traçado que compreende, basicamente, o pensamento de Descartes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Foucault e Freud. Atravessando a obra dos diversos intelectuais acima citados, percebe-se como existe uma espécie de abertura de uma concepção de mundo em relação a outra. “Abertura”, aqui, é usada no sentido de dar espaço, de levar em conta novas concepções do real, da realidade. Na verdade, é imprescindível dar-se conta da importância de se rever o conceito de sujeito em cada uma das épocas e dos pensadores estudados para que se tenha real noção do quanto o conceito de mimesis se transformou a ponto de alterar a nossa própria definição do que é tido com real e como arte e/ou ficção.

Costa Lima (1985) distingue dois tipos de representação artística possíveis e que comumente são confundidas entre si. A *imitatio* corresponderia àquela representação que pretende ser a cópia exata da realidade externa ao discurso literário, como desejavam os classicistas do século XVI. A *mimeses*, por outro lado, seria, como entende o próprio Aristóteles, a imitação não da realidade cotidiana, mas de uma realidade que seria possível dentro do contexto criado na obra artística segundo a verossimilhança. Além disso, o processo

---

<sup>5</sup> GULLAR, Ferreira. **Ossos e vozes** – guaches, nanquins e gravuras de Gianguido Bonfati. Rio de Janeiro: Editora ContraCapa, 2010.

<sup>6</sup> Este tópico tem a intenção de possuir um perfil diacrônico que localizem minhas reflexões sobre a mudança de paradigma no estatuto da representação artística na ficção.

de representação literária depende do sujeito que a cria e, conseqüentemente, do que este entende por realidade, por ser humano.

Antes dos primeiros românticos, Descartes, ao louvar a capacidade cognoscitiva do ser humano, considerava a mimesis uma das potências a ser acusada e desbancada. Prova disso é a eleição da *imitatio* – espécie de cópia perfeita e literal da realidade – como princípio de orientação. O procedimento cartesiano é a construção de um modelo representativo da natureza que não estabelece com o mundo real nenhuma relação mimética de semelhança (Costa Lima, 2000, p. 85). A “*imitatio*”, não a mimesis, é meramente um guia, um auxiliar retórico subordinado à observação geométrica e ao cálculo matemático, sendo que os sentidos e a imaginação são alijados do homem cartesiano. Contra a insegurança dos sentidos, que enganam o homem com aparências, deve-se contar com uma constância, ou seja, ser “algo que pensa”. A certeza proposta passa pela suspeita do corpo, que só serviria para a ação da mente; logo, a clássica separação entre corpo e alma é reafirmada, mas com fim diverso daquele presente no *telos* religioso (ibidem, p. 88).

Chegamos, então, ao conceito de representação para Descartes e seu sujeito solar. A mimesis cartesiana é o mesmo que a “*imitatio*”, em que o conhecimento ocorre sob uma via tão imperiosa que se imporia à vontade do próprio Deus, já que com ela se confundiria. A razão, mesmo pertencendo a um ser finito, possui em si a perfeição atribuída ao Criador. O *cogito* apresenta-se como entidade infinita peculiar, sendo materialidade imaterial dotada de uma certeza abrangente, dado que possui certeza de si e do que é claramente representado.

Por outro lado, em Kant, a finitude do homem manifesta-se na desproporção entre sua razão e seu entendimento: esta dá conta do fenomênico, mas aquela não se satisfaz com as respostas dele retiradas. Na experiência empírica do sujeito, sua representação é um pensar, não um intuir. Pelo pensamento, o sujeito pensa-se somente como qualquer objeto em geral, cujo modo de intuição abstraímos. Assim, o sujeito kantiano é apenas lógico, condição formal, sem a suficiência do sujeito cartesiano. É dado mais um passo rumo ao sujeito fraturado que interessa a este trabalho.

O *cogito* cartesiano ressalta o sujeito, o *Ich denke* – “Eu penso” – kantiano supõe o trabalho da consciência do sujeito. Enquanto isso, o sujeito cartesiano é uma coisa, não material, enquanto a consciência, espontânea, não confirma a realidade material, mas cumpre uma função transcendental, comum a todo sujeito, que só torna possível conhecer a matéria quando se acrescenta sobre ela. Já Kant não desmaterializa mais o sujeito, mas introduz a presença do simbólico, algo de natureza intelectual que se perfaz e se configura no material.



A teoria tradicional do sujeito perde ainda mais força na formulação kantiana. Descartes e Kant não oferecem uma visão unitária do sujeito. Em Kant, as representações, por consequência, não se dão naturalmente e nem possuem o caráter pontual que tinham no sistema do *cogito*. Faz-se diferença entre Representação (*Vorstellung*) e Apresentação (*Darstellung*). Qualquer objeto que receba um conceito precisa ser de algum modo dado, ou seja, ser apresentado imediatamente na intuição, sua representação deve estar ligada à experiência. (Costa Lima 2000, p. 110) Isso ocorre porque o entendimento opera juntamente com a imaginação, que, por sua vez, oferece aos conceitos do entendimento uma intuição correspondente. A imaginação, segundo a *Primeira crítica* (Costa Lima 2000, p. 110), é a faculdade de representar um objeto na intuição, ainda que sem a presença deste. A demonstração de conceitos, mesmo nas ciências mais exatas, opera logicamente pela auto-apresentação, não se supondo a simples atividade do entendimento. A fratura do sujeito kantiano não serviu só para que a experiência estética assumisse relevância e autonomia, mas também para dar importância à segunda acepção da representação. E, com ela, a indeterminação do objeto articulado ao juízo estético.

Em Schopenhauer, o corpo converte-se em representação e, entre sujeito e representação, põe-se à sorte do conhecimento. (Costa Lima, 2000, p. 117) O sujeito é, agora, um ponto obscuro que não se salva pelo investimento cognoscitivo, por mais refinado que este seja. Sujeito e representação são categorias a serviço do entendimento, ou seja, são diminuídos porque só servem de esteio ao entendimento. Só funcionam como base para o sustento da ciência e da técnica com que o Ocidente tem se justificado há tempos. Agora, a arte deixa de exercer um papel meramente secundário. Percebe-se que, aqui, começa a reflexão que mais interessa tendo em vista, principalmente, a obra de Saramago.

Procurar a existência do objeto fora da representação do sujeito é algo contraditório e sem sentido. Fora da representação, nada sobra de cognoscível no objeto. O mundo torna-se real na medida em que é representação do sujeito pela lei da causalidade, sendo que representação não significa falsidade. Não há representação sem sujeito, já que as propriedades do agente observador se incorporam à observação deste - daí o mundo se tornar um encadeamento de causalidades. A causalidade é a essência da matéria e acha no entendimento sua faculdade específica. A conclusão do processo de conhecimento é parcial. O mundo objetivo, como representação, não é a única versão do mundo, sendo a outra face a coisa em si e a vontade a objetivação mais imediata do mundo. As representações podem ser sensíveis (“só existem no espírito humano”) ou conceituais (“representações abstratas/representações de representações”). Nas sensíveis, o princípio racional faz relação

entre representações da mesma classe, enquanto as abstratas exigem relações entre representações de classes diferentes. (Costa Lima, 2000, p. 120)

A obra de Nietzsche mostra, primordial e genericamente, como a razão desmerece as questões tidas como sublimes. A primeira acusada é a verdade: sua nobreza é convertida em questão de sobrevivência, caminho já aberto por Schopenhauer. O entendimento mascara a vontade, submetendo-a à razão e à individuação, tornando-a um meio oculto. Mas o mundo é dominado pelo entendimento, o que significa que descobrir o “ser íntimo das coisas” seria só tarefa de alguns capazes de se resignarem tranquilamente à contemplação desindividualizante da miséria comum.

A coisa-em-si está desintelectualizada e desenobrecida, fazendo parte das ficções lógicas. Ataca-se o fato de que os filósofos não reconheçam a diferença de grau entre as vontades, o que permite que o mundo seja dominado pelas vontades fortes que formam e cercam o “bom gosto” (Costa Lima, 2000, p. 130). O mundo em si não é ficção, mas as explicações nobres com que o desfiguramos são. A representação, a que Schopenhauer se opusera, é desconsiderada por outro motivo: por ter o mesmo nível de realidade que a nossa própria paixão; a vontade de poder aponta para a irrisória secundariedade do sujeito e de suas representações. Cada um refugia-se na própria moral que adota, que é a linguagem mímica das paixões.

Com Freud – por extensão, também em Lacan -, vemos um novo processo de descentramento do sujeito moderno, conforme expressão de Stuart Hall (2011). Freud, a partir de sua concepção de aparelho psíquico e da importância do campo do simbólico para o ser humano (como os sonhos, os atos falhos, os chistes), aponta para uma nova acomodação do sujeito contemporâneo. Agora, grande parte das representações criadas por este possuem um significado que não está na superfície, mas em uma profundidade que só pode ser apreendida pelo rastro, nunca por completo. Em **A interpretação dos sonhos** (1999), por exemplo, para cada conteúdo manifesto do sonho existe uma significação que é latente. Para que esta ocorra, seja compreendida, é preciso ter em mente a certeza de que é preciso traduzir os caracteres e a sintaxe do sonho, o que só pode ser feito de forma individual. Ou seja, é impossível alcançar uma compreensão do ser humano que seja totalizante, global, válida para qualquer ser; afinal, cada mensagem – construída por processos de condensação e sobredeterminação<sup>7</sup> – possui um conteúdo muito rico para ser apreendida em uma só leitura, até porque a mensagem de que tratamos é um produto do inconsciente.

---

<sup>7</sup> Segundo Freud (1999), a condensação consiste no fato de uma mesma imagem conter mais de um significado possível concentrado. A sobredeterminação, por outro lado, consiste na sobreposição de uma imagem de forma a remeter a outro (por exemplo, luz remeter à ideia de descoberta).

Os trabalhos de Freud são importantes na medida em que reforçam que o sujeito contemporâneo não mais pode ser reduzido à concepção moderna, cartesiana, uma vez que ele se encontra fragmentado, inclusive em meio a outras formas de realidade que não são acessíveis em um primeiro contato. Além disso, existe uma influência do social na medida em que as regras e normas ditadas – pela imagem do PAI – são responsáveis por grande parte de nossos prazeres, que são recalçados e que interferem, mesmo que não percebamos, em nossa forma de representar o real. Além disso, como bem aponta Costa Lima (2000, p. 145), “[a] crítica a Freud dependeria pois de algo que se confunde com nossa própria meta: o entendimento da ‘mimesis’. Ela teria esse ‘status’ decisivo pois, como diz incisivamente o autor, será preciso ligar o desejo à ‘mimesis’ e não ao interdito [...]” O desejo não se relaciona a uma aquisição necessariamente, mas a um processo identificatório do sujeito, traduzindo-se em “ser”, não em “ter”. A partir deste desejo primordial de identificação, o sujeito, fraturado, empreende a “mimesis”, de forma que se deva “relacionar o desejo a ela, sem de imediato a subordinar a um objeto desejado” (ibidem, p. 146); logo, de acordo com a ajuda dos textos freudianos, a representação humana prescinde de uma satisfação concreta, de posse, sendo antes um processo que define, ao sujeito, aquilo que ele é ou poderia ser. Esta identificação é que proporciona que o sujeito venha a si próprio, “ao lugar de um outro (que, portanto, não é um ‘outro’); alienação originária (que, portanto, não é uma ‘alienação’) e engodo originário (que, portanto, não é um engodo)” (ibidem, p. 147).

Vale a pena observar, ainda que em uma citação um pouco longa, as conclusões de Costa Lima a respeito da importância de Freud na reconsideração da representação artística. A “mimesis”,

Irreflexiva, cega, produto de uma carência identificatória, em seu processo, contudo, ela se concretiza em um [...] produto que ‘efetua um sujeito para si mesmo’, de cuja fenda derivam “representações”, por certo não coincidentes com as que serão vistas por outros sujeitos, igualmente fraturados, em seu produto. [...] Não se originar a ‘mimesis’ de um real prévio, de não poder a ‘mimesis’ se definir como algo qualquer semelhante a ‘imitatio’ ou como forma que capta o real, conforme diria a tradição hegeliana, *não significa confundi-la com uma modalidade de irrealização, de escape da realidade*. A ‘mimesis’ tem uma relação paradoxal com a realidade: independente dela por impulsão, dela, entretanto, se aproxima e se alimenta, porque é nas formas sociais com que se mostra a realidade que a ‘mimesis’ encontra o meio em que sua dinâmica se atualiza. É essa relação paradoxal que explica o potencial crítico que, independente da intenção da ‘poietés’, ela guarda consigo. Assim entendida, a ‘mimesis’, em vez de afastar sujeito e representações, termina por configurá-los. É certo que não o sujeito unitário ou tampouco suas representações pontuais ou intencionadas. (2000, p. 148, grifos de autor)

Além disso, se acrescentarmos Lacan às ideias de Costa Lima, mais um elemento atua na descentralização do sujeito: a presença do Outro em todas as suas manifestações. Segundo Chaves (2005), em Lacan o sujeito é completamente atravessado pela imagem do Outro: a sociedade, os pais, a imagem de si mesmo que ele constrói, etc. Ou seja,

A razão de ser da constituição do sujeito, desde então, é procurada por Lacan na relação do sujeito consigo mesmo, ou seja, o sujeito se torna social em razão de uma deficiência interna. Dessa maneira, não será o exterior que o determinará, o sujeito não será um efeito da exterioridade sobre si mesmo, mas a constituição do sujeito se dará por uma alteridade que o penetra, revelando a origem dessa natureza negativa, que, a princípio, só havia sido percebida em seu exterior. Isso só será possível, na totalidade, por meio de ‘determinações culturais’, na medida em que o sujeito já as porta dentro de si como essa alteridade, que é, enquanto tal, o efeito da presença desse campo no qual ele surge e que o cerca por todos os lados. (Chaves, 2005, p. 43)

Logo, a constituição do simbólico como forma de representar a realidade, efetuada no e pelo sujeito, tem a sua significação mais problematizada ainda. O simbólico é o significante sempre em busca de significado, numa fuga contra a morte do sentido, que sempre falta. Assim, “fazer sentido”, representar o que quer que seja, é algo muito mais difícil e, ao mesmo tempo, é uma dificuldade inerente ao homem.

As ideias dos pensadores acima citados – Descartes, Kant, Schopenhauer, Nietzsche, Foucault, Freud e Lacan – vem em nosso socorro para demonstrar o seguinte ponto: sem dúvida, tem-se uma nova forma de entender o sujeito; conseqüentemente, temos uma nova interpretação para o real e suas representações. Não “faz sentido” somente o fotográfico, a representação realista, uma vez que, mesmo quando esta ocorre, deixa de ser uma simples transposição do real: trata-se de uma interpretação e, como tal, está sujeita a recortes, interesses, noções de verdade, poder, etc: “Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento” (Hall 2011, p. 34).

Diante do quadro acima montado, complexo, é possível reavaliar a presença e a importância da ficção dentro destas transformações. Com o processo de deslocamento do sujeito acima visto, o papel da mimesis e da ficção será repensado. Segundo Karlheinz Stierle (2006), tradicionalmente ficção e fictício são postos como contrários ao real. Ou seja, a ficção era entendida como mentira, visão deturpada da realidade e, durante muito tempo, assim foi compreendida, colocada dentro da “casa de loucos” do imaginário. A mimesis, logo, deveria estar sujeita ao entendimento dominante do que era o real. No entanto, tal situação irá mudar.

O próprio Stierle (2006), ao longo de sua obra, demonstra e discute as etapas de reabilitação da ficção. A partir de textos como **Dom Quixote**, **A divina comédia**, **Decameron**, a ficção será posta de uma outra forma: ela passará a se questionar, a repensar limites e seu papel sobre o ser humano. Assim, o termo ‘ficção’ passa a ser considerado em duplo sentido: não somente como fingimento, mas também como modelação, criação de uma realidade. Com o atravessar da Idade Média, do Renascimento, do Iluminismo até a crise geral do ser humano e das representações no século XIX, a ficção torna-se importante como recriação, e não reprodução, do mundo externo ao homem. Até porque este, cada vez se vendo de forma mais cindida, alterará a maneira de atribuir significado ao real.

De início, como ressalta Stierle (p. 31), ficção e romance não são sinônimos. O romance, antes, era tido como gênero inferior, uma vez que reproduzia o cotidiano dos homens, ao invés de tratar de assuntos como os deuses, as paixões, reservados, por sua vez, à poesia e às tragédias. No entanto, gradualmente, o romance se coloca mais em contato com a vida corrente, expondo-se mais à vida conflitiva do ser humano, tornando-se a forma épica dominante do mundo moderno, sendo, inclusive, difícil, agora, dissociar ficção de romance.

Na verdade, como bem nos lembra Gallagher (2009), o romance – *novel*, na Inglaterra – vai se firmar como gênero legítimo em seguida à consolidação da burguesia como classe social dominante. Agora, esta anseia por se ver representada, bem como seus dramas, problemas, peculiaridades. Ou seja, ocorrerá um “ajuste ideal” entre ficção e romance, ambos considerados legítimos.

Durante o século XVIII, grande parte da narrativa ficcional somente era aceita se fossem assegurados como verdadeiros os fatos ali registrados: reais, como os ocorridos no mundo externo à obra. Mas, com o correr dos anos, como vimos, os conceitos de mimesis e de ficção produziram transformações no público leitor e no romance como gênero. A verossimilhança passa a ser aceita como forma de verdade, não mais como fraude. Logo, a ficção romanesca passa a ser tida como uma manifestação da verdade.

Dáí por diante, vemos um aumento da porosidade das diversas manifestações humanas – história, psicanálise, literatura, filosofia, etc –, o que produz novas formas de ficção: romance psicológico, de fluxo de consciência, *nouveau roman*, a metaficção historiográfica, etc. O ser humano, vendo-se atravessado pela fragmentação, fragmenta também as maneiras de criar o real e as verdades.

Assim, ao mesmo tempo em que o romance ficcional ganha novas formas, podemos pensar que isso se explica por outros fatores, pelo seguinte: aumentaram as tentativas de se

dar sentido a algo que falta ao ser humano sempre. Para explicar isso, podemos fazer uma analogia com o pensamento freudiano.

Em “Inibição, sintoma e ansiedade” (2006), Freud retrabalhou o sentido de angústia: antes vista como tóxica, agora tem sua importância reconhecida. Ela é importante como elemento da nossa saúde psíquica. O ser humano é sempre marcado por um desamparo, uma sensação de vazio que, periodicamente, o visita: é o que chamamos de angústia. Esta é um afeto, logo sua sensação é sempre uma lembrança de algo já vivido por nós e que não fomos capazes de simbolizar, dar sentido, explicação. Sua situação prototípica é o nascimento, quando ocorre a separação de nosso corpo em relação ao corpo materno. Desde então, somos colocados no mundo de forma a sempre algo nos faltar. Quando sentimos esse desamparo da perda iminente de algo que nem sabemos o que é, a angústia nos adentra. No entanto, ela é importante: serve como sinal de alerta para procurarmos algo que preencha esse nosso vazio. Mas, qualquer elemento que usemos, é sempre provisório; como não sabemos exatamente o que procuramos, qualquer busca é sempre provisória e sempre fadada ao fracasso.

O mesmo raciocínio pode ser usado para interpretarmos a criação do romance ficcional. Numa luta incessante da pulsão de morte contra a ausência de sentido, a escrita surge como forma de lutar contra o desamparo da angústia. No entanto, qualquer sentido e criação são provisórios, já que o vazio sempre se manifesta. Desta forma, o romance contemporâneo abriu-se e está aberto ao sentimento de angústia não somente como tema: a própria criação literária nasce daí. A estrutura dos romances registra a presença deste estranho tão familiar: os narradores sempre provisórios, mutantes, surpreendentes; o questionamento dos fatos antes tidos como verdades absolutas; a rarefação do enredo ao ponto de quase ou mesmo desaparecer. Tudo isso, junto, ajuda a dar nova expressão ao romance contemporâneo. E este encontra seu ancoradouro no público leitor, que se reconhece ou fica intrigado a ponto de ler mais de uma vez o mesmo livro no afã de lhe atribuir um sentido.

Na perspectiva de que este trabalho se vale, podemos depreender uma espécie de diacronia dentro do desenvolvimento do romance e da ficção. O desenvolvimento de ambos depende, em larga escala, da forma de se praticar, entender e aceitar a mimesis. Antes, confundida com a *imitativo* – simples cópia a partir do que o senso comum acredita ser a realidade concreta do mundo externo ao texto literário –, com Kant percebe-se um deslocamento do trabalho de composição artístico para a esfera da interioridade humana, da subjetividade. Ou seja, o valor artístico não pode ser medido pela sua semelhança com o mundo que nos rodeia, mas pelo trabalho de uma subjetividade que opera entre processos de

representação – *Vorstellung* – e de apresentação – *Darstellung* – da forma de se significar o mundo. Este, então, não pode ser visto e interpretado tendo por base simplesmente uma possível imanência objetiva, já que só existe e ganha sentido a partir do trabalho de uma subjetividade.

Tal renovação ganha ainda mais fôlego com os trabalhos de Schopenhauer – a ação da vontade humana sobre o objeto de seu desejo – e de Nietzsche, que, por sua vez, empreende a genealogia dos valores humanos. Ao fim, o que existe são valores que fazem com que os objetos, as pessoas, os fatos, enfim, o mundo, existam para nós, sujeitos. A verdade passa a ser uma esfinge que a todo momento nos interroga, nos questiona, de forma que o verdadeiro filósofo não seria o que impõe novas verdades, mas aquele capaz de questionar a origem dos significados que circulam em nossos meios sociais. Ao cabo, o que existe ao redor do ser humano seria uma espécie de grande ‘nada’ em que tentamos erguer nossa moral, nossos valores, de forma a nos conduzir e a nos permitir estabelecer uma existência.

Nesse momento, é grande a contribuição de Freud e de Lacan. O ser humano está fadado e abandonado em um universo de representações que são sempre dadas pelo outro. Somente o trabalho da subjetividade – em confronto e construção constante com o social, com a exterioridade – pode nos constituir como sujeitos. Vivemos tentando nos inscrever no vazio que nos habita entre a necessidade de sentir prazer – o desejo – e de se obedecer a valores pré-existentes (o chamado princípio de realidade). Dessa forma, as pulsões do inconsciente podem ganhar uma representação, um significado e, caso permaneçam sem simbolização, amplia-se o vazio que nos constitui, uma vez que o sentido atribuído à pulsão é que determina o nosso proceder. Assim, muitos autores de obras literárias argumentam que escrever é uma tarefa sempre fadada ao fracasso, já que nunca se exprime por completo o que se deseja (o que não significa abandonar o trabalho da escrita, que é incessante).

O trabalho de Freud deve ser interpretado à luz da época em que foi escrito, o fim do século XIX e o início do XX. Por isso, neste trabalho, realizar esse panorama filosófico culminando com o psicanalista é importante para lançar luz ao processo de reconsideração da mimesis e da ficção. Pretende-se deixar claro o quanto é importante não confundir ficção e romance. No correr do século XIX, no entanto, o romance consolidou-se como gênero principal na representação do universo em que a classe social burguesa – e, por extensão, nós, hoje – vivemos sempre presos à dialética entre o interno e o externo, a subjetividade e o interior, a “essência e a aparência”. Assim, temos um ser humano fragmentado – seja qual for a perspectiva adotada: freudiana, nietzscheniana, marxista – que não mais pode ser entendido a partir de um único centro. Com isso, o romance como ficção não precisa se prender a uma

simples e estéril reprodução do senso comum a respeito da realidade para ser considerado válido. Pelo contrário, os romances que hoje seguem nova perspectiva de representação do real não são mais entendidos como mentira, fingimento, mas como uma nova forma de se dizer as verdades que compõem o ser humano, sempre provisórias.

A própria estrutura dos romances assume uma nova configuração: não mais a de um enredo linear, mas, de forma muito comum, marcada pelo fluxo psicológico, pelos narradores inconstantes e perdidos entre narrar a si e uma história, a história que se questiona, a memória que se revela, a metalinguagem constante.

A angústia, no sentido que se lhe atribui aqui, como tentativa de simbolização das pulsões de forma a se evitar o desamparo, condição inerente a nós, passa a ser incorporada não só como tema, mas de forma a influenciar a estrutura dos romances ficcionais. Uma vez que não temos um ser humano centrado, mas um sujeito fragmentado entre diversas ideologias, imagens, formas de se conceber o real, há uma tentativa constante de simbolização do mundo, cujos significados passam a ser sazonais, não mais perenes. O romance, grande meio artístico de representação do humano na contemporaneidade, então, assume essa nova perspectiva sobre o real, sempre a oscilar entre o subjetivo e o objetivo.

Aliás, muito chama a atenção a presença do romance de ficção em nossa cultura contemporânea ou pós-moderna, para alguns. Tal gênero tem apresentado, desde o século XIX, uma maleabilidade muito grande ao acomodar temas muito recorrentes no cotidiano comum, corriqueiro do ser humano. No entanto, do Romantismo até a época atual, como já dito, o romance acompanhou uma transformação que se processou, na verdade, no cerne do ser humano, na configuração deste como sujeito. Assim, o ato criativo do romance pode ser entendido como uma resposta à forma de lidar com a angústia abordada por Freud.

Freud, ao longo de sua obra, passou a ver a angústia como um afeto necessário ao ser humano. Ou seja, por mais que a sensação seja ruim – e é ruim porque corresponde a um vazio que não pode ser simbolizado –, é algo necessário em nossa constituição como sujeitos. Aliás, a forma como lidamos com a angústia define muito da nossa representação da realidade. Afinal, existe um sentimento de desamparo, ligado a situações vivenciadas pela memória, que nos prepara para um perigo. Este pode ser definido como o perigo da ausência de sentido, de desejo, para a existência do sujeito. Então, precisamos encontrar formas de simbolizar, de dar sentido a essa vazio fragmentado que há em nós.

Assim, não pretendemos afirmar o valor da angústia somente como fonte de incentivo à criação dos romances ficcionais. Mas, o que mais se deve destacar aqui é como, diante da reconsideração da mimesis, a configuração do romance como gênero sofreu mudanças



também de forma a falar, abordar, receber significantes desse novo sujeito, não mais solar e vivente em um mundo racionalizável, mas cindido e envolto nas mais diversas possibilidades de se significar parte expressiva da realidade.

O “mal estar” da contemporaneidade – para caminhar, ainda, junto com Freud – revela-se nesta constatação do ser humano sobre a nova perspectiva angustiante de que tratamos. Mais do que isso, perde-se a crença na possibilidade de simbolização por meio da fé, da religião, dos mitos, da imaginação, da própria literatura. Tem-se um homem em meio a uma sociedade que tenta controlar-lhe o inconsciente, impondo um exagero na atividade do consciente, através do trabalho contínuo, já que tempo é dinheiro. Aos poucos, o ser humano contemporâneo se distanciou da sua subjetividade, entregando-se ao vazio da angústia que, impossível de ser simbolizada, se transforma em pântano onde naufragam os desejos. Nossa literatura contemporânea – os romances ficcionais notadamente –, de modo muito genérico, alia tema e estrutura narrativa, acomodando-se, paulatinamente, à nossa nova constituição psíquica e social.

Para encerrarmos nossas considerações nesta parte, Marthe Robert, em **Romance das origens, origens do romance** (2007), propõe uma visão remodelada sobre a evolução do narrativo, especificamente o romanesco. Para a estudiosa, a narrativa que conhecemos hoje, principalmente pela forma do romance, constitui uma nova maneira do homem se posicionar diante da realidade<sup>8</sup>. Assim, a ficção romanesca se daria em etapas.

A primeira seria a dos *Märchen* (os contos de fadas folclóricos): assiste-se a uma forte penetração na fantasia para se explicar o mundo e o ambiente familiar é o centro das narrativas, reproduzindo, em medida considerável, aquilo que era vivido pelos próprios homens de então. Os medos destes – motivo de desamparo – estão claramente retratados aí: a falta de comida, a grande taxa de mortalidade das mães durante o parto, o frio e a falta de proteção para este, e assim por diante.

A segunda seria a etapa inaugurada pela publicação de **Robinson Crusóé** (1719) e de **Dom Quixote** (1605). Para Robert, aqui temos a representação pela arte, em especial a literatura, de uma nova postura diante do mundo. O homem agora é tido como aquele capaz de transformar a realidade, ele é um inconformado com as limitações do ambiente em que vive e, assim, parte de casa a fim de promover transformações ou a criação de um novo espaço. Empreendido isso, ele retorna transformado para casa. É o que aconteceria nos dois exemplos prototípicos elencados por Robert: Robinson cria uma sociedade em sua ilha; Dom

---

<sup>8</sup> Entende-se realidade, neste momento, simplesmente como aquilo que está fora do ser humano, o mundo que nos rodeia, estando à disposição dos cinco sentidos para ser explorado.

Quixote atua em um mundo cujos valores da luta, da coragem, do comprometimento dos cavaleiros imaginados por ele existem. Em ambos os casos, o protagonista sai e volta para casa, mas não exatamente igual: Robinson retornará a sua ilha; Quixote cairá em desilusão ao se confrontar com o mundo cotidiano em que a maioria das pessoas vive. Temos, então e até o Romantismo, uma literatura que colabora para a consolidação da classe burguesa por meio do herói que é capaz de recriar o lugar onde vive.

É importante, segundo Marthe Robert, ainda, ressaltar o modelo ficcional colocado pela narrativa de *Robinson Crusoe*. Esta obra institui uma situação típica de conflito que será o protótipo do romance de imaginação: há um choque do indivíduo com a sociedade, mas indo além do período de fantasia dos *Märchen*.

A terceira fase compreenderia em grande parte aquilo que vemos a partir do Romantismo até a literatura contemporânea. Segundo a autora, a partir de então, teríamos uma busca do Absoluto. Assim, a ficção busca a representação de algo que escapa a uma visão de mundo utilitarista e dos significados estanques. Ao contrário, uma espécie de inconformismo também existe, mas, além da consolidação de uma nova sociedade, busca-se uma outra forma de se falar sobre o homem e o mundo, como sintoma de algo que, nitidamente, falta e subjaz ao ser humano. Por extensão, certos temas passam a ganhar tratamento diferenciado a fim de explorar a existência: é o que temos com o medo, a angústia, a solidão; o próprio ato de escrever aparece tematizado de maneira renovada. Há uma maneira atualizada de percepção do choque do indivíduo frente ao social, que agora aparece muito mais problematizado do ponto de vista da constituição da subjetividade, uma vez que, paulatinamente, o homem deixou de ser considerado como ser centrado em si, passando a ser entendido como elemento fragmentado, cindido por uma existência sempre a se dar, nunca previamente determinada, certa.

Logo, o mais interessante é a percepção de que, entre as três fases elencadas pela autora, há algo que as une, estabelecendo coesão entre elas: existe uma espécie de “abertura” ocorrendo aos poucos. O homem estabelece suas representações a partir da maneira como compreende a realidade que o circunda e o que entende por si mesmo, por sujeito. O choque com o externo, com o social, então, passa a ganhar outro tom. Acredito que o desamparo constituinte do ser humano nesse contato com o universo que o rodeia é entendido de formas diferentes e que isso repercute na representação artística. Nos *Märchen*, a fonte de desamparo está na hostilidade da natureza e das condições de vida que esta oferece, com as quais e contra as quais o homem interage. A partir do paradigma de **Robinson Crusoe** e de **Dom Quixote**, há a percepção de que o choque, na verdade, se constitui entre a interioridade humana e a

sociedade, tida como responsável pela limitação das nossas capacidades criadoras, dado que somos “domesticados” para sermos aceitos pelo mundo. Por fim, a busca do Absoluto se traduz por uma nova forma de se interpretar nosso choque com o social: o problema é que somos seres inacabados na medida em que nos falta algo que nunca sabemos exatamente o que é. Assim, toda busca, todo desejo é o representar de uma falta permanente cujas formas de saciedade são sempre provisórias, porque a existência nunca está cumprida e somos inacabados; caso contrário, nossa vontade de agir sobre o mundo desapareceria.

## 1.2. A liquidez<sup>9</sup> contemporânea e a permeabilidade da ficção

*Estou disperso nas coisas,  
nas pessoas, nas gavetas:  
de repente encontro ali  
partes de mim: risos, vértebras.*  
(Ferreira Gullar, “Extravio”)

As reflexões a respeito do estatuto da representação literária e da mudança de seu significado da mesma ao longo dos séculos refletem uma paulatina problematização daquilo que se entende por sujeito e por realidade. Dessa forma, tal estudo não pode ser desvinculado do contexto histórico a que está ligado.

Segundo Agamben (2009), ser contemporâneo significa pertencer e se distanciar de forma intempestiva do seu tempo. Para explicar isso, recorre à metáfora do céu e das estrelas. É necessário ver o escuro de nosso tempo, dado que o presente é uma fratura a que pertencemos e de que nos distanciamos, sendo preciso, para o contemporâneo, reconhecer as trevas de seu tempo. Assim, é necessário coragem, já que o presente não pode nos alcançar. Metaforicamente: ao olharmos para o céu noturno, o cobertor negro que existe entre uma estrela é outra não é a ausência de luz, mas, sim, a luz de estrelas tão distantes de nós que ainda não nos chegou. Logo, esse é o verdadeiro contemporâneo: enxergar não o que já nos chegou, mas a luz que ainda virá.

---

<sup>9</sup> Termo empregado comumente por Bauman ao longo de suas publicações. Os termos “modernidade líquida”, “liquidez contemporânea”, designam aquilo que ele acredita ser um traço dos dias atuais: a ausência de valores fixos, de ideais permanentes, etc. Nessa perspectiva, os significados que norteiam a existência acabam assumindo aspecto de instabilidade e influenciando a relação do homem com tudo aquilo que, de modo geral, o rodeia. Tais aspectos são retratados de modo corrente não só na literatura dita “contemporânea”, mas já em algumas obras do fim do século XIX e início do XX podem ser observados.

Isso é útil na medida em que nos ajuda a refletir a respeito do romance contemporâneo. Em outra época, como nas épicas gregas, abordar certos sentimentos, como o medo e a angústia, era algo muito delicado, uma vez que o herói, representante do povo, não poderia se “entregar” a tais afetos. O mesmo verificamos nos romances românticos, uma vez que o herói, representante da burguesia, poderia até se envolver em suas questões amorosas, o que até o valorizava, mas sempre deveria estar pronto para a melhor escolha, sem medo, sem vacilar. Já os romances escritos a partir do século XX, em grande parte, buscam uma outra visada a respeito daquilo que podemos e viemos a sentir. Os afetos começam a apontar exatamente para aquela luz que ainda não nos chegou e que tanto nos inquieta. Assim, levando em conta as ideias de Agamben, o romance contemporâneo ganha tal adjetivo especificador não por uma questão temporal, mas por uma mudança de atitude. Dessa forma, as próprias possibilidades de funcionamento da linguagem devem ser reavaliadas e novas experiências linguísticas serão feitas: tudo em busca desta luz que não nos chega mas nos cobre, já que pertencemos a este céu. O romance contemporâneo acaba refletindo, em larga medida, uma sensação de incômodo, de não pertencermos por completo ao ambiente em que vivemos, onde muitas luzes procuram exaltar parte do real, sem, no entanto, apontar para significados mais profundos daquilo que somos, desejamos e queremos ser:

o anacronismo [...] nos permite apreender o nosso tempo na forma de um ‘muito cedo’ que é, também, um ‘muito tarde’, de um ‘já’ que é, também, um ‘ainda não’. E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós. (Agamben, 2009, p. 66)

Parte da explicação deste sentimento de “ser estrangeiro em sua própria terra” pode ser encontrada na obra de Bauman. O sociólogo polonês desenvolve, no conjunto de sua obra, a ideia básica de que vivemos em uma era líquida. Caso nascêssemos na Idade Média, as possibilidades do “ser” seriam muito limitadas: se nascesse em família católica, seria católico; se nascesse em família pobre, seria pobre; se fosse mulher, teria o marido escolhido pelos pais; e assim por diante. O cenário que se monta a partir da modernidade histórica – inaugurada pela Revolução Industrial – trará consigo a ideia de liberdade e seu paradoxo: ao contrário de mais felicidade, mais insegurança, infelicidade. Afinal, qual caminho escolher? Qual luz do céu de Agamben seguir?

Em “Arrivistas e párias: heróis e vítimas da modernidade” (1999), Bauman coloca que existe o imperativo social dos padrões, da esperança e da culpa. No entanto, interiormente, no ser humano, o que existe é a sensação de que a existência é algo como

um dever a cumprir, algo que nunca se realiza por completo, uma responsabilidade. Daí, surge a impossibilidade de se permanecer fixo, já que ser moderno depende do movimento. O autor, então, usa duas metáforas para ilustrar o caráter da modernidade. A primeira é a dos arrivistas, em que, para não nos sentirmos arrivistas precisamos de um outro: somos alguém 'no' mas não 'do' lugar, aspiramos à residência sem permissão a ela. Identidade, assim, consiste em nomadismo e resistência. A segunda é a dos párias, membros de casta mais baixa ou de nenhuma casta no sistema hindu: assim, a modernidade foi a esperança do pária, que poderia se tornar arrivista, apesar de viver sob a ameaça de voltar a sua origem. Se estamos em constante movimento, não estamos em lugar nenhum e sob a proteção de ninguém. Logo, a grande pergunta que fica é: existe lugar a chegar? Buscamos luzes que parecem que nunca nos chegam.

Esse é o contexto social em que se instaura a chamada contemporaneidade, que, segundo Agamben, não é o mesmo que ser contemporâneo. Isso é importante na medida em que explica em parte o sentimento geral do homem de não pertencimento à sua época, de ser um arrivista com permanente medo de voltar a ser pária, se é que o deixou de ser. Um mal estar, então, agrega-se à atmosfera do nosso tempo; não que ele inexistisse antes, mas, hoje, ele surge de maneira muito mais carregada, uma vez que o modo de pensar a existência se tornou mais complexo, o que não significa que tenhamos mais respostas para ela.

Tal ambiente acaba deixando sua marca na arte que começa a surgir no século XX. A noção de perspectiva é derrubada: não há mais um olhar que tudo observa, classifica e comanda. A maneira de sentir os afetos não é a mesma: uma inquietude permanente coloca ansiedade sobre uma vida que parece não se realizar por completo. A responsabilidade sobre a felicidade: ser feliz mais que ser bom é uma obrigação, um imperativo social. Os questionamentos do limite da linguagem: até que ponto é possível traduzir o que se sente, o que se quer fazer o outro sentir. Afeto é algo que depende de experiência pessoal: é possível, então, comunicar ao outro, realmente, o que sinto?

Na obra **O tempo e o cão** (2009), Maria Rita Kehl tece uma série de considerações sobre o estatuto, a condição psíquica do homem contemporâneo, que muito nos interessa e muito nos chama a atenção: a profusão excessiva de imagens, a gama monstruosa de informações, o exagero no uso das capacidades conscientes do ser humano, o fim da tradição da transmissão oral da experiência, a sensação de aniquilamento do conteúdo da existência, o mal-estar advindo do fato de que somos pouco incitados a desenvolver nossa identidade em detrimento do coletivo, etc. - tudo isso culmina, inevitavelmente, como

viemos considerando até agora, em uma nova forma de se entender sujeito, realidade e ficção.

Além disso, este processo de descentramento do sujeito cuja crise vivenciamos hoje constitui uma nova forma de individualismo, não mais baseada nas tradições. Segundo Stuart Hall (2011), com as contribuições iniciais das Reformas Religiosas, do Iluminismo e do Renascimento, percebemos um homem em que não há mais uma essência universal, unificada. Segundo ainda o autor, as maiores contribuições para o estilhecimento do sujeito cartesiano foram: o marxismo (o homem age em função das condições históricas criadas por outros), Freud (a formação da identidade é algo inconsciente), Saussure (não somos autores dos significados que expressamos na língua; posicionamo-nos diante das regras da língua e dos sistemas de significado de nossa cultura; a língua é social e não individual; os significados das palavras não são dados, mas emergem numa relação de similaridade ou de diferença no interior do código da língua), Foucault (somos constantemente vigiados em diversos sentidos) e o movimento feminista (questionamento do “dentro” e “fora”; contestação e abertura de novas arenas de vida social; politização da subjetividade; discussão das identidades sexuais e de gênero). Qualquer pensamento sobre identidade, o sujeito e seu lugar no mundo não podem mais partir de uma ideia unificada, unilateral.

O que temos, em grande parte, quando se trata de pensar o momento atual, é aquilo que a metáfora central de Bauman traduz: a liquidez; parece que a vida escorre pelas mãos, que, por sua vez, estão sempre em movimento, sempre trabalhando. A ficção contemporânea, apoiada na impossibilidade de se dizer tudo, mergulhará de maneira visceral nesse universo humano que se abre, produzindo obras, muitas vezes, tidas como herméticas ou “sem sentido”, como as de Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Virginia Wolf, Marcel Proust, entre tantos outros, incluindo o próprio Saramago<sup>10</sup>. Questiona-se, então, não somente o que é a vida, o sujeito, o real, mas qual o limite da arte e da linguagem pelo viés daqueles que, por entre as estrelas, tentam enxergar a luz que ainda não nos chegou: por isso são de difícil compreensão e serão lidos por muito tempo, sendo produtos de sua época mas indo além dela.

---

<sup>10</sup> Importante salientar que entende-se por “autor contemporâneo”, dentro da visão emprestada de Agamben, aquele que possui uma relação específica com seu tempo: reconhecer as fissuras dele, a escuridão existente por trás de tudo aquilo que já estaria muito claro. Desta forma, o artista estabelece uma relação paradoxal: pertencer ao seu tempo inclui, concomitantemente, estar distante dele.

### 1.3. A angústia e suas (im)possibilidades de nomeação

*Estou desfeito nas nuvens:  
vejo do alto a cidade  
e em cada esquina um menino,  
que sou eu mesmo, a chamar-me.  
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

“Angústia” é um termo muito incorporado pelo senso comum para, no cotidiano, referir-se a uma sensação que causa grande estranhamento: ela parece materializar-se no corpo – “uma sensação de enforcamento, de falta de ar”, “me sinto com um aperto no peito” – , ao mesmo tempo que não parece apontar claramente para uma origem. Ainda mais em um cotidiano visivelmente atribulado, em que o tempo falta e nada de novo parece acontecer, quando paramos, em um fim de semana, um feriado ou fim de dia, para descansar, usufruir do ócio, existe a sensação de perda de tempo. Quando estamos prestes a realizar um grande desejo, somos assaltados por uma sensação de insegurança. Estamos, então, em um terreno muito movediço dos afetos, em que damos um nome ao que sentimos, “angústia”, mas isso não é suficiente para delimitar o que ela significa, por que nos atinge: é uma sensação de que queremos nos livrar e que frequentemente nos visita, mostrando que algo, “ali” (não sabemos onde), vacila.

A definição de “angústia” no dicionário Houaiss (2009) chama a atenção porque traz, junto com as acepções do senso comum, as da psicanálise e as de alguns filósofos (Kierkegaard, Heidegger e Sartre), ainda que de forma superficial. Neste momento, interessam-nos as do senso comum. Segundo o dicionário, então, “angústia” seria “estreiteza, redução de espaço ou de tempo; carência, falta” ou, ainda, “estado de ansiedade, inquietude; sofrimento, tormento”. Tanto em uma como em outra acepção, destaca-se o aspecto negativo que parece estar sempre ligado ao sentimento. Ou seja, sentir “angústia” é tido como algo ruim, que nos reduz, que aponta para algo que não está e cuja falta é muito dolorosa. Algumas definições adiante, o mesmo dicionário colocará que se trata de um “medo sem objeto determinado”. Deve-se atentar à quantidade de sentimentos a que o autor do verbete se refere para falar de um outro, a “angústia”: “carência”, “falta”, “ansiedade”, “inquietude”, “sofrimento”, “tormento”. Afinal, angústia é tudo isso? O perigo em que a definição cai, e junto com ela o senso comum, é de que, ao identificar a angústia com “tudo”, concomitante e paradoxalmente, ela se revela em nada. Afinal, o que seria a combinação de “falta” e “tormento”? “Sofrimento” que implica “inquietude”?

Para fugir de tautologias ou falácias, recorre-se, na sequência desta tese, à ajuda de dois pensadores, cuja justificativa para estarem aqui já foi feita na “Introdução”. Levando em conta o problema de sermos um sujeito esfacelado, sem um eixo central que nos oriente, começa-se por Kierkegaard para que se reflita com mais vagar sobre o que é “angústia”.

### 1.3.1. O absurdo em Kierkegaard

*Extraviei-me no tempo.  
Onde estarão meus pedaços?  
Muito se foi com os amigos  
que já não ouvem nem falam.  
(Ferreira Gullar, “Extravio”)*

A obra desse autor é fruto de uma época bem específica: a da crise do sujeito e da representação ocorrida no fim do século XIX. Pela quantidade de temas que aborda, Kierkegaard, por alguns, é tido como precursor existencialista, ou pensador religioso, ou filósofo, enfim. A verdade é que isso só ajuda a apontar para a riqueza e a profundidade do que foi deixado por ele. Por isso, vale a pena destacar alguns elementos que podem ajudar a dar a dimensão do quanto ele é cabível nesta reflexão sobre a literatura como representação da realidade.

Kierkegaard produziu seus escritos durante parte do século XIX dentro de um contexto de questionamento do pensamento religioso que vigorava na Dinamarca. Ele acreditava que a interpretação do texto religioso feito nesse país não levava o ser humano a alcançar uma redenção, um entendimento mais profundo sobre sua própria existência. O mais interessante é saber que, enquanto no resto da Europa vigorava a moda do pensamento cientificista, representado pelo modelo do pensamento dialético hegeliano, Kierkegaard se voltava para uma visão mais subjetiva sobre o que nos rodeia, a “realidade”. Questiona-se, então, a visão racionalista e objetiva do mundo. O autor dinamarquês fará isso a partir de uma nova interpretação da existência, que, segundo ele, não pode ser racionalizável, dado que se pauta pelo absurdo.

Para tentar falar de algo tão complexo, criou heterônimos, sendo cada um deles marcado por uma espécie de vida autônoma de pensamento. Eles chegam a dialogar entre si, concordando ou discordando a respeito de pontos fundamentais do existir humano, que nunca pode ser medido pelo externo, mas pelo interno ao homem. Isso deve ser levado em conta



uma vez que o indivíduo é sempre alguém a existir, em permanente estado de construção de si, através das escolhas que faz.

Como aponta Farago (2009), a subjetividade é um canteiro de obras. Acostumado a nunca se apropriar do próprio processo existencial, a fazer as próprias escolhas, quando convocado a dizer algo por sua conta, o homem não responde e, mais uma vez, sofre a violência externa, do coletivo: ele está preso ao que Kierkegaard chama de estágio ético da existência. Diante do absurdo da existência, já que não há receita pronta para viver e que só podemos entendê-la a partir de paradoxos, o ser humano está em constante transição, movendo-se entre três níveis diferentes: o **estético** (em que estamos presos à vivência instantânea, fugidia, das pessoas, dos prazeres, dos momentos, como o mostra o mito de Don Juan), o **ético** (quando estamos presos a cumprir ordens, a seguir o coletivo, o que determina o alheio) e o **religioso** (seria o grau maior de liberdade que o homem pode atingir, quando se depara com a maior verdade nossa: o nada, e damos o salto em direção a ele). É importante lembrar que, para Kierkegaard, não existe uma progressão de uma esfera para outra; nós estamos em constante mudança, já que vivemos momentos diferentes a cada instante. O problema é quando não conseguimos nos movimentar do estético e do ético rumo ao religioso, vivendo presos ao que é fugidio ou a regras externas a nós.

Por meio de obras capitais como **Temor e tremor** (2009) e **O conceito de angústia** (2010), Kierkegaard interpreta a existência como absurdo, uma vez que devemos assumir a responsabilidade por tudo que fazemos, já que tudo é escolha, mesmo quando nos reservamos o “direito” de não escolher. Escolhemos a todo instante, mas o mais doloroso é: nunca podemos contar com um resultado definido porque este não pode ser dado *a priori*. É necessária uma aposta que envolve uma responsabilidade pelo existir e que mostra o poder que temos sobre ele. Obedecer ou não ao que é instituído pelo social, pelo externo, nessa perspectiva, é, antes de tudo, uma opção. A escolha que realmente liberta não é aquela feita com vistas a um bem a ser alcançado – sendo que o “bom” e o “ruim” são sempre definições dadas culturalmente, socialmente – mas apostando na imprevisibilidade do resultado. Segundo Gouvêa (2009), é o que constitui o duplo movimento da fé: compreender que tudo pode ser escolhido, que o resultado é inapreensível de antemão, que se trata de um processo marcado pelo sofrimento. Porém, mesmo assim, quando aceitamos isso, desenvolvemos uma nova visão sobre o homem e a realidade.

O processo de constituição da interioridade humana é algo sempre a se dar, sempre a se executar. Ao longo desse percurso, vivenciamos momentos e formas muito diferentes de lidar com o absurdo que não pode ser colocado em palavras, mas somente vivido

individualmente<sup>11</sup>. Para tanto, lembremos dos três estádios<sup>12</sup> existenciais apontados por Kierkegaard: o estético (a preocupação extrema com o efêmero, o imediato); o ético (a preocupação extrema com o social, com o ditado pelo externo); o religioso (quando empreendemos o “salto para a fé”, vivenciamos um instante de escolha legítima, aceitando que, aí sim, exercemos nossa subjetividade). Dentro do estádio estético da existência, o autor vislumbra três figuras que simbolizam as atitudes diante do existir: o Don Juan, o Fausto e o Judeu Errante.

Guiomar de Grammont (2003) realizou um minucioso estudo sobre estas três figuras estéticas e que muito importam aqui. Como a autora bem alerta, deve-se compreender o estético, aqui, como atitude perante a existência e não como elemento ligado à arte, como outrora fez Adorno (2010). O Don Juan seria aquele que vive sempre no instante, sendo que seduzir é mais instigante do que possuir o que se almeja. O Fausto é o que vive insatisfeito com aquilo que sua realidade lhe oferece. Por fim, o Judeu Errante é aquele que se sente deslocado, sem lugar para se fixar, considerado um pária pelo grupo social em que está inserido. É usando dessas figuras estéticas que Kierkegaard fará sua crítica aos escritores românticos. Estes vivem presos entre as figuras do Fausto e do Judeu Errante: acreditam que o mundo burguês é desprezível, limitante, sentindo-se, então, sem lugar em que possam se fixar. É exatamente onde incide a crítica kierkegaardiana, uma vez que eles nunca atingiriam o absoluto existencial, o estádio religioso, a verdadeira apropriação da interioridade humana, já que assumem uma postura covarde diante do absurdo da vida, em geral marcada pela evasão através do suicídio, da loucura, das paixões extremas, da fantasia excessiva, o sentimento de morbidez, de abandono.

Assim, os românticos, ao empreenderem sua representação do real, buscando atribuir-lhe sentido, estariam se distanciando da figura do cavaleiro da fé. Este, por oposição ao herói trágico, seria aquele que, sozinho em sua interioridade, acredita que a salvação só é possível por meio do absurdo. A figura religiosa (no sentido de estádio existencial) do cavaleiro da fé pode ser exemplificada por Abraão: ele entrega seu único filho, Isaac, fruto da providência divina, para um sacrifício exigido pelo mesmo Deus que lhe deu o primogênito. Abraão reluta, mas, acreditando no absurdo da existência, em que qualquer resultado é imprevisível,

---

<sup>11</sup> É importante perceber como isso está em consonância com aquilo que já vem sendo discutido até aqui: é mais uma forma de interpretar e lidar com o sentimento de desamparo, de vazio que compreende o humano.

<sup>12</sup> Deve-se, diante da lógica do pensamento kierkegaardiano, usar o termo “estádio”, e não “estágio”, uma vez que este daria a ideia de que exista uma hierarquia, quando, na verdade, os “estádios” coexistem: de um instante para outro seguinte podemos vivenciar a existência de maneiras diferentes.

contraria a ética do mundo externo – onde matar o próprio filho é tido como errado – e faz sua escolha de aceitar o sacrifício, o sofrimento colocado pela vida. A mesma atitude não é vista na trajetória do herói trágico. Este, por seu turno, busca a salvação pautando-se em uma verdade que não está nele, mas inscrita em uma moral fora dele. Tal atitude é exemplificada pela atitude de Édipo, que fura os próprios olhos ao se martirizar diante do que fez em relação aos pais: ele se condena a partir do que está no social, no externo a ele. Logo, na visão de Kierkegaard, Édipo não assume a responsabilidade por sua existência como fez Abraão.

Como ainda bem salienta France Farago (2009, p. 128), na obra de Kierkegaard, fazer escolhas não significa optar pura e simplesmente por si mesmo, porque isso seria viver na insatisfação, seria a escolha do esteta, o que vive no estágio estético. É preciso mais, caminhar em direção ao absoluto, confrontando-se com verdadeiras questões, agindo de fato sobre si mesmo, evitando viver somente debaixo da sombra do possível, do nunca verdadeiramente vivido. Dessa forma, o que o dicionário *Houaiss* aponta como “sofrimento”, na verdade, é algo fundamental para que se dê o percurso existencial do ser humano. Na época em que escreveu sua obra, Kierkegaard apontava exatamente para este erro de interpretação da obra bíblica, inadequação que valorizava mais o coletivo do que o individual, do que a condição do ser humano que, a cada instante, não é o mesmo: a escolha de ontem não é a mesma de agora; a escolha do outro não é a que faz mais bem.

Por analogia, é bem esta a situação da contemporaneidade. Kierkegaard foi um “contemporâneo”: soube apontar a escuridão entre a luz que os outros viam. Hoje, praticamos um individualismo muito falacioso: prega-se, há muito tempo, a liberdade do indivíduo de uma forma que esta quase nunca se dá, já que existe uma massificação do desejo, em que o desejo do outro também deve ser o do próprio sujeito; caso contrário, estou fora do coletivo. Ao mesmo tempo em que o sujeito identifica-se com o outro, isso não é suficiente para falar em “eu”. Abraão, na visão kierkegaardiana, foi capaz do salto da fé: aceitando o absurdo da existência, aceitou também o maior sacrifício a que poderia se impor, o sacrifício do filho, e, por isso, foi salvo – ainda que não sem sofrimento. Após esse feito, sua visão sobre o existir não será a mesma, já que houve a aceitação do absurdo, a aceitação de que a escolha, por mais programada que seja, não traz promessas de um futuro também programado, escolhido como queríamos.

Hoje, somos Don Juans: vivemos à espera de sugar o momento, queremos usufruir de tudo que, por sua vez, deve chegar sempre o mais rapidamente possível. Passamos a ser insatisfeitos, em busca de um momento de completo prazer que nunca chega, que nunca sacia, já que não nos preenche por completo. Somos Faustos: insatisfeitos com o que nos rodeia, buscamos o pacto com a tecnologia, a medicina, que, no entanto, não são capazes de tirar-nos

da sensação de buraco estreito em que nos encontramos, onde cada escolha, a cada momento, transforma o existir, nos traz novas responsabilidades. Somos Judeus Errantes: assim como na metáfora dos arrivistas de Bauman, temos horror a sentirmos que não pertencemos a lugar algum, de não chegarmos a lugar algum. Oscilando entre estas figuras, permanecemos presos entre o estético e o ético, no sentido que Kierkegaard lhes atribui.

Assistimos a uma profusão de novas religiões, de novos livros de auto-ajuda abarrotando livrarias. No entanto, o Absoluto parece cada vez mais distante. Mesmo que Kierkegaard seja tido como um pensador religioso, a imagem de Deus que ele constrói ao longo de sua obra não se restringe àquele bíblico somente. Mais que isso, quando fala em estádio religioso da existência, “religioso” e “Deus” remetem a uma interioridade, a um encontro com o próprio desejo, sem culpa e aceitando o imprevisível absurdo, do qual a contemporaneidade nos afasta. Não aceitando que viver é sofrer para ser, o homem se desvia da existência e somente passa a durar dentro de um espaço coletivo.

A próprio atitude dos pais diante daquilo que cobram das escolas reflete essa crítica antecipada por Kierkegaard no século XIX. Há um medo generalizado de que os filhos sofram, de que tenham que lutar por algo, de que venham a perder ou, pior, nunca ter as “coisas”. Nisso, o processo educacional nas escolas, nas famílias, nas igrejas, nas instituições sociais, preocupa-se em evitar a “expição dos pecados” dos mais novos. É inevitável: estes crescerão presos a uma lógica em que a falta persiste, entendendo-se como seres incompletos, esperando que algo aconteça. Não há o duplo movimento da fé (a crença em si) de que fala o dinamarquês: sofrer é algo de mão única, que nos empobrece – quando, na verdade, é pela ultrapassagem do sofrimento e pelo retorno seguido ao cotidiano que a existência de fato se dá. Caso contrário, somos imediatistas, inconformados, estrangeiros em nossas casas, cumpridores das ordens que vem de algum outro, o coletivo.

De antemão, viver não é sinônimo de não sofrer. Não se deve cair no erro de entender isso como uma filosofia pessimista. Ao contrário: certos de que o que nos espera, ao fim, é a morte, o que nos caracteriza é o percurso que escolhemos fazer. Em *O conceito de angústia* (2010), Kierkegaard mobiliza a idéia de que a possibilidade de liberdade é assustadora. No fundo, todos nós somos livres para escolher em qualquer situação; inclusive não querer escolher é uma escolha. Isso é a grande verdade humana. No entanto, considerável parte de nós prende-se às falsas prisões e explicações da vida. Segundo o filósofo dinamarquês, tudo é escolha e é isso que nos colocará de frente para a verdade. Por isso, a verdade nunca é exata: para cada situação, para cada pessoa, a escolha e o salto são únicos; logo, a verdade de um momento não pode ser imposta a outro.

O conteúdo da liberdade, numa perspectiva intelectual, é verdade, e a verdade torna o ser humano livre. Mas justamente por isso a verdade é obra da liberdade, de modo que esta constantemente engendra a verdade. [...] a verdade só existe para o indivíduo na medida em que este a produz na ação. (Kierkegaard, 2009, p. 146)

Atentemos, aqui, para o conceito de individualismo existente nesse pensamento. É um profundo mergulho na aceitação do mais desconhecido, um futuro que se abre a partir da escolha individual, mesmo quando acreditamos que esta seja um produto do acaso, da necessidade. Escolher, sofrer, ter prazer, poder voltar e escolher novamente, enfim, conduzir a própria existência é um processo que não pode ser colocado em palavras por completo: é sempre algo muito individual. Mesmo que se acredite ter conseguido comunicar o que se sente, não há garantias de que o outro receba e entenda o que foi transmitido; afinal, é algo que depende da experiência vivida por uma subjetividade específica. Logo, segundo Kierkegaard, o grande mistério do absurdo nunca poderá ser plenamente comunicado. Para tentar dizer o máximo, mesmo sem garantias de ser entendido, a opção do autor dinamarquês foi a de se desdobrar em heterônimos, cada um sujeito a identidades e experiências diferentes. Algo bem à moda do que Fernando Pessoa mais tarde faria.

Além disso, temos a consolidação do **instante**, que, segundo Kierkegaard, é o momento em que eternidade e tempo devem se tocar; caso contrário, teríamos somente passado. A presença da angústia, pelo viés kierkegaardiano, prende-se fundamentalmente à problemática da escolha como exercício de liberdade, de verdade e da subjetividade humana. Só se é alguém de fato porque se escolhe de fato; aí, estamos mais próximos da nossa verdade, do nosso absoluto, de “Deus”.

Escolher algo é assustador porque representa a possibilidade de qualquer mudança sobre o que se vive. Daí, a angústia. Nesse percurso, oscilamos entre diferentes maneiras de executar o viver; não existem garantias de nada, mas a responsabilidade é nossa. A angústia, assim, é a garantia de que podemos exercer a mudança, a possibilidade do novo. Está longe de ser um sofrimento gratuito e que nos rebaixa; pelo contrário, é o que nos marca como humanos que “aí” estamos. O “aperto no peito”, “a sensação de sufocamento” são a marca da falta que nunca vai deixar de estar presente, já que é ela que nos aproxima da busca, da “fé” kierkegaardiana.

As personagens de Saramago, em diversos momentos e em mais de um romance, veem-se atropeladas pela necessidade e o “perigo”, o dilema representado pela possibilidade que cabe a cada um de modificar a própria vida, apropriando-se da existência a se desenrolar ali no mundo narrado. Interessante observar como a problemática – agora, sim, entendida como complexa – de escolher algo, mesmo em vista de um futuro imediatamente seguinte e desconhecido, ganha papel decisivo nas temáticas desenvolvidas pelo autor português, nutrindo a angústia representada pela atmosfera da obra. Além disso, a questão da escolha, do absurdo da existência, também é trabalhada de forma metalinguística e filosófica nos romances saramaguianos.

### 1.3.2. O desamparo freudiano

*Estou disperso nos vivos,  
em seu corpo, em seu olfato,  
onde durmo feito aroma  
ou voz que também não fala*  
(Ferreira Gullar, “Extravio”)

Acreditamos que um dos elementos mais interessantes para, ainda hoje, recorrermos à obra de Freud como fonte de reflexão e conhecimento é a sua visão a respeito do que seria o ser humano: um ser cindido que não exerce um controle totalmente consciente a respeito de suas representações da realidade que o envolve. Toda a sua obra, em larga medida, reflete aquilo que era o mundo social e intelectual de sua época. De um lado, o crescente questionamento da visão de sujeito cartesiano que a filosofia promovia; de outro, os abalos que a humanidade ainda iria presenciar, como a Primeira Guerra Mundial. O que Freud tentou fazer foi dar estatuto científico àquilo em que ele tanto acreditava, algo bem nítido principalmente em seus textos iniciais. Não se pretende discutir, aqui, se Freud foi bem ou mal sucedido em seu afã de provar a cientificidade da psicanálise; interessa ressaltar o quanto sua obra aponta para algo fundamental: o eterno conflito entre aquilo que é desejado por nós e os limites que nos são impostos, criando nossa estrutura como indivíduos e nossa forma de falar sobre o mundo.

A época vivida por Freud, o fim do século XIX<sup>13</sup>, em muito fecundou seus trabalhos sobre o ser humano: diversas descobertas tecnológicas chamavam a atenção da população em geral e novas formas de se tratar doenças como a histeria representaram um marco para a época de então. No final desse século, Freud, ao ganhar uma bolsa de estudos, foi estudar na França e frequentou as aulas de Charcot, o qual advogava uma nova forma de tratamento a ser dispensado às histéricas: apesar dos sintomas serem corporais, a origem dos problemas deveria ser psíquica, o que demandaria outros tipos de tratamento, como a hipnose. Voltando de Paris, como bem aponta Renato Mezan (2009, p. 54), Freud vai se debruçar sobre a mesma questão da origem de certas moléstias que atingem o ser humano, publicando textos, entre 1895 e 1905, que provocarão reações muito eloquentes e diferentes por parte do público, como **A interpretação dos sonhos**, **Psicopatologia da vida cotidiana** e os **Três ensaios para**

---

<sup>13</sup> Importante, aqui, lembrarmos que Kierkegaard, apesar de morto em novembro de 1855, respirou o mesmo ar de mudanças de paradigmas que o século XIX representou no que diz respeito a: novas formas de se pensar a existência e o sujeito; os questionamentos sofridos pelo excesso de cientificismo; a sensação de “decadentismo” do fim de século; as mudanças significativas em diversas áreas das ciências, bem como as humanas. Ou seja, acreditamos que o século XX é um profundo devedor daquilo que o XIX, em diversos sentidos, representou.

**uma teoria sexual**, entre outros. Claro que as ideias de Freud – como defender que a criança também possui sexualidade – chocaram diversas pessoas e membros da academia, os quais zombaram e duvidaram da capacidade intelectual do pensador austríaco. No entanto, as pesquisas dele foram levadas adiante e sofreram novos desenvolvimentos.

Em um primeiro momento dos estudos, Freud defendia a ideia de que o homem possuía uma série de representações sobre a realidade que o envolve – elaborações primárias – de forma que nem todas chegariam ao conhecimento consciente, uma vez que, pelo meio em que vive, não seriam aceitas. Logo, o “pai da psicanálise” acredita que o ser humano seria naturalmente barrado na medida em que nem tudo o que o constitui, nem tudo o que é vivido e/ou sentido, acaba sendo representado de forma totalmente interpretável, até porque isso significaria sofrimento para muitos de nós. Inicialmente, chamou-se a essa divisão de *inconsciente*, *pré-consciente* e *consciente*. Mais tarde, o próprio Freud irá retrabalhar esta terminologia: *id* (de maneira muito simplista, seria todo o universo de pulsões em que o sujeito está mergulhado, de maneira que boa parte delas permanece inconsciente), *ego* (o produto, digamos assim, entre as pulsões oriundas do ‘id’ e os recalques produzidos pela instância do ‘superego’; o que muitos chamam de “eu”) e *superego* (seria o responsável por “vetar” parte das pulsões, dos desejos que, socialmente, não seriam aceitos). Dessa forma, fica nítido o quanto qualquer teoria que pretenda abarcar as representações humanas não pode mais se dar de forma simplista, dado que o ser humano não se desenvolveria em linha reta, mas numa espécie de nó, em que uma instância, uma energia psíquica se desenvolveria a partir, sobre e com as demais.

Em mais de um momento de sua obra, Freud começa a retrabalhar suas ideias a respeito do que seria a angústia sofrida e vivida pelo ser humano. Estudar a evolução do conceito de angústia dentro da obra de Sigmund Freud significa não perder de vista as diferentes conclusões a que o autor chegava. Segundo Ramos (2003), no início de seus estudos, Freud atribuía à angústia um **papel tóxico**, negativo para o aparelho psíquico humano<sup>14</sup>, porque a pulsão transformada, para muitos, torna-se intolerável e seria uma atitude geral da sociedade a neurose, a perversão (ibidem, p. 55). No entanto, essa visão negativa do papel da angústia irá se transformar até chegar-se aos textos mais maduros de Freud, em que

---

<sup>14</sup> É muito importante aqui a observação seguinte: para o entendimento da obra freudiana é cabal o conceito de aparelho psíquico humano, dividido entre id, ego e superego, os quais, por sua vez, não devem ser compreendidos como “lugares” da mente, mas como energia psíquica sempre em movimento. No entanto, para Kierkegaard, esses são conceitos completamente alheios. Em nenhum momento a obra do pensador dinamarquês fala dessa constituição da mente, mas sempre do funcionamento do processo existencial, da angústia como escolha.

ele irá elaborar uma nova teoria da cultura. Essa parte mais recente da obra freudiana será a base deste estudo a partir de agora.

Em primeiro lugar, é importante o destaque de que, para Freud, a angústia é um **afeto**, ou seja, é um sentimento ligado à memória. Assim, “o afeto é histórico, não é dado desde o início, mas inaugura-se, digamos, em algum momento e passa a ser ativado como vivência em outros, e a angústia é um afeto” (RAMOS, 2003, p. 100). Afeto é repetição, angústia é repetição. Dessa forma, quando sentimos angústia ativamos uma série de resquícios de memória, é como se revivêssemos algo que nos gera uma sensação análoga, como a perda de algo ou o medo de que isso ocorra.

Em **Inibição, sintoma e ansiedade** (2006a)<sup>15</sup>, Freud muda sua teoria: a angústia deixa de ser entendida como libido<sup>16</sup> transformada, mas passa a ser reação a um perigo específico. Ou seja, a angústia é um resgate mnêmico de uma situação determinante, traumática, a de desamparo do ego, que se sente ameaçado. Por mais que nossos perigos mudem ao longo da vida, eles possuem um eixo em comum, a sensação de perda do objeto amado ou uma perda de amor; logo, vive-se a situação de desamparo. Sentir angústia é importante porque ela é um sinal que nos prepara para viver o desamparo, ou busca evitar que passemos por ele. A situação prototípica do afeto da angústia é o nascimento, quando ocorre a separação da criança em relação ao corpo da mãe. Esta angústia sempre se manifesta por meio de sintomas. Sintoma (FREUD, 2006a, p. 95) é consequência do processo de repressão: o prazer que deveria ter sido sentido, por inibição do superego, transforma-se em desprazer. Além disso, o sintoma surge por deslocamento. Desta forma, se retomarmos o verbete de Houaiss, anteriormente citado, as diversas sensações descritas ali são manifestações de sintomas da angústia que só podem ser sentidas por efeito de deslocamento. Logo, podemos sentir desdobramentos da angústia – aperto no peito, por exemplo –, o que não significa entender a origem de tais sintomas, até porque todo afeto é resgate mnêmico, ou seja, algo muito individual.

Percebemos, até aqui, que a angústia, no sentido freudiano, se refere muito a uma sensação de “vazio”, de que se perde algo cuja falta estimula a nossa atividade como ser

---

<sup>15</sup> Minha tradução usa da palavra “ansiedade” para traduzir o termo alemão *Angst*. No entanto, isso não parece ser muito adequado. Como bem observa Ramos (2003, p. 13), não há motivo para fazê-lo, já que *Angst* é proveniente do vocábulo latino *angustia*, aperto. A opção da nossa edição (Imago, 2006a) por “ansiedade” é explicada pelo fato da tradução brasileira seguir a edição *standart* inglesa, que introduz o termo *anxiety*.

<sup>16</sup> Na perspectiva freudiana, libido deve ser entendida como a energia vital que, sempre em movimento, deve ser investida nos objetos de desejo do sujeito. Por consequência, o luto seria o momento em que vivenciamos uma perda e reaprendemos a direcionar a energia que outrora era direcionada ao objeto de desejo que não se tem mais.



desejante. Assim, a aproximação de algo que possa suprir tal vazio traz consigo uma sensação ruim, de “aperto”, não porque necessariamente seja algo que possa nos fazer mal, mas porque põe em risco nossa atividade como seres desejantes: se a falta do sujeito é tamponada, o que fazer em seguida se está “completo”? Podemos dizer que a sensação que temos é de um desconforto já conhecido por nós, até porque, como já vimos, afeto é repetição, viver é repetição.<sup>17</sup> Estas ideias ganharão maior reforço com a ajuda do texto “O estranho”<sup>18</sup> (1976b), de Freud.

Nesse texto, Freud abordará o chamado “estranho familiar”, a sensação de se viver algo que aponta para dois sentidos que não podem ser separados: de um lado, algo “sinistro”, que nos perturba, incomoda, dando a sensação de desamparo; de outro, o fato de parecer ser algo estranho, “novo”, não vivido no cotidiano, mas que, paradoxalmente, carrega algo de “já vivido”. Alguns desejos, quando se dirigem em direção ao consciente, em busca de realização, são barrados pela instância do ‘superego’, o que causa a dor da não realização, do desamparo. Daí, o aspecto do “Unheimlich” parecer ser um “novo já vivido”; retoma-se, pela marca já deixada em nós, um afeto gerado pela não realização plena de um desejo. Tal discussão articula-se muito com aquilo que a angústia é: não se sente tal afeto uma vez na vida, pelo contrário, vivemos uma repetição de tal sensação. Mesmo que se aponte para a angústia como algo negativo, que deve ser evitado ou combatido, ela é importante na medida em que aponta para uma condição essencial do ser humano como faltante. Desamparado, ele pode ir em busca do que o “complete”, o que não significa que seja algo fácil ou que se resolve com algo definitivo.

Em *Futuro de uma ilusão* (2006b), Freud fala intensamente da relação que o ser humano, individual, mantém com o coletivo. Não é possível viver em grupo sem sacrifício; o princípio do prazer, quando estamos inseridos numa coletividade, não pode ser a todo momento satisfeito. Assim, mais uma vez, surge a sensação de desamparo (medo de perdemos o amor do outro por fazermos algo de errado, não aceito coletivamente) e, concomitantemente, o sentimento de ódio em relação ao grupo, já que abrimos mão de boa parte de nossos prazeres. Ou seja, substituímos o

---

<sup>17</sup> Não devemos nos esquecer, com seus devidos ajustes, que, para Kierkegaard, a ideia de “repetição” também é muito cara: no entendimento do conjunto da obra do dinamarquês, viver, exercer a existência é repetir a busca do instante do salto para a fé, momento em que fazemos a opção e retornamos com outra visão sobre nossa realidade.

<sup>18</sup> O termo “estranho” está sendo usado aqui porque é a opção feita pela tradução apontada em nosso trabalho. No entanto, o próprio Freud, neste texto, dissertará sobre as implicações que o termo “Unheimlich” traz: trata-se, de maneira superficial, do “familiar”, do “conhecido”, que, subitamente, surge para nós como “desconhecido”. Desta forma, o termo em alemão traz uma peculiaridade que, nas traduções, acaba sendo perdida: a aparente contradição de algo ser “desconhecido” quando, desde sempre, é algo “conhecido”; o “Heimlich” que é supostamente negado pela preposição de sentido negativo “un”. Outras versões em português vão se apropriar de outros termos, como “sinistro”, “estranho familiar”; mas o próprio Freud, em seu texto original, aponta para a especificidade que ele gostaria que não fosse perdida em relação ao termo.

pai, que nos castra na juventude, pelas leis, pelo estado, pela religião<sup>19</sup>. Na verdade, todos esses aparatos sociais e culturais são criados para realizar nosso desejo de proteção, silenciando o desamparo, evitando sentir angústia. Assim, Freud começa a fazer, mais claramente, as relações entre o individual e o coletivo no que tange o afeto da angústia. Como somos sujeitos barrados – cujos desejos e pulsões de vida nem sempre são realizados –, vivemos em sociedade. Ao começar a ter parte de nosso princípio de prazer não atendido, nos tornamos “civilizados”, seres de cultura, a qual só nos chega por meio da linguagem.

Assim, em *Além do princípio do prazer* (2006c), Freud introduz o importante conceito de pulsão de morte. Ela não pode ser entendida como algo negativo, uma vez que possui uma função fundamental: impedir que um excesso de pulsão de vida se instaure, o que seria insuportável. Logo, a vida se estabelece num jogo entre pulsão de vida e de morte, Eros e Thanatos, em que um lado aponta para o outro. Nem toda libido pode e nem deve ser saciada; aliás, este é um dos trabalhos do ‘superego’: ele ajuda na regulação do ‘ego’. No entanto, ainda que seja um processo essencial, é algo doloroso, dado que, para o sujeito, é muito difícil, em mais de um momento de sua vida, abrir mão do seu prazer em função de um motivo que lhe pareça maior.<sup>20</sup> Assim, todo o desamparo da angústia vai apontando sua face complexa: o sofrer individual demonstra toda uma cadeia de relações com o coletivo em que somos criados. Como dito, as interdições, as castrações, chegam-nos por meio do discurso, elemento que nos introduz na cultura, nos tornando aptos a responder a ela. Nesse jogo entre pulsão de vida e de morte, princípio de prazer e de realidade, pulsão e recalque, surge nossa individualidade, nossa construção enquanto sujeitos. Um processo em que o desprazer também adquire um significado e pode ser sublimado de diversas maneiras: a política, a religião e a arte, como nos romances de Saramago, ideia que se tornará mais clara com as análises apresentadas nas sequências desta tese.

Não há forma perfeita de se evitar o sofrimento. Em *Mal-estar na civilização* (2006b), Freud parece concluir esse raciocínio. Com o princípio de prazer, que não pode ser sempre satisfeito, desenvolvemos também um instinto de destruição social do qual tentamos sempre

---

<sup>19</sup> Daí Freud dizer que, na verdade, Deus é uma entidade humana, já que representa essa substituição do pai de nossa infância por outra manifestação castradora. Assim, muitos associam desgraças ao descontentamento de Deus ou de elementos da natureza, por sua vez, muitas vezes, representados por deuses.

<sup>20</sup> Para este trabalho, aqui, existe uma importante articulação entre as ideias de Freud e de Kierkegaard, em suas devidas bases de pensamento, no que diz respeito ao “funcionamento” da existência: grande parte dela se baseia em escolhas. Sucumbir ao ‘superego’, mesmo quando signifique nosso sofrimento, é uma escolha, nem sempre consciente, mas uma escolha. Interessante observar como os pais, por exemplo, no processo de educação de seus filhos, parecer querer usurpar esse “direito ao sofrer” na constituição dos rebentos enquanto “sujeito”.

nos proteger para que a vida em sociedade esteja preservada. Uma das formas de se fazer isso é através da velha fórmula cristã “amar ao próximo como a si mesmo”. Mas como isso é possível? Não é possível, segundo Freud, amar quem não simboliza nada em uma vida, alguém do qual não há registro de memória, que não é admirado, que não é modelo para nenhum sujeito. Ou seja, estabelecemos a fórmula do amor para que a civilização esteja salva; no entanto, o que causa mal-estar é a constatação de que, na verdade, esse propagado “amor ao próximo” não existe em si, mas é invenção para salvar a sociedade, não necessariamente a saúde psíquica do indivíduo. A sociedade evolui na luta entre Eros e morte.

Nesse sentido, abre-se um pequeno espaço para completar as ideias de Freud com as daquele que foi seu maior seguidor e crítico, Lacan. Segundo Chaves (2005), na obra do psicanalista francês é fundamental a ideia do “Outro”<sup>21</sup>. Somos, inteiramente, criados no espaço deste Outro, tudo nos chega pelo Outro: a língua, a linguagem, a religião, os costumes, a cultura, o “muito obrigado”, o “sem querer”, a forma de vestir, a maneira de segurar os talheres; enfim, somos formados por ele. Nesse sentido, o que dizer que é nosso? O que responde a isso é o desejo. Somos seres que nascemos de maneira já barrada, uma vez que o desejo do sujeito é o desejo do Outro. É a partir da falta que nos constitui que passamos a exercer nossa atividade como sujeitos, e esta só pode ser expressa e sentida por meio do nosso desejo.

Explicando melhor: a vida baseia-se em uma crise vital gerada pela recusa imaginária do desmame, separação dolorosa do corpo materno. Desde então, o psiquismo vai se elaborando por sucessivas perdas (Chaves, 2005, p. 33). Pela crise estabelecida diante do desmame, fica nítida a certeza de que o homem não é nada além de um ser social, marcado por uma deficiência positiva, não sobrevivendo sozinho. Tal deficiência é entendida por positiva porque é ela – algo sinônimo ao “vazio, desamparo” – que estimula o mesmo ser humano a ir em direção a uma imagem do outro, à cultura. Assim, inicia-se um processo em que somos alienados no outro que é nós mesmos. Por meio da imagem que se cria de si a partir do outro, tenta-se recuperar o vínculo perdido.<sup>22</sup> Passa-se, então, a desejar o desejo do

---

<sup>21</sup> Em Lacan, o “Outro” não é sinônimo de “outro”. Este é qualquer um que pode estar ao nosso lado, em nossa vida; aquele é a grande instância que responde a tudo que nos chega e nos constitui como sujeitos, podendo ser representado por diversas instituições sociais, por exemplo.

<sup>22</sup> Para elaborar sua argumentação, Lacan fará uso do chamado “estádio do espelho”, no qual o sujeito se constitui numa relação consigo mesmo como um outro (Chaves, 2005, p. 38). Interessam, aqui, os efeitos produzidos pelo fato da criança busca uma imagem “fora de si”, despertando-lhe um fascínio em relação à imagem. Dessa forma, o espelho surge como metáfora da situação que coloca o eu como um outro, pelo qual sinto amor e ódio. Amor porque me identifico, desejando; ódio porque o Outro não é eu. Assim, ao mesmo tempo em que cria-se um vínculo vital com o Outro, também cria-se um espaço, um hiato, “objeto a”, entre o mesmo e o sujeito. Pelo espelho, surge a identificação, nossa relação com a realidade.

outro, em que o sujeito cria sua identificação e sua imagem. O externo transforma-se em interno, “o outro está em mim”.

Após a crise do desmame, em que o sujeito se vê abandonado, com um corpo despedaçado pela perda da ligação originária, ingressa-se na imagem de um corpo organizado, inaugurando a fantasia que alimentará toda a vida: vemos um outro não como nós mesmos, “[o] sujeito lança mão do que é (corpo despedaçado) para ser outro (corpo organizado). Vê-se que, dialeticamente, o sujeito se constitui separando-se” (ibidem, p. 41). Do outro vem o todo; como fica claro mais uma vez, o sujeito não se preexiste e isso mantém relação muito forte com a angústia, já que nos constituímos pela perda, num encontro que é sempre confronto. Não somos simplesmente constituídos pelo exterior, mas por uma alteridade que nos penetra, dado que, retomando o dito anteriormente, somos sociais por deficiência interna. Neste momento, parece que nunca ficaram tão claros os versos de Mário de Sá-Carneiro, em **Dispersão**:

*Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto,  
E hoje, quando me sinto,  
É com saudades de mim.  
(...)  
Como se chora um amante,  
Assim me choro a mim mesmo:  
Eu fui amante inconstante  
Que se traiu a si mesmo.*

*Não sinto o espaço que encerro  
Nem as linhas que projeto:  
Se me olho a um espelho, erro —  
Não me acho no que projeto.*

*Regresso dentro de mim  
Mas nada me fala, nada!  
Tenho a alma amortalhada,  
Sequinha, dentro de mim.<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Sá Carneiro, Mário. **Verso e prosa**. Portugal: Assirio & Alvim, 2010.

Para Lacan – o que lembra muito o Freud de *Mal estar na civilização* –, a mesma falta que engendra o homem é responsável pela manutenção da cultura, uma vez que nosso desejo se dirige e depende do Outro. Além disso, a alteridade sempre está presente por meio da relação entre os homens mediada pela linguagem. Logo, passamos a ser prisioneiros da imagem<sup>24</sup>.

O Outro é aquele onde a linguagem está condensada e o que permite a relação com o simbólico, uma vez que o homem é um ser simbólico. A base deste encontra-se no grande interdito social instaurado pelo pai, “a ordem da linguagem por excelência, que intervém na relação (‘mãe-filho’) especular” (Chaves, 2005, p. 48). Assim, a lei do incesto é algo primordial, que funda o sujeito do inconsciente como um efeito de linguagem. Dessa maneira, para Lacan, o inconsciente é exterior ao sujeito, da ordem do simbólico, transindividual e falta ao discurso consciente (ibidem, p. 49). Logo, o sujeito, barrado pelo inconsciente – lei do incesto, colocando em choque os princípios de prazer e de realidade freudianos –, deseja, criando sua representação de mundo, de forma a nunca se saciar, já que isso também depende do Outro, movimentando a vida:

o desejo é de outra ordem, a das palavras, pois não se satisfaz, não se realiza plenamente, apontando uma ausência (do objeto) e uma presença (do ato de desejar). Ele reproduz, assim, o que se sucede com as palavras. O objeto do desejo é constituído por esse objeto ‘elidido’ pela linguagem. (ibidem, p. 50)

Temos um sujeito excêntrico em si mesmo, em que o sujeito da enunciação (inconsciente) e o do enunciado (consciente) são separados. Aquele, o sujeito da enunciação<sup>25</sup>, refere-se ao significante, em cujos deslizos forma-se o inconsciente, e qualquer substituição

---

<sup>24</sup> Por extensão, podemos refletir sobre o seguinte: o quanto é nociva a identificação com imagens por demais fugidias e superficiais, como aquelas de que faz recurso o discurso midiático contemporâneo, levando, não raro, a uma “cegueira” do sujeito a respeito de sua própria constituição, valores, uma vez que o processo indetificatório nunca se daria, já que sempre acompanharia o ritmo das modas do consumo.

<sup>25</sup> O significante significa sempre remetendo a quem ele significa, o sujeito; ou seja, algo significa ao sujeito, assim deve ser entendido o inconsciente lacaniano. O conteúdo do inconsciente é da ordem do significante porque este só existe pela relação de diferença para um outro. Assim, toda identificação ocorre para com um significante, o Outro; o significante representa o sujeito para outro significante, um outro sujeito. Logo, o significante é o inconsciente que recorre a outra ordem que não o mundo, sendo o próprio ser. Este, então, não vale por si mesmo, só sendo ao desejar, sabendo que falta o objeto absoluto: o significado só pode ser dado a posteriori. “A mediação da linguagem é inseparável da mediação do outro” (Chaves, 2005, p. 62), e “A inscrição do desejo se dá no próprio ato da enunciação em que se produz o enunciado da demanda, ou seja, no significante. É nesse sentido que se deve entender melhor a afirmação lacaniana de que o sujeito do inconsciente não é o sujeito do enunciado, mas sim o sujeito da enunciação” (ibidem, p.62). É neste que se inscreve a falta, o desejo, sendo sua enunciação a sua verdade parcial, já que nunca pode ser dada por completo.

de um significante por outro leva a um efeito de significação. A subjetividade, no entendimento lacaniano, maneja os significantes com fins puramente significantes, sempre produzindo novos sentidos, e não significativos, de único sentido. Vejamos isso, agora, em ligação mais clara com a angústia.

Assim, conforme lemos em seu **Seminário 10 – A angústia** (2005), o “objeto a”<sup>26</sup> nos marca como sujeitos, já que é uma espécie de hiato entre o Outro e o Eu, sendo uma falta que nunca pode vir a faltar, já que isso seria a morte. A angústia instaura-se, segundo Lacan, quando avistamos a possibilidade de realização do desejo, o que significaria o fim do objeto a, o nosso fim enquanto sujeitos, já que o desejo seria tamponado. Logo, não existe atividade humana em que o vazio, a brecha entre mim e o outro seja completamente preenchida, já que é necessária para nossa atuação como indivíduos. Além disso, o objeto a – esta abertura entre o eu e o outro – não pode ser nunca representado, como bem lembra Harari (1997), por um único significante. Logo, a angústia tem um objeto para o qual podemos direcionar energia, desejo, mas ele é irreduzível a um único significante. Assim, segundo Lacan, a angústia é o afeto que não engana: já que é intraduzível, pode ser apontada com menor margem de erro, digamos assim.

Desenvolvendo mais o acima colocado, percebemos, então – e isso está em Freud e em Lacan –, que somos constituídos por ação do Outro (lacaniano) sobre o eu. Este aponta as formas do desejo, as interdições etc. Neste trabalho entre o sujeito, guiado pelo prazer que se quer fazer sentir, e o Outro, apresentador da “realidade”, somos fundados de forma que nunca estamos completos, já que permaneceria em nós uma espécie de zona – objeto a – que não pode ser preenchida pelo Outro nem decifrada por mim, porque faz parte de sua natureza ser irreduzível a um único significante: uma espécie de marca que não pode ser lida e, exatamente por ser assim, nos estimula como sujeitos, nascendo daí o desejo. Quando existe a possibilidade deste ser momentaneamente satisfeito, surge o medo do desamparo, de sermos largados sozinhos de novo após uma sensação de felicidade. Diversos personagens literários, como Ana, do conto “Amor”, de Clarice Lispector, a mulher do médico, ao fim de *Ensaio sobre a cegueira*, as personagens de Alice Munro, são tomadas por um medo insuportável da felicidade. A questão que se coloca quando um desejo se aproxima da realização é: e depois? Somos realizados enquanto indivíduos, porque sentimos, naquele instante, felicidade, mas nos supliciamos com a seguinte dúvida: a custa de que esse sentir?<sup>27</sup> Isso não se sente uma vez,

---

<sup>26</sup> Segundo Lacan, ao seu redor se articulam os três registros responsáveis pela constituição do sujeito: o Real, o Simbólico e o Imaginário.

<sup>27</sup> Note-se, aqui, de novo, a permeabilidade com as ideias de Kierkegaard.

mas por uma série de repetições que apontam para nossa identidade, esfacelada, entre o eu e o outro, o prazer e a repressão, a morte e a vida. O inconsciente, então, revela-se como essa gama de discursos em que somos criados e que nos fundam, nos fazem desejar, mas que não atingem uma parte de nossa constituição que permanece sempre em branco, a ser escrita sempre depois, porque a tentativa será sempre frustrada: Lacan a chamou de objeto a; Kierkegaard, de existência.

A metáfora do olhar, para o que se pretende aqui dizer, é muito fecunda. O ser humano só vê a si e a outro por meio de um buraco, sempre defasado, provisório, que o estabelece como sujeito. Nesta posição, ele permanece como castrado e não-castrado, “já que um reconhecimento completo é impossível, persistindo sempre uma possibilidade de recusa desta falta e de eleição de um objeto que venha tomar seu lugar” (RIVERA, 2005, p. 57). Pelo olhar que emana do Outro, o ‘eu’ ganha forma. Ainda nas palavras de Tania Rivera:

a contemplação, mais do que remeter ao inconsciente em uma suposta e maravilhosa fecundidade na criação de imagens (que pode tomar contornos místicos como nos arquétipos de Gustav Jung), indica o hiato que a noção de inconsciente introduz no arquétipo da visão, determinando uma defasagem, um desarranjo onde **o sujeito deixa de ser o mestre de seu olhar, sendo desalojado, apartado da cena vista, para se ver tornado estranho**. Neste sentido, [...] [a obra artística] também ‘faz o olhador’”. (ibidem, p. 60, grifo nosso)

Por fim, segundo a visão freudiana (complementada por Lacan), o sujeito é permanentemente cindido, fragmentado, e qualquer tentativa de unificação resultará em fracasso porque é sempre algo momentâneo e remete a algo de nós que permanece indecifrável. Pode parecer algo muito ruim, melancólico. No entanto, o que seria da arte sem esta parcela do indecifrável freud-lacanian, do medo do absurdo kierkegaardiano? A literatura, por exemplo, é um importante caminho para canalizar, sublimar o que, por natureza, permanece nos incomodando, ao mostrar, concomitantemente, a “estranheza” que carregamos conosco. E, pelo que vimos até aqui, este incômodo é sinal de que existe vida, sempre em luta com a morte, na busca de um possível equilíbrio. Nesse sentido, a linguagem também exerce função primordial. É o que veremos a seguir, numa tentativa (provisória) de fechar este capítulo.

#### 1.4. Apertando o nó

*Ah, ser somente o presente:  
esta manhã, esta sala.*  
(Ferreira Gullar, “Extravio”)

Segundo o caminho percorrido até aqui, não existe representação ou significação única para a angústia: isso está claro tanto pelas ideias de Kierkegaard quanto pelas de Freud e de Lacan. Ela está na constituição do indivíduo, como o “estranho familiar” que não pode ser traduzido de forma definitiva, já que aponta para o absurdo do existir. Além disso, sentir angústia é algo fundamental na forma como o ser humano consegue se entender; a presença dela é sinal – sintoma – de que algo envolvendo o desejo está se processando: talvez na forma de escolha ou de realização do gozo e no medo de que tudo isso ocorra. Ainda assim, a angústia é fundamental na medida em que, por ela, é que nos identificamos com outros e criamos nossas maneiras – tão diversas – de lidar com ela, sempre permanecendo um hiato a se decifrar e que alimentará outros desejos: não existe escolha definitiva nem resolução definitiva de desamparo; o que há é repetição, satisfação que nunca ocorre e, caso ocorresse, seria a morte.

Tais repetições também são nítidas na ficção. No entanto, segundo Willemart (1997), esta não tolera repetições muito evidentes, já que trabalhadas pela linguagem. Logo, conseguir reconhecer as repetições que um texto artístico-literário apresenta significa apontar caminhos interpretativos para a obra de um escritor. A ficção, em constante relação com a realidade sócio-histórica e a do escritor, apresenta diferentes espécies de “elaborações secundárias” – metáforas, metonímias, jogos de palavras etc – que ajudam o crítico literário a apontar caminhos a serem observados e interpretados, com o cuidado de se ver o que de fato está no texto e não naquilo que o intérprete quer ler. Busca-se, por meio do uso da filosofia e da psicanálise, aqui, em nenhum momento, tocar o “inconsciente do autor”, mas aquilo que Willemart (1997, p. 48) chama de “inconsciente do texto” significações possíveis – dificilmente “esgotáveis” – para o discurso da obra que podem ser apontadas por meio das repetições que estão ali:

o crítico observa alguns significantes repetidos que mostrariam pelo menos um lugar comum aos inconscientes do escritor e do leitor. Essa comunidade de significantes reencontraria a ‘mesmice’ do consciente e do inconsciente do leitor e do escritor e poderia induzir e introduzir a noção de inconsciente do texto. (Willemart, 1997, p. 48)



Este é o grande ponto de encontro entre o crítico e o autor da obra estudada: o inconsciente do texto, espécie de zona intangível onde se encontram significados traduzíveis somente por meio de elementos presentes no discurso escrito do romance. Saímos da escrita e adentramos a escritura: processo em que, por meio de uma linguagem elaborada para tanto, a significação se processa. Assim, numa ficção artística, o enunciado não pode ser entendido de forma literal, mas sempre secundária, como se, abaixo da camada escrita do romance, houvesse um universo de significações - a escritura, conotativa, que elabora o inconsciente do texto - que só pode ser atingida por meio de elementos - em sua maior parte, repetidos - encontrados no texto. Quando estes são atingidos, devem ser analisados levando-se em conta os universos social e histórico em que a obra foi escrita, os quais, afinal, ajudam a determinar o processo de escritura do inconsciente do texto: a significação maior do romance ficcional-artístico.

Sendo a angústia, tanto na concepção de Kierkegaard quanto na de Freud, reconhecida justamente por sua intraduzibilidade, a questão que se nos coloca é: como o discurso, seja ele ficcional ou não, conseguiria dar conta de a colocar em palavras, em significantes? Seria algo possível ou fadado ao fracasso? Acreditamos que as duas possibilidades se alimentam e são possíveis. Por meio sempre de uma linguagem indireta, conotativa, podemos construir enunciados que sugiram, por suas repetições, elementos que se liguem à representação que um sujeito ou uma obra literária faz de sua angústia. No entanto, tal representação é sempre algo instável, provisório, por mais um motivo central: a natureza própria da angústia, sempre mantendo um vão entre o que se sente e a linguagem, sendo o terreno da subjetividade humana que mais nos define em sua indefinição, alimentadora do desejo de querer se traduzir e nunca se cumprir. Daí, também seu fracasso. Na tentativa de adentrar zonas mais sombrias e subterrâneas da subjetividade humana, a arte moderna, do fim do século XIX até os nossos dias, busca, em diversos momentos, instaurar a angústia como componente de nossa representação de mundo. Sendo assim, se é impossível mobilizar a angústia em um único significante, como a obra de arte a pode incorporar. Justamente por elementos que, repetidos, constroem uma atmosfera passível de entendimento por meio de um ritmo e de uma estrutura que se criam.

Assim, a angústia é um dos poucos afetos que pode ser representado pela ficção romanesca enquanto tema e enquanto estrutura, tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão. Na busca de, em alguns momentos, abordar-se diretamente tal afeto, a obra como um todo mobiliza seus significantes para que, juntos, consigam apontar para o aspecto sempre intraduzível e provisório da angústia. Ela está ali na obra mas nunca de forma literal; nem a

palavra “angústia” é capaz de traduzir em definitivo o efeito de sentido pretendido. Logo, ela acaba sendo traduzida, na ficção romanesca, mais como atmosfera que, pelo processo de narração, vai ser convertido em enunciado, onde personagens, tempo, espaço, enfim, podem apontar para um inconsciente textual no qual o que paira é justamente o transbordamento de significantes que tentam decidir nossa falta original enquanto sujeitos. Como se vê, angústia é falta e transbordamento. Estamos bem distantes do sujeito solar e geométrico cartesiano.

Acreditamos que só foi possível tornar a angústia, de fato, elemento da obra artística, em especial da ficção romanesca, com a passagem do século XIX para o XX. Com o trabalho de pensadores como Kierkegaard e Freud aliado ao de pensadores da linguagem e das artes, é possível abordar um afeto como a angústia diante da complexidade que ela nos exige. Assim, retomando o dito anteriormente com a ajuda de Stierle (2006), a ficção, por meio da atividade da ‘mimesis’, não se propõe a dizer verdades, mas a criá-las, a subvertê-las, e assim por diante. Trata-se de um barro amorfo, ‘fictio’, semelhante ao que o ser humano é. Vejamos, então, caminhos possíveis da constituição dos romances de José Saramago e da angústia neles presente.

## Capítulo 2 – O escuro através do claro: a cegueira, a narração e a existência

*Se me ponho a cismar em outras eras  
Em que ri e cantei, em que era q'rida,  
Parece-me que foi noutras esferas,  
Parece-me que foi numa outra vida...*

*E a minha triste boca dolorida  
Que dantes tinha o rir das Primaveras,  
Esbate as linhas graves e severas  
E cai num abandono de esquecida!*

*E fico, pensativa, olhando o vago...  
Toma a brandura plácida dum lago  
O meu rosto de monja de marfim...*

*E as lágrimas que choro, branca e calma,  
Ninguém as vê brotar dentro da alma!  
Ninguém as vê cair dentro de mim!  
("Lágrimas ocultas", Florbela Espanca)*

### **2.1. Considerações preliminares**

O poema utilizado como epígrafe deste capítulo que ora se inicia coloca em evidência a relação marcante entre sentir, “olhar o vago” e ser ou não percebido pelo olhar do outro, o “Ninguém” do poema. A marca da dor, representada nas lágrimas, ganha ainda mais reverberação através da aparente ignorância do outro sobre o que se passa no sujeito que chora. No entanto, o próprio eu-lírico, que fica “pensativa, olhando o vago”, assume uma atitude contemplativa diante da sua experiência de dor. Assim, frente à impossibilidade de diminuir, pela linguagem, o que se sente, cria-se um abismo ainda maior diante do olhar do outro, que não parece convocar o eu-lírico ao diálogo sobre aquilo que se sente, e isto permanece irredutível ao simbólico da linguagem. Entre o real do interior da subjetividade e a representação, necessidade e impossibilidade dão as mãos: não conseguir dizer, traduzir por completo, alimenta o próprio ato de dizer, em um circuito que nunca se fecha, mas sempre se alimenta. O universo humano, ao contrário daquilo vivido pelos animais, “é, antes, um agente encarnado participante, que, em vez de se relacionar com o meio ambiente, media/cria seu mundo vivido [...] para os humanos, o encontro traumático é uma condição universal, a ‘intrusão’ que coloca em movimento o processo de ‘vir a ser humano’” (Zizek, 2013, p. 111). Neste processo solitário, em que se descobre “a triste boca dolorida”, é que a interioridade do sujeito se desvela e se revela. Como a dor e o trauma são impossíveis de serem completamente compreendidos, são repetidos em uma tentativa sempre (e necessariamente)

frustrada de decifração. Logo, o ser humano é a própria esfinge que se devora para ser sempre recolocado como nova possibilidade de “ser”. Daí a irredutibilidade ao olhar do outro, que nunca nos vê, nos significa sob a aparência sempre transitória de uma verdade ou de um significado que não se preserva por completo, como necessidade do próprio desejo. Por isso, as verdadeiras lágrimas, o fim último do que se sente, são vertidas em busca de um encontro com o entendimento que colocamos no olhar do Outro e que nunca acontece. Qualquer encontro – da subjetividade consigo própria, do eu com o Outro etc – só é possível mediatizado, pela linguagem e pelo corpo.

Quando falamos em corpo, não nos referimos ao sentido biológico, mas a ele enquanto discurso que se organiza em torno do desejo, do trauma e do sofrimento. Ainda segundo Zizek, “não apenas perdemos nosso corpo natural imediato, mas aprendemos que tal corpo nunca existiu – nossa autoexperiência corpórea sempre-já foi aquela de um ente imaginário construído” (ibidem, p. 118). A visão que o sujeito constrói de si só é possível quando este se coloca como um outro a que se olha, de maneira especular (logo, invertida). Colocando-se como um outro, está aberta a fissura que desencadeia o processo significante de atribuir sentido ao vivido e à própria identidade. Por outro lado, “ninguém vê as lágrimas brotar dentro da alma”, sendo este ninguém também correspondente ao próprio eu que se olha, se interroga; uma vez que meu olha é também o olhar do Outro e só assim pode ser percebido. Neste mecanismo complexo, por extensão, olhar ao Outro significa também olhar a si, e deixar de olhar ao Outro, recusar-se a fazer isso, inclui também deixar de se perceber. Assim, chegamos à conexão com o romance de Saramago a ser analisado, neste capítulo, **Ensaio sobre a cegueira**, obra publicada em 1995.

Esta obra, segundo dito mais de uma vez pelo autor lusitano, certifica uma mudança de paradigma, de postura na maneira de representar a realidade – no sentido amplo do campo simbólico em que os sujeitos atuam e interagem – que se aplica ao homem. Nos romances anteriores, é como se o ser humano fosse observada sob uma perspectiva externa a ele; agora, é como se fosse observado “por dentro”. Em outras palavras, antes – como em **História do cerco de Lisboa** (1989) – via-se a “estátua” por fora, seus traços, suas formas; agora, observa-se a composição desta, a matéria de que é feita, “as lágrimas que Ninguém vê brotar”.

Nesse romance, há uma cidade sem nome, com pessoas sem nome, numa época específica (próxima ao contemporâneo, pelos elementos materiais citados e descritos) mas não determinada. Logo, um jogo que oscila entre determinação e indeterminação é aberto. O primeiro cego surge diante do semáforo, e todo seu processo de peregrinação rumo à casa em que mora é apresentado ao leitor, de forma a enfatizar os obstáculos a serem vividos e

superados. A partir dele, uma sequência de outros personagens cegos é estabelecida: um após outro, uma cidade inteira é jogada à escuridão de si mesma. De início, surge a dúvida a respeito da origem científica do “mal branco”, uma vez que trata-se de um fenômeno em que os personagens são mergulhados em um mar de luz, de excesso de luz, uma cegueira branca. Depois, surgem as especulações, um castigo divino ou o próprio apocalipse. Situações extremas são criadas e redimensionam a ideia de até onde cada um é capaz de ir: os excrementos a céu aberto, a falta de comida, o aprisionamento em um manicômio desativado, a violência do exército, a morte, o estupro<sup>28</sup> etc.

Em sentido amplo, a partir das análises a serem efetuadas ao longo deste capítulo, buscamos perceber como a aparente mudança na representação romanesca de Saramago poderia ou não levar a uma complementação a respeito da interpretação que a obra deste autor estabelece em diálogo com o universo humano, especialmente na captura da relação entre os olhares que se olham mas não se veem. Assim, de início, sinaliza-se que o discurso de **Ensaio sobre a cegueira** sugere uma visão a partir de dentro das personagens entendidas como simulacros do sujeito humano, este que não pode ser entendido como produto com uma essência a ser alcançada e interpretada, mas, sim, como “performance”. Ou seja, o homem só é passível de entendimento quando em “movimento”, quando em processo de ação sobre o universo simbólico transmitido pelo Outro e adotado e adaptado por ele. Neste sentido, a atitude de “ver” o mundo externo e a si próprio deve ser entendida no seu aspecto performático, enquanto processo que nunca se conclui e nunca se reduz a um significante a ser completamente interpretado. Daí, inclusive, a palavra que introduz o título do romance “ensaio”, simplesmente, minimalista, sem a adesão de palavra determinante, como um artigo ou pronome, sugerindo o caráter sempre inacabado de que se encontrará no livro. Neste, o que ganha mais espaço aos olhos do leitor não é a condição de cada personagem em si, estático, mas em sua relação com o Outro, o que também sugere a forma de relação consigo próprio, sempre a se deslocar, a se traduzir em performance. Esse encontro, sempre traumático, com o Outro e consigo só ganha expressão pela palavra, que revela e retém simultaneamente:

A palavra institui uma determinada visibilidade. Manifesta o que está escondido nas almas, conta e descreve o que está longe dos olhos. Mas, assim, retém sob seu comando o visível que ela manifesta, impedindo-o de mostrar por si mesmo, de mostrar o que dispensa palavras, o horror dos olhos furados. (Rancière, 2009, p. 22)

---

<sup>28</sup> No tópico seguinte, ao efetuarmos a análise do narrador, retomaremos a narrativa e seus episódios como um todo e de forma mais completa.

A analogia entre o romance, enquanto obra de arte, e a psicanálise está na aproximação entre ‘saber’ e ‘sofrer’, entendendo-se o ‘saber’ também como aquilo que se revela, que se ‘vê’. Há uma equivalência trágica entre saber e sofrimento, como apontam “a grande trilogia dos doentes do saber: Édipo e Hamlet” (ibidem, p. 26). Nossa estrutura como sujeito organiza-se a partir do trauma do sofrimento e da perda; a revelação disso, tão esclarecedora e instituída pela palavra, mostra-se sempre inacabada na angústia que acaba por instituir o regime de produção da arte, colocando o pensamento como doença e vice-versa. Aí, está a oscilação do ser humano entre o ‘claro’ e o ‘escuro’: de um lado, a revelação do seu princípio constituinte; de outro, a permanente e importante ignorância sobre a compreensão dele. Por isso, sobre a cegueira, só são possíveis “ensaios”, possibilidades do dizer.

Dentro do romance, o ato de não ver é reconhecido não como ausência de luz, mas pelo seu oposto, o excesso. Dessa forma, a iluminação também conduz à ignorância sobre o que se apresenta diante e dentro de nós. No instante em que a cegueira humana se revela como nossa determinante – já que se passa a viver iluminado por uma verdade que nos atravessa, nos marca e nos cega – concomitantemente o sofrimento do encontro entre luz e escuridão desencadeia o processo de representação. A escrita (como tentativa de enxergar na cegueira iluminada), então, não é só manifestação da palavra, mas estatuto específico desta, revelando a potência daquela, em uma identidade entre pensamento e não-pensamento, dentro de um ritmo em que não se pode parar de dizer nem dizer de outro modo. Analogamente ao sujeito – feito no hiato entre silêncio e som, luz e escuro – na escrita, há a palavra, parte muda e parte tagarela (ibidem, p. 34), que precisa ser oposta à que está em ato, cujo sentido precisa ser assegurado. Assim, à semelhança da relação entre consciente e inconsciente (em que aquele fala e este permanece mudo mas com sentido garantido pela performance do anterior) no homem, a escrita permanece dúbia, está ali, no discurso, podendo ser lida, mas sempre com um ‘resto’ que retorna a cada momento de nova leitura, como ‘objeto a’ do discurso. Assim, a angústia da cegueira está instalada.

O sofrimento instaura a possibilidade do sujeito emergir em contato com o simbólico, mas sempre marcado pela provisoriade, pela luz cega, pela palavra muda, pela presença e pela ausência. Este é o procedimento de auto descoberta que permeará a trajetória das personagens de **Ensaio sobre a cegueira**: a dolorosa descoberta do choque de que não se vê mais nada e de que a experiência anteriormente vivida não serve de consolo, de possibilidade de um viver saudável. Na prosa de Saramago, isso ganhará contornos mais específicos, como pelo recurso da ironia (a palavra muda que revela e esconde o que quer dizer); por exemplo, quando um médico oftalmologista destila sua ignorância sobre o mal que atinge a todos. A

ideia de inconsciente estético é paralela ao regime estético da arte e é revelado na dupla cena da palavra muda, feita de palavra escrita (“consciente”) e de palavra muda e surda (“inconsciente”), potência sem nome e que permanece através do significado (Rancière, 2009, p. 41). Há, portanto, um saber que não sabe e um pensamento que não pensa. Ou seja, cada palavra carrega uma potência de significado que dificilmente pode ser esgotada, permanecendo uma possibilidade de sentido como que “oculta” sob o significante e o significado “consciente”, já conhecido. A arte, a poesia, enfim, colocam em circulação este sentido mudo a ser explorado.

O “ensaio”, logo, redefine a relação entre os pensamentos (o que pensa e o que não pensa). O romance apresenta uma sociedade com a qual nos identificamos por relações de semelhança, sem nomeação, em que o caos já existia antes da cegueira, ainda que tenha sido naturalizado pela cultura vigente. A falta de tempo, o predomínio das aparências: só em uma cultura como esta, em que há o visível e o que se esconde e se infiltra nele, é que a arte, a literatura contemporânea e a psicanálise são possíveis. Ou seja, esse espaço em que há um pensamento que não pensa submerso em um que se faz notório, aparente, já existe e está logo de início no romance, quando, sob a histeria do ritmo cotidiano, tão visível, outra realidade pulsa, a humana, que se deixou de pensar:

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 preta do asfalto, não há nada que menos se pareça com uma zebra, porém assim lhe chamam. Os automobilistas, impacientes, com o pé no pedal da embreagem, 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 sinal de 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 mais consideráveis dos engorramentos da circulação automóvel, ou engarrafamentos, se quisermos usar o termo corrente. (Saramago, 1995, p.11)

No trecho acima, na aparência visível da rua, da parada no semáforo, revelam-se, pelo trabalho de representação do narrador, elementos humanos que instauram uma possibilidade de significação mais profunda, sombria. Testemunhamos um pensamento imanente ao seu outro, habitado por outro: escrito na linguagem do signo sensível e dissimulado na profundidade. Isso é perceptível na metáfora dos cavalos, na associação entre estes animais e os homens. Não se trata somente de um processo de animalização dos que estão parados em frente ao semáforo, mas de sugerir um comportamento a que os personagens se submetem já

prevendo a dor em seguida, como “chicote”. Um comportamento que se rege em torno do sofrimento do sem-sentido bruto da vida. A verdade inconsciente do texto revela-se, então, no detalhe, marca direta de uma verdade intraduzível impressa na obra, estabelecendo aquilo de Carlo Ginzburg (1989) nomeia de “paradigma indiciário”, em que o objeto parcial coloca-se como elemento entre o ‘visível’ e o ‘invisível’.

## 2.2. A narração iluminada de cegueira e a escuridão das personagens

*Ando perdida nestes sonhos verdes  
De ter nascido e não saber quem sou,  
Ando ceguinha a tatear paredes  
E nem ao menos sei quem me cegou!*

*Não vejo nada, tudo é morto e vago...  
E a minha alma cega, ao abandono  
Faz-me lembrar o nenúfar dum lago  
‘Stendendo as asas brancas cor do sonho...*

*Ter dentro d’alma na luz de todo o mundo  
E não ver nada nesse mar sem fundo,  
Poetas meus irmãos, que triste sorte!...*

*E chamam-nos a nós Iluminados!  
Pobres cegos sem culpas, sem pecados,  
A sofrer pelos outros té à morte!*

**(“Cegueira bandida”, de Florbela Espanca)**

O tópico que ora se inicia busca estabelecer uma análise de **Ensaio sobre a cegueira** tendo em vista o conceito de angústia e os elementos teóricos trabalhados até o momento.

O romance inicia-se com o trecho reproduzido logo acima. Uma atmosfera marcada pela repetição é estabelecida: os carros que aceleram, os semáforos que mudam de cor constantemente, o trânsito em seus fluxos e paradas; enfim, pequenas modalidades de violência cotidiana, de pequenas formas de sofrer naturalizadas pela rotina. Estas repetições estabelecem um cotidiano que fatalmente é sempre vivido, mas pouco entendido pelos habitantes da cidade, já que não se estabelece, de imediato, um questionamento a respeito da necessidade de se viver assim. Sendo assim, a existência vai se estabelecendo ao redor da dor, do retorno ao sempre estranho e razoavelmente conhecido sentimento que não se traduz. Entre o mundo externo e a subjetividade cria-se uma lacuna ainda maior, visto que as personagens



não são retratadas, neste momento, em movimentos de introspecção reflexiva, mas somente no cumprimentos de obrigações cotidianas que se deixaram impor. O que temos, então, é uma grande avenida em um momento de intensa circulação de veículos; até que a aparição do primeiro cego ocorre:

Ninguém o diria. Apreciados como neste momento é possível, apenas de relance, os olhos do homem parecem sãos, a íris apresenta-se nítida, luminosa, a esclerótica branca, compacta como porcelana. As pálpebras arregaladas, a pele crispada da cara, as sobrelhas de repente revoltas, tudo isso, qualquer o pode verificar, é que se decompôs pela angústia. Num movimento rápido, o que estava à vista desapareceu atrás dos punhos fechados do homem, como se ele ainda quisesse reter no interior do cérebro a última imagem recolhida, uma luz vermelha, redonda, num semáforo. Estou cego, estou cego, repetia com desespero enquanto o ajudavam a sair do carro, e as lágrimas, rompendo, tornaram mais brilhantes os olhos que ele dizia estarem mortos (Saramago, 1995, p 12)

Interessante é observar o movimento de descrição empreendido pelo narrador: da constatação da aparência externa, enganosamente saudável, passa-se à tentativa de nomeação através da palavra “angústia”, chegando ao interno, às imagens internamente apreendidas. Temos, então, a constatação da cegueira, dos olhos mortos. A repetição antes apresentada pelo narrador é interrompida pela instauração da quebra, da constatação da falta, no caso, de um dos sentidos vitais, a visão. Esse movimento de passagem do externo ao interno ocorre mais de uma vez ao longo do romance, em uma tentativa constante e sempre frustrada – por isso repetida – de interpretar o vivido pelo outro. E nisso que o outro vive, o narrador também constantemente se coloca, entretecendo interpretações, palavras mudas e falantes, sobre o que está sendo representado.

Em seguida, o espaço, antes social e amplo, representado pela grande avenida, vai se tornando estreito, ressaltando o desamparo do primeiro personagem cego. Tal redução, estreiteza, ocorre de forma física e simbólica, e ocorre em função do contato com um elemento novo mas estranhamente familiar: trata-se de uma cegueira, já conhecida por todos como “ausência de visão”, porém marcada pelo branco, pela luz. Vejamos a chegada à casa do primeiro cego, conduzido com a ajuda de alguém da rua, o qual lhe roubará o veículo:

Ali, como por causa da **estreiteza** do passeio a porta do assento ao lado do condutor ia ficar a pouco mais de um palmo da parede, o cego, para não passar pela **angústia** de arrastar-se de um assento ao outro, com a alavanca da caixa de velocidades e o volante, a atrapalhá-lo, teve de sair primeiro. **Desamparado**, no meio da rua, sentindo que o chão lhe fugia debaixo dos pés, **tentou conter a aflição que lhe subia pela garganta.** (ibidem, p.14, grifos nossos)

O narrador coloca-nos em contato com esta primeira experiência única, individual, de um primeiro cego obrigado a se movimentar dentro de sua nova condição. A partir disso, seguem-se repetições de atos sempre praticados por ele, mas que, agora, revelam-se sem sentido, como olhar pelo pequeno visor da porta ou ver as horas no relógio de pulso. Ele, sozinho, encontra-se diante de seu universo que lhe soa familiar e estranho, já que marcado, agora, por uma falta, de que, antes, ele não se sentia vítima:

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

Uma característica que vai se repetir, sintomaticamente, ao longo do romance, é uma espécie de espelhamento entre o que se passa interiormente nas personagens e o que está no mundo, fora delas. O narrador constrói as cenas proporcionando esta dupla cena muda: a partir disso, estabelecemos uma leitura marcada também pelo detalhe do espaço, pelo indiciário. Assim, um saber mais amplo a partir do representado na narração é possível. Vejamos isso, por exemplo, no momento em que o primeiro cego quebra um jarro de flores com o qual não contava em seu caminho – esta junção de vida dentro de um objeto morto, sempre igual, muito frágil, incapaz de resistir à queda: o vaso, estranhamente análogo ao ser humano que temos no romance:

Baixou-se para avaliar a gravidade do desastre. A água espalhará-se pelo chão encerado. Quis recolher as flores, mas não pensou nos vidros partidos, uma lasca longa, finíssima espetou-lhe num dedo, e ele tornou a lacrimejar de dor, de abandono, como uma criança, cego de brancura no meio de uma casa que, com o declinar da tarde, já começava a escurecer. [...] O sangue, pegajoso ao tacto, perturbou-o, pensou que devia ser porque não podia vê-lo, o seu sangue tornara-se numa viscosidade sem cor, em algo de certo modo alheio que apesar disso lhe pertencia, mas como uma ameaça de si contra si mesmo. (ibidem, p.16)

Pode-se dizer que o primeiro cego acaba, pela narração realizada, estabelecendo uma espécie de paradigma do que seria o comportamento geral das demais personagens no momento de seu “abandono na luz”: apesar de não verem nada, uma vez que a visão seria o contato mais imediato entre “o que está dentro e o que está fora”, é exatamente a mediação entre o interno e o externo que surge com novos contornos, novas problematizações. Aquilo que é interno, como sangue pegajoso, surge de maneira estranha, invocando uma espécie de sensação de recusa daquilo que jorra de dentro. O que antes era conhecido é evocado pelo

rememorar, no qual tudo reaparece novo, estranho: não se reconhece por completo o apartamento, agora estreito; o sangue surge como se não lhe pertencesse etc. As seguranças, então, do originalmente vivido são abaladas. Entre o mundo vivido e o que se vive agora, surge uma lacuna de incompreensão, de falta de sentido. Os personagens cegos, um a um, deparam-se com antigos significantes que deverão ser ressignificados por meio da apropriação de sua existência e da própria cegueira.

Ao longo deste processo de narrar o que se passa com os personagens, o enunciador tece considerações paralelas, espécies de digressões. Nelas, o que se passa com os personagens é convocado a exemplificar reflexões que se nutrem a partir das experiências vividas pelos mesmos, como em um “ensaio” filosófico sobre o viver. É o que se dá, por exemplo, quando o homem que roubou o carro do primeiro cego também perde sua visão. Este movimento de narrar e refletir, tentativa de aproximação entre o vivido e a significação deste, também estabelece um paradigma que permanecerá ao longo de todo o romance, sendo uma constante, sempre com muita ironia, uma das palavras mudas por excelência<sup>29</sup>. Vejamos:

A consciência moral, que tantos insensatos têm ofendido e muitos mais renegado, é coisa que existe e existiu sempre, não foi uma invenção dos filósofos do Quaternário, quando a alma mal passava ainda de um projecto confuso. [...] Não será possível, portanto, neste caso, deslindar que parte dos medos e que parte da consciência afligida começaram a apoquentar o ladrão assim que pôs o carro em marcha. Sem dúvida nunca poderia ser tranquilizador ir sentado no lugar de alguém que segurava com as mãos este mesmo volante no momento em que cegou, que olhou através deste parabrisas e de repente ficou sem ver, não é preciso ver-se dotado de muita imaginação para que tais pensamentos façam acordar a imunda e rastejante besta do pavor, aí está ela já a levantar a cabeça. Mas era também o remorso, expressão agravada duma consciência, como antes foi dito, ou, se quisermos descrevê-lo em termos sugestivos, uma consciência com dentes para morder, que estava a pôr-lhe diante dos olhos a imagem desamparada do cego quando fechava a porta [...]. (ibidem, p.26-27)

Este ritmo narrativo – no qual as causalidades são abolidas ou questionadas – em que ocorre a quebra do fluxo da narrativa com trechos reflexivos, que se alimentam daquele, pode ser entendido como aquilo que Anatol Rosenfeld chama “a desrealização do romance contemporâneo” (2009, p. 76). Este processo chamado de “desrealização” inicia-se no campo da pintura – como é o caso dos impressionistas, primeiramente – e influenciará a literatura contemporânea: “a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”. O que está em questão e é importante para a nossa análise é que o narrador conduz sua enunciação de forma a não se limitar a descrever a

---

<sup>29</sup> Tomamos ironia como “palavra muda” em seu sentido retórico; ou seja, ao mesmo tempo em que parte do sentido se revela, outra é ocultada.

realidade dos personagens, mas a redefini-la e a questioná-la, em um movimento em que o estranho e o já-conhecido se misturam, ainda que nunca cheguem a uma conclusão óbvia ou definitiva, sempre restando algo, uma falta, que marca os personagens e marca a atividade narrativa do enunciador. Por isso, dizemos que, aqui também, neste romance, a narração se estabelece à maneira da angústia: entre O outro, modalidade do eu, e o eu, modalidade do Outro, a tentativa de atribuição de sentido nunca se esgota porque nunca é completa. O romance de Saramago, então, acompanha, em sua estrutura, um movimento que é o de própria constituição do ser humano: o mundo não está “aí” para ser apropriado, mas para ser, primeiro, simbolizado, então, vivido. A própria existência, então, é desrealizada; já que não pode ser mimetizada por completo, somente por aproximação sempre a ser refeita. A perspectiva de COMO narrar a existência e o romance são proeminentes para dar sentido:

As hipóteses sobre este curioso fenômeno tendem a considerar provável que a perspectiva seja um recurso para a conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível. É característica típica da época em que se acentua a emancipação do indivíduo, fenômeno fundamental da época sofista e renascentista. (Rosenfeld, 2009, p. 77)

Esta desrealização, além de verificável na postura do narrador, heterodiegético no dizer de Genette (s.d.), está clara, também, na manipulação do espaço em função do tempo interior das personagens. O tempo cronológico do romance é abolido – fato marcado, inclusive, pelo relógio de pulso que não pode ser mais visualizado pelos cegos e pelo relógio de pulso da mulher do médico que para de funcionar por não se dar corda – em função da problematização dos aspectos interiores das personagens. Nisso, como já foi dito, a subjetividade e a percepção do espaço surgem atreladas. Somam-se a isso as digressões do narrador que desestabilizam, desrealizam, ainda mais a percepção dos fatos: a questão não é o que se vê e está na palavra tagarela, mas o que é invisível e está na palavra muda. É a dupla cena da escritura do discurso narrativo. O que interessa não são as causalidades – já que a cegueira surge inexplicavelmente – mas como elas se encadeiam, que aspectos elas apontam. Além disso, a visão macroscópica e demiúrgica do enunciador é substituída por outras, as dos personagens e do próprio enunciador, que vão sendo reunidas, microscópicas.

Neste sentido, a própria perspectiva – sem a qual é impossível entrar em contato com o simbólico e com o Outro – é o abismo que separa o homem e o mundo à sua volta. É a angústia que se inscreve na existência e nas (im)possibilidades de narrar. Este último ato só é possível a partir da adoção de uma perspectiva, a mesma que limitará a apreensão total dos sentidos: isso define a narrativa de Saramago e, em significado *lato*, a própria ficção

romanesca contemporânea. Desrealizamos para estarmos mais próximos do Real, o que nos funda enquanto sujeitos. Assim, os narradores de Saramago perdem seus privilégios e fundem-se aos personagens para, deles, periodicamente, reaparecer, principalmente pelo discurso indireto-livre:

Vemos, portanto, que a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como naqueles em que se lança no rodopiar do mundo, tragada pela vaga da realidade coletiva, em ambos os casos o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador “realista” que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada. (Rosenfeld, 2009, p.96)

Quando o primeiro cego procura o oftalmologista – que “tinha gostos literários e sabia citas a propósito”, ironicamente (Saramago, 1995, p. 29) –, este, sem respostas definitivas para o que se passa, aparece intrigado. Em conversa com sua esposa – denominada “a mulher do médico” – ele diz ter chegado a pensar que seria um caso de “agnosia”, “cegueira psíquica” (Saramago, 1995, p. 28), incapacidade de a pessoa reconhecer o que está a seu redor. Isso soa irônico, uma vez que o próprio médico não reconhece o que existe perto dele: falamos não só da tentativa frustrada de descobrir a origem da doença, mas dos gracejos que ele parecia disparar às pacientes que mais lhe despertavam interesse, como a rapariga dos óculos escuros. Ao mesmo tempo, quando esta personagem, a rapariga, surge, o narrador ironiza a necessidade de categorizar o que ela seria, assim como as tentativas vãs do médico de definir a cegueira:

Simplificando, pois, poder-se-ia incluir esta mulher na classe das denominadas prostitutas, mas a complexidades das relações sociais, tanto diurnas quanto nocturnas, tanto verticais quanto 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. [...] Ela tem, como a gente normal, uma profissão, e, também a gente normal, aproveita as horas que lhe ficam para dar mais alegrias ao corpo e suficientes satisfações às necessidades, as particulares e as gerais. Se não se pretender reduzi-la a uma definição primária, o que finalmente se deverá dizer dela, em lato sentido, é que vive como lhe apetece e ainda por cima tira daí todo o prazer que pode. (ibidem, p.31)

Quando esta personagem é apresentada na narrativa, segue-se com ela o mesmo que com os cegos anteriores: são descritos aspectos recorrentes de sua rotina; no caso, o ato sexual que nunca atinge o gozo completo, já que se trata de repetições que tornam o cotidiano estéril. No taxi que a levaria ao encontro com o próximo cliente, já imagina, de assalto, “as distintas e múltiplas sensações do gozo sensual” (ibidem, p. 32). Mais um vez, em meio às repetições, o encontro com o mar branco da cegueira. Além disso, no momento em que cada cegueira

surge, a dimensão do Outro diante de cada cego surge também, ou seja, as implicações éticas e morais a serem enfrentadas, como o roubo do carro do primeiro cego, a reação pudica e hipócrita dos funcionários do hotel diante da rapariga nua – signo do desamparo – e cega, e o comportamento da esposa do ladrão do carro do primeiro cego, quando a polícia o leva até em casa:

Por um instante, primeiro pensou a mulher que seu homem havia sido apanhado em flagrante delito e que a polícia estava ali para passar busca à casa, ideia esta, por outro lado, e por muito paradoxal que seja, bastante tranquilizadora, considerando que o marido só roubava automóveis, objectos que, pelo seu tamanho, não podem ser escondidos debaixo da cama. Não durou muito a polícia disse, Este senhor está cego, tome conta dele, e a mulher, que deveria ter ficado aliviada porque o agente, afinal, vinha apenas de acompanhante, percebeu a dimensão da fatalidade que lhe entrava em casa quando um marido desfeito em lágrimas lhe caiu nos braços dizendo o que já sabemos. (ibidem, p. 35)

Em outros termos, o olhar do Outro também possui peso, valor, na avaliação da cegueira, surgindo, daí, complicadores éticos e morais que interferem no processo de significação do que se passa internamente em cada personagem: “É desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (p. 40), segundo o oftalmologista. Diante da possibilidade do caos e sua correnteza de futuro incerto, as leis e ordem são revistas:

[...] faça-nos o favor de permanecer em casa. As palavras finais foram pronunciadas com expressão formalmente cortês, porém não deixavam qualquer dúvida sobre o facto de serem uma ordem. O médico respondeu, Sim, senhor ministro, mas a ligação já tinha sido cortada. (ibidem, p. 42)

Na sequência disso, temos um dos momentos mais importantes da narrativa: a chegada ao hospício. A apresentação do espaço é de fundamental importância e, mais uma vez, dialoga com a condição interior das personagens. Destacam-se não só os aspectos visuais que se repetem, mas também os elementos sonoros: a televisão que, periodicamente, como uma voz do Outro que nos observa e mantém sob controle, adverte sobre as penalidades e compromissos a serem assumidos pelos novos moradores do lugar. As ideias de ordem e caos, cultura e barbárie, prazer e dor são redimensionadas. À aniquilação da liberdade externa dos personagens, segue-se um sufocamento e estreitamento do espaço. As cores, também, são reduzidas ao mínimo, analogamente aos elementos de humanidade. Ou há branco, ou negro, ou cinza, fusão das duas anteriores:

Era comprida como uma enfermaria antiga, com duas filas de camas que tinham sido pintadas de cinzento, mas donde a tinta já há muito começara a cair. As cobertas, os lençóis e as mantas eram da mesma cor. [...] Havia mais camaratas, corredores longos e estreitos, gabinetes que deviam ter sido de médicos, sentinas encardidas, uma cozinha que ainda não perdera o cheiro de má comida, um grande refeitório com mesas de tampos forrados de zinco, três celas acolhoadas até a altura de dois metros e forradas de cortiça daí para cima. [...] Por toda a parte se via lixo. (ibidem, p. 47)

Elementos sinestésicos combinam-se – o cinza, o encardido, o mau cheiro – para compor a ambientação de desamparo e abandono, condizente com a interioridade das personagens. Soma-se a isso o alto-falante, presença do Outro diante do desamparo das personagens, limitando-se a lembrá-las de suas limitações e imposições. O alto-falante surge, pelas repetições, como marca daquilo que não pode ser esquecido porque ainda não foi plenamente aceito ou compreendido, analogamente à pulsão de morte, ao retorno do recalcado. Esta marca pulsional é importante porque, ao mesmo tempo que aponta para a limitação humana, alimenta o desejo daquilo que ainda está por vir, do sentido que ainda não se alcançou. Em outras palavras, o alto-falante atua como repetição que submete as personagens ao “sempre igual”, ao “já ouvido”, mas também como o que permite que a vida seja possível naquele momento, naquelas condições, enquanto alguns desejam, ainda, outra realidade. Juntamente, o narrador adiciona suas impressões às das personagens, instaurando, mais uma vez, o jogo de ponto de vista, chegando, pelo discurso indireto-livre, a ser quase impossível diferenciar por completo o discurso de cada um. Ao colocar-se no mesmo grau de perspectiva das personagens, o narrador desvela o percurso existencial das mesmas: há quase apagamento de distância entre o eu que narra e o Outro observado (personagens), ao passo em que, por outro lado, o mesmo apagamento continua repercutindo porque aponta para a falta que denuncia a condição dos viventes do manicômio. O próprio estilo de Saramago sugere o apagamento entre as vozes, uma vez que não destaca exatamente toda a diferença entre elas. Vejamos:

A mulher do médico disse consigo mesma, Comportam-se como se temessem dar-se a conhecer um ao outro. Via-os crispados, tensos, de pescoço estendido como se farejassem algo, mas, curiosamente, as expressões eram semelhantes, um misto de ameaça e de medo, porém o medo de um não era o mesmo que o medo do outro, como também não o eram as ameaças. Que haverá entres eles, pensou. Neste instante ouviu-se uma voz forte e seca, de alguém, pelo tom, habituado a dar ordens. (ibidem, p. 49)

Ao final de cada repetição do alto-falante ouvia-se: “O Governo e a Nação esperam que cada um cumpra o seu dever. Boas noites”. Pequeno trecho com grandes implicações. Em primeiro lugar, “Governo” e “Nação” revelam-se como categorias vazias de sentido, já que não representam, para cada um dos cegos, uma imagem completamente definida e

homogênea. Isso fica claro, inclusive, pela necessidade de se eleger líderes em cada camarata, o que é reproduzido pelo som do aparelho constantemente. Ou seja, pensar em “Governo” e em “Nação”, tomados pela prosopopeia das letras maiúsculas, é vazio, enfatizando o desamparo. Na verdade, estão todos abandonados, em um espaço reduzido ao básico deteriorado, mas vigiados. Uma nova ordem é necessária, mas dentro do manicômio. Ou seja, o mundo fora continuaria com suas regras e repetições, o mundo dentro seria obrigado a criá-las para sobreviver. Mesmo o “Boas noites”, ao final, mais uma vez, prima pela ironia que fala e oculta: a impossibilidade de paz camufla-se no discurso. Por fim, existe uma ambiguidade neste fala: o pronome possessivo “seu” recupera tanto “Governo e Nação” quanto refere-se aos ouvintes, os cegos. Ou seja, o dever de fora e o dever de dentro, a voz de fora e a de dentro, mais uma vez, estão fundidas. O ponto que funda e dramatiza a existência, o contato com o Outro, está revelado pelo índice do detalhe.

A necessidade da Lei, então, surge. Uma espécie de horda primitiva, cheia de culpa, está dentro do manicômio, e os culpados para expiação deste mal não podem ser apontados. Para evitar a autodestruição do grupo, um líder deve ser apontado. Sem isso, cada um estaria, ainda mais, abandonado ao seu próprio desamparo. As ideias que permitem tal analogia podemos encontrar em dois trabalhos de Freud, o “Mal estar na civilização” (2006b) e “Totem e tabu” (2013). Sozinho, o sujeito já traz em si um potencial de destruição do outro, uma vez que, ao longo da vida, sofre as marcas das perdas que lhe são impostas para ser aceito pelo grupo. No entanto, sem este, a vida sozinha também não se sustentaria. Mais uma vez, a ligação entre Eu e Outro não pode ser superada sem que isso signifique o fim da vida. Entregues à própria sorte e solidão, resta escolher um novo Pai e garantir a perpetuação da Lei deste (Lacan, 2005b). Por conclusão, a angústia não pode ser superada: existe a sobrevivência, mas persiste a impossibilidade de ultrapassar a distância entre o eu e o Outro. Rebelar-se contra o Pai é desconhecer que ele persiste na herança daquilo que foi ensinado, já que nascemos barrados pelos valores dele. É o que se passa no romance:

O melhor seria que o senhor doutor ficasse de responsável, sempre é médico, Um médico para que serve, sem olhos nem remédios, Mas tem a autoridade. A mulher do médico sorriu, Acho que deverias aceitar, se os mais estiverem de acordo, claro está, Não creio que seja boa ideia, Porquê, Por enquanto só estamos aqui estes seis, mas amanhã de certeza seremos mais, virá gente de todos os dias, seria apostar no impossível contar que estivessem dispostos a aceitar uma autoridade que não tinham escolhido e que, ainda por cima, nada teria para lhes dar em troca do seu acatamento, e isto ainda é supor que reconheceriam uma autoridade e uma regra, Então vai ser difícil viver aqui, Teremos muita sorte se for só difícil. A rapariga dos óculos escuros disse, A minha intenção era boa, mas realmente o senhor doutor tem razão, cada um vai puxar para seu lado. (Saramago, 1995, p. 53)



Nesse sentido, o caos vai ser estabelecido na busca da ordem, da Lei. Um conflito de vozes ocorre na construção de um Outro, de um universo simbólico em que todos possam viver. A angústia surge por mais de um motivo aqui: a postura do narrador que se desloca entre as vozes, iguala-se a elas, sem garantir nenhuma certeza ou verdade; a tentativa de se adequar o que era vivido fora com o que será vivido dentro do manicômio. Os personagens buscam uma moral que, inevitavelmente, se baseia no que os constituía fora do hospício. Ao mesmo tempo, existe a possibilidade de, repentinamente, isso nada mais valer no novo universo simbólico que será vivido ali. Isso, em certa medida, aparece representado no instante em que os cegos, guiados pela mulher do médico, única a enxergar, buscam um banheiro. O ladrão do carro do primeiro cego, então, aproveita-se do novo momento que vivem para, inebriado pela perfume da rapariga, acariciá-la de forma invasiva. Ela, portanto, fura-lhe a perna usando o salto do sapato, da mesma forma que o sujeito do mundo externo apalpa-lhe a carne. Na tentativa de atravessar, diminuir o Outro, houve a sanção que se estenderá, dolorosamente, até o instante da morte do personagem do “cego ladrão do carro”. De novo, o interno e o externo, além de subjetividades diferentes, entram em confronto, desrespeitando e recriando leis. Ao final, fica a certeza de que, se tantas verdades se opõem, é por, na verdade, não existir nenhuma: tudo é uma questão de onde estamos, ao centro ou excentricamente, cegos camuflados ou cegos assumidos.

Logo, o manicômio revela-se como o espaço do reconhecimento da falta e da problematização das identidades. Os sujeitos são apagados ao ponto de constituírem uma massa homogênea, sem nomes, reduzidos a características externas, profissões, ligações familiares ou ordem de cegueira. Concomitantemente a isso, mais de uma vez, a luz falha ou vacila ao longo da narrativa, sugerindo este apagamento interior que é vivenciado, e em que identidades se fundem.

Dessa forma, não é somente a identidade individual que é problematizada, mas o próprio contato com o Outro: “É contudo certo que nem todas estas afinidades se tornarão explícitas e conhecidas, seja por falta de ocasião, seja porque nem se imaginou que pudessem existir, seja por uma simples questão de sensibilidade e tacto” (ibidem, p. 67). O peso e influência do absurdo é reconhecido à maneira de Kierkegaard. O absurdo, na visão deste filósofo, é determinante para a emergência da angústia, uma vez que ressalta a fragilidade humana diante da imprevisibilidade e irredutibilidade da existência. Aliando esta ideia às de Freud e Lacan, o universo das representações humanas não é garantia de controle sobre a vida. Sendo assim, como há neste último trecho de Saramago, as causalidades em si perdem importância para a maneira como estão encadeadas no simbólico. Individualmente, elas não

explicam nada, mas como as concatenamos para articular expressão contra o desamparo primordial do absurdo, uma cegueira sem origem determinada. O próprio narrador torna toda possibilidade de verdade provisória. Como diz a mulher do médico: “Em tão pouco tempo perdi o costume da claridade” (ibidem, p. 69), como se ver fosse uma espécie de indignidade diante do que presenciava ali.

As ideias colocadas no parágrafo anterior são realçadas pela percepção do espaço do manicômio como labirinto (os cegos o creem assim); o que, mais uma vez, recria a interioridade das personagens, e a constituição da subjetividade aparece como sem saída. Enquanto isso, a voz do alto-falante continua a ecoar, repetindo um outro mundo que não pode e não deve ser esquecido. A sinestesia, mais uma vez, ao mesmo tempo que potencializa os sentidos ao agrupá-los, traduz como, na verdade, eles são indissociáveis na percepção humana. Os personagens estão trancafiados, sem possibilidade aparente de saída. O tempo, como já dito, é abolido, e as pessoas estão mergulhadas, internamente, em uma cegueira luminosa e, externamente, em uma “luz suja”:

os poucos que ficaram sem cama tinham medo de perder-se no labirinto que imaginavam, salas, corredores, portas fechadas, escadas que só se revelariam no último movimento. (...) aventuraram-se no desconhecido. Como que procurando um último e ainda seguro refúgio, os cegos do segundo grupo, o de cinco, tinham podido ocupar os catres que, entre eles e os do primeiro grupo, tinham ficado vazios. (...) A tarde chegava ao fim, as lâmpadas mortijas pareceram ganhar força. Então ouviu-se a voz seca do altifalante. Tal como fora anunciado no primeiro dia, estavam a ser repetidas as instruções sobre o funcionamento das camaratas e as regras a que os internados deveriam obedecer. (...) Até a atmosfera da camarata parecia ter-se tornado mais espessa, rolando cheiros grossos e lentos, com súbitas correntes nauseabundas, Como será isto dentro de uma semana, perguntou-se, e teve medo de imaginar que dali a uma semana ainda estariam encerrados neste lugar. (ibidem, p. 73-74)

O manicômio, também, é o espaço em que não se consegue ver o resultado das escolhas empreendidas pelo Outro (com exceção da mulher do médico). Alguns cegos, paulatinamente, deixam de buscar banheiros e descarregam necessidades nos corredores; a sujeira das refeições vai sendo amontoado pelos cantos; além dos mortos que vão sendo enterrados sem que haja qualquer tipo de contato visual com os mesmos, como indigentes ao olhar do Outro. Ou seja, não há reconhecimento em diversos níveis: do espaço da alteridade e da identidade. O hospício, fechado, noturno, de luz vacilante, é o espaço primordial da morte. Ali, a morte simbólica, antes vista no cotidiano, marcado por repetições que não são percebidas e significadas pelos personagens, torna-se morte física. A morte das subjetividades, aniquiladas ali dentro, repercute em morte física, de forma que os defuntos podem até ser enterrados, mas não reconhecidos em si. Aliás, o próprio narrador os aproxima

da presença do lixo: “Era manhã, tinham trazido com grande esforço o cadáver para a cerca interior, puseram-no no chão, entre o lixo e as folhas mortas das árvores” (Saramago, 1995, p. 83). Ali, tudo perece. A angústia da narração é intensificada pelas figuras que surgem ao longo do discurso narrativo.

Quando novos cegos são trazidos ao hospício, duas realidades – a interna e a externa – encontram-se, a ponto da luz de cada uma ser diferente da outra. Diante do abandono que os cegos recém chegados sofrem, mais um vez, o caos habita o espaço: gritos, vozes. Em momentos como este, o narrador, misturando sua voz à dos personagens por meio do discurso indireto-livre, cria uma estrutura de enunciado de angústia: entre o espaço de um e de outro, abre-se possibilidade para a morte, já que o contato entre cegos e soldados parece não poder acontecer, ser reduzido à fala. Logo, o enunciador instaura a atmosfera em que não há verdades definitivas: de um lado, cegos em seu caminho de branco luminoso; de outro, os soldados em sua suposta razão de defesa, estando, também, em certa medida, cegos, já que não se dão conta do que de fato se passa ali:

A ofuscação produzida pela forte luz do exterior e a transição brusca para a penumbra do átrio impediram-nos, no primeiro momento, de ver o grupo de cegos. [...] Os cegos começaram a cair uns sobre os outros, caindo recebiam ainda no corpo balas que já eram um puro desperdício de munição, foi tudo tão incrivelmente lento, um corpo, outro corpo, parecia que nunca mais acabavam de cair, como às vezes se vê nos filmes e na televisão. Se ainda estamos em tempo de ter um soldado de dar contas das balas que dispara, estes poderão jurar sobre a bandeira que procederam em legítima defesa, e por acréscimo também em defesa dos seus camaradas desarmados que iam em missão humanitária e de repente se viram ameaçados por um número de cegos numericamente superior. (ibidem, p. 88-89)

Novas necessidades são geradas porque uma nova forma de mediação com o que os rodeia foi criada. Dessa maneira, a angústia também se espalha diante da dúvida a respeito da intenção alheia, como aqui: “Tinha a impressão de haver pisado uma pasta mole, os excrementos de alguém que não acertara com o buraco da retrete ou que resolvera aliviar-se sem querer saber mais de respeito” (ibidem, p. 96). Os cegos, então, sofrem uma abolição de suas subjetividades, inclusive da imagem que tinham de si mesmos, não se reconhecendo. Perdendo a imagem de si, deixam, paulatinamente, de reconhecer e significar o Outro (de mim, chego aos Outros). Com a mulher do médico, única a continuar vendo, ocorre o movimento contrário: aos poucos, perde a imagem que tinha anteriormente dos Outros, já que assiste à aniquilação deles. Perdendo a capacidade de significar o Outro, entender a que este foi conduzido, também perde a capacidade de se compreender nesta situação (do Outro, chego

a mim). Tanto quem vê quanto quem cega, desarticulados, apartados, assistem aos seus desaparecimentos:

Sentada, lúcida, a mulher do médico olhava as camas, os vultos sombrios, a palidez fixa de um rosto, um braço que se moveu a sonhar. Perguntava-se se alguma vez chegaria a cegar como eles, que razões inexplicáveis a teriam preservado até agora. Num gesto cansado, levou as mãos à cara para afastar o cabelo, e pensou, Vamos todos cheiras mal. (ibidem, p. 97).

Sendo assim, diversos elementos do romance – e de outras obras de Saramago – remetem a uma tendência de retorno ao anorgânico, à ausência de vida: feridas, fezes, escarros, mau cheiro, a bala que mata os cegos, enfim. O próprio descompasso entre o tempo interior do manicômio e das personagens e o do mundo, cronológico, reforça isso. Quanto mais próximos da ideia de morte eles se encontram, mais o tempo psicológico ganha espaço: é o momento da introspecção, da reflexão, tentativa de retorno ao Real<sup>30</sup> da origem de cada sujeito. É todo um amplo movimento de tentativa de ressignificar o humano. Neste trajeto de retorno ao fim que também é a origem da vida – o anorgânico<sup>31</sup> - o que o narrador nos apresenta são os restos, o rastro de que ali, outrora, houve vida. Paradoxalmente, esta é uma tentativa de atingir o início, que, no entanto, já está apagado, porque estes traços deixados – os excrementos, por exemplo – surgem para logo desaparecer, decompondo-se:

O rastro é apagado para não haver marcas da passagem do homem, que assim desaparece dobrado [...] é um retorno, um retrocesso do sujeito ao significante que aparece para desaparecer [...]. Esse recuo que o sujeito faz é uma busca por aquilo que o suporta em sua condição de ser a partir desse traço que o representa. Falar é o paradigma desse movimento, porque o discurso enunciado é a tentativa incessante de se chegar ao início, e este já está apagado. (Whitaker, 2002, p. 80)

Por consequência, temos novamente a angústia. Toda tentativa das personagens e do narrador de enunciar é uma tentativa de se reapropriar do que já foi, do trauma sofrido, do sofrimento que deixa um “resto” por traduzir, irreduzível à linguagem humana. No fim, o discurso proferido sofre a mesma tendência escatológica dos “restos” deixados ao longo do manicômio pelas personagens: matéria de vida que desaparecerá sempre remetendo ao começo da cadeia significante. Neste sentido, o hospício é o espaço do retorno às origens malogrado, em que valores anteriormente com significado são dissipados: “Estamos a lidar

---

<sup>30</sup> Lembrando que, em Lacan, o Real remete a um universo extremamente primário do sujeito, inacessível, já que seria anterior às representações.

<sup>31</sup> Utilizamos, aqui, o termo “anorgânico” e não “inorgânico” porque não se trata de um conceito próximo das ciências naturais, como a biologia, mas, sim, mais próximo das ciências humanas, entendendo a vida como discurso, como representação, e não como uma visão essencialista.

com gente honesta, E isso, também foi dito pelo outro, Não, isto digo eu, Ó cavalheiro, o que nós somos de verdade aqui é pessoas com fome” (Saramago, 1995, p. 103).

Por um lado, o manicômio poderia ser, de fato, o espaço da introspecção no sentido de se reavaliar escolhas, simulando novas formas de “ver” o mundo. No entanto, as mesmas escolhas perpetradas pelas personagens reforçam o ambiente em que o chão parece se dissolver, abandonando-as a uma queda vertiginosa ao fim. Isso pode ser visto quando, por exemplo, a comida é distribuída: “Aproveitando-se do alvoreço, alguns dos cegos tinham-se escapulado com umas quantas caixas, as que conseguiram transportar, maneira evidentemente desleal de prevenir hipotéticas injustiças de distribuição” (ibidem, p. 107).

Mesmo assim, em mais de um instante, a necessidade do laço com o Outro é invocada por ser indispensável ao próprio processo de mediação com o simbólico, a representação. Diante disso, as próprias reflexões do narrador, vez ou outra mostram tal preocupação: em meio à excitação (pulsão de vida), manifesta-se uma tendência de retorno, sempre necessária à estabilização (pulsão de morte) como elemento de manutenção da existência. Isso aparece na voz do narrador, sempre modalizada, por sua vez, pela ideia de possibilidade e não de verdade definitiva:

A chegada de tantos cegos **pareceu** trazer pelo menos uma vantagem. Pensando bem, duas, sendo a primeira de uma ordem por assim dizer psicológica, na verdade é muito diferente estar à espera, em cada momento, de que se nos apresentem novos inquilinos, e ver que o prédio finalmente se encontra cheio, que a partir de agora passou a ser possível estabelecer e manter com o vizinhos relações estáveis, duradouras, não perturbadas, como sucedia até aqui, por sucessivas interrupções e interposições de recém-chegados que nos obrigavam a reconstituir continuamente os canais de comunicação. (Saramago, 1995, p. 117, grifo nosso)

Sendo assim, intercalada com momentos de grande agitação, de grande investimento de energia psíquica, há a necessidade de retorno à estabilização (pulsão de morte). Esta, por sua vez, relaciona-se com a tendência acima apontada de retorno ao que chamamos de anorgânico, tentativa sempre frustrada de voltar ao início, compreendendo-o: “Quanto à primeira camarata, talvez por ser a mais antiga e portanto estar há mais tempo em processo e seguimento de adaptação ao estado de cegueira, um quarto de hora depois de os seus ocupantes terem acabado de comer já não se via um papel sujo no chão” (ibidem, p. 118). Como um dos momentos de auge desta necessidade vital de estabilização, de significação dos significantes passados, temos um dos instantes mais líricos do romance, quando os cegos, ao redor do velho da venda negra, calados, deixam a música invadir a primeira camarata. A vida estava mais próxima, então:

O ponteiro de sintonização continuava a extrair ruídos da pequena caixa, depois fixou-se, era uma canção, uma canção sem importância, mas os cegos foram aproximando devagar, não se empurravam, paravam logo que sentiam uma presença à sua frente e ali se deixavam ficar, a ouvir, com os olhos muito abertos na direção da voz que cantava, alguns choravam, como provavelmente só os cegos podem chorar, as lágrimas correndo simplesmente, como uma fonte. (ibidem, p. 121)

Em seguida a este momento, o narrador volta a deixar claro como quase tudo não passa de um jogo de dissimulação, praticamente nada é estável e nem deve ser aceito como verdade imediata porque ela só costuma surgir exatamente pela mediação. Quando o velho da venda negra relata para os demais cegos o que se passa no mundo fora do manicômio, o narrador desmascara o jogo ficcional, que fundamenta o próprio existir, em que tudo é relato ficcional. Na verdade, em momentos como esse, somos lembrados de que praticamente tudo é a voz do narrador, a do Outro, que irá, inclusive, traduzir o narrado pelo velho. Mais uma vez, qualquer possibilidade de se traduzir a cegueira é questionada diante da multiplicação de pontos de vista sobre o fato; ou seria tudo uma perspectiva só, a do enunciador? Tudo representado pela letra muda da ironia.

A partir deste ponto, salvo alguns comentários que não puderam ser evitados, o relato do velho da venda negra deixará de ser seguido à letra, sendo substituído por uma reorganização do discurso oral, orientada na valorização da informação pelo uso de um correcto e adequado vocabulário. É motivo desta alteração, não prevista antes, a expressão sob controlo, nada vernácula, empregada pelo narrador, a qual por pouco o ia desqualificando como relator complementar, importante, sem dúvida, pois sem ele não teríamos maneira de saber o que se passou no mundo exterior, como relator complementar, dizíamos, destes extraordinários acontecimentos, quando se sabe que a descrição de quaisquer factos só tem a ganhar com o rigor e a propriedade dos termos usados. Voltando ao assunto... (ibidem, p. 123)

Esta postura interventiva do narrador na fala das personagens ocorre em diversos casos e não só com o velho da venda negra. Em mais de um momento, quando um personagem se põe a rememorar os últimos momentos de visão, existe o costume do enunciador de colocar-se, destacando a resignificação do vivido, necessidade para a vida, por isso se repete. Logo, mais um aspecto sintomático do romance são as repetições de instantes de valorização das últimas coisas vistas antes de se deixar de ver: com o médico, foram as mãos sobre o livro; com a mulher do primeiro cego, foi um lenço; ou seja, elementos absolutamente prosaicos. Isso, também, traduz a imprevisibilidade e desamparo geral a que o homem está entregue em seu cotidiano, quando os sentidos são instáveis. Daí, a metáfora da cegueira como ausência aparente de 'sentido' enquanto significado e enquanto elemento de contato com o mundo externo, assim como o são a audição e o tato.

Com o correr da narrativa, outra camarata, somente de homens, irá se formar. No entanto, ela não busca um convívio pacífico com as demais, mas tirar algum e todo tipo de proveito, uma vez que é isso que a ideia de cegueira lhes sugere. Em um primeiro momento, pedem pagamento pela comida confiscada. Em seguida, mulheres em troca de alimentação. Neste ponto desta análise, é necessário chamar a atenção para a presença de um “cego diferente” dentro desse grupo, um que originalmente já era cego antes do caos instaurado pela cegueira branca. Tal diferenciação pode se revelar frutífera à medida que o discurso romanesco busca a representação de um tipo específico de cegueira, assumidamente alegórico:

Havia portanto um cego normal entre os cegos delinquentes, um cego como todos aqueles a que dantes se dava o nome de cegos, evidentemente tinha sido apanhado na rede com os demais, não era a altura de pôr-se o caçador a averiguar, Você é dos cegos modernos ou dos antigos, explique-nos lá de que maneira não vê. (ibidem, p. 146)

Ou seja, o que o momento vivido no romance representa para as vítimas do “mal branco”, para este outro cego, do “tipo antigo”, representa possibilidade de se ressignificar, de passar do marginal ao central, redefinindo a sua mediação com o mundo externo e com o Outro. Quer dizer, como já habituado desde antes à cegueira, ele acaba por representar um desamparo aos demais, “cegos do tipo moderno”. Por exemplo, nesta nova lógica, mulheres são equivalentes a alimentos, podendo ser trocados um pelo outro; ou seja, não se trata de redimensionar o valor de si próprio mas o do Outro também. É como se aquele pudesse estar a observar os demais, uma vez que o universo do “sem sentido”, para ele, é o habitual. Mais uma vez, após este momento de desestabilização vivido pelo hospício como um todo, segue-se outro de necessidade de retorno à estabilização: “a concentração de alimentos em uma única entidade rastreadora tinha seus aspectos positivos, por muito que se queixassem alguns idealistas que teriam preferido continuar a lutar pela vida pelos seus próprios meios” (ibidem, p. 151).

Neste espaço de tentativa sempre frustrada de retorno ao início, em que o próprio narrar do enunciador mostra como falar é sempre preterir o sentido original de tudo, qualquer referência torna-se insuficiente. Dai, portanto, a ausência de nomes de espaços e de personagens, os quais são constantemente retraduzidos em suas ações e posturas. A não nomeação conduz, também, à angústia, dado que a própria narração mais sugere e ironiza do que afirma de fato. Tudo é “ensaio”, o gozo sempre é incompleto: “Ainda que esse instante de gozo supremo pudesse durar-vos a vida inteira, nunca os dois que sois poderíeis chegar a ser um só” (ibidem, p. 153).

Em toda esta atmosfera de significados e existência declaradamente instáveis, os encontros entre os corpos revelam-se como pulsão de vida que, sem a necessidade de causalidades, opõem-se às repetições. Quer dizer, a pulsão de morte é extremamente necessária para reapropriação do já-vivido, de forma a tentar atribuir-lhe sentido, redefinindo a mediação da personagem com o viver; mas a pulsão de vida também é necessária pela desestabilização que leva às ligações afetivas com o Outro. No relacionamento com a realidade circundante, tanto o aspecto destrutivo quanto o construtivo se completam. Portanto, os contatos – da rapariga dos óculos escuros com o velho da venda negra, da mesma com o menino estrábico, deste com a mulher do médico e mesmo o ato sexual do médico com a rapariga, por exemplo – são importantes enquanto elementos construtivos que também atuam no espaço do manicômio. Nesses instantes, o silêncio deve ser convocado: “Cala-te, disse suavemente a mulher do médico, calemo-nos todos, há ocasiões em que as palavras não servem de nada, quem me dera a mim poder também chorar, dizer tudo com lágrimas, não ter de falar para ser entendida” (ibidem, p. 172).

O processo de retorno à origem como tentativa de entendimento do vivido também se reflete na animalização do comportamento dos cegos e das cegas durante a cena de estupro coletivo. As palavras usadas nas descrições desse instante refletem diretamente este rebaixamento como tentativa de significar o que é o comportamento de ambos, uns equivalendo comida a mulheres, e estas fatalmente aderindo a isso: “Os cegos relincharam, deram patadas no chão”, “saiu-nos a sorte grande, deste gado ainda cá não tinha aparecido”, “A cega das insônias uivava de desespero”, “se empurravam uns aos outros como hienas ao redor de uma carcaça” (todos exemplos da página 176). Além disso, vejamos as mulheres com mais detalhes (índices que remetem à impossibilidade de nomear estes seres pela via do humano), tudo filtrado, também, pela ironia:

A rapariga dos óculos escuros foi pôr-se atrás da mulher do médico, depois, sucessivamente, a criada do hotel, a empregada do consultório, a mulher do primeiro cego, aquela que não se sabe quem seja, e enfim a cega das insônias, uma fila grotesca de fêmeas malcheirosas, com as roupas imundas e andrajosas, parece impossível que a força animal do sexo seja assim tão poderosa, ao ponto de cegar o olfacto, que é o mais delicados dos sentidos, não faltam nem mesmo teólogos que afirmam, embora não por estas exactas palavras, que a maior dificuldade para chegar a viver razoavelmente no inferno é o cheiro que lá há. (ibidem, 174)

Em consequência dessa tentativa de nomear o que está se passando na camarata, o que sobra é o inominável. Não é possível reduzir o que se viveu ali, naquele exato momento, no universo simbólico que está se construindo, à nomeação:



Como foi, perguntou o médico, mas a mulher não lhe respondeu, a pergunta dele poderia ser apenas o que parecia significar (...). O acaso, o fado, a sorte, o destino, ou lá como se chame exatamente o que tantos nomes tem, estão feitos de pura ironia, nem de outro modo se entenderiam por que foram precisamente os maridos de duas destas mulheres os escolhidos para representarem a camarata e recolherem os alimentos, quando ninguém imagina que o preço pudesse vir a ser o que acabara de ser pago. (ibidem, p. 179)

Em outros termos, afinal, qual o objetivo que se tem em mente quando uma situação como a anterior ocorre? A finalidade seria somente a sobrevivência? Quer dizer, os próprios objetivos parecem não se reduzir a palavras. Além disso, os gêneros – masculino e feminino – como vemos no trecho citado, são questionados diante deste Outro que nos apresenta maneira diversa de interagir com a realidade. A estes momentos específicos, segue o que desencadeará o responsável pela libertação dos cegos: a morte do líder de uma das camaratas. Ali, o desejo da mulher do médico equipara-se ao gozo obtido a partir da morte. O instante kierkegaardiano apresenta-se, e ela assume sua escolha diante do absurdo improvável das consequências. Por ironia, a consumação do desejo da mulher do médico realiza-se mediante o gozo sexual incompleto do chefe. A morte, então, surge com aspecto de vida, como nova possibilidade de relação com a realidade, de gozar a existência, nutrindo o desejo: “Não chegarás a gozar, pensou a mulher do médico, e fez descer violentamente o braço. A tesoura enterrou-se com toda a força na garganta do cego, girando sobre si mesma” (ibidem, p. 185).

Ao instante acima mencionado, segue-se o retorno definitivo ao anímico, ou seja, a destruição do manicômio pelo incêndio, que torná-lo-á em cinzas, o anorgânico. Por outro lado, esse mesmo retorno é que abre margem à possibilidade de novas escolhas, novas definições aos cegos que conseguiram fugir do hospício. A mudança de espaço, como veremos, implicará em mudança nos personagens. O encontro com o mundo externo, por si só, já é o encontro com a angústia. O que, de início, surge é a falta de ação; grande parte dos cegos não sabe o que fazer: onde está o Outro para amparo? O problema é que o manicômio, com todos os seus problemas de falta liberdade, acabou proporcionando uma acomodação gradativa dos que viviam ali; o encontro direto e repentino com o mundo externo oferece-lhes liberdade, mas retira-lhes a segurança. Uma nova possibilidade de ligar-se ao mundo, grande Outro, surge, como pulsão de vida. Somos movidos pela vida, mas buscamos o pouso, a estabilidade da morte, da repetição.

Diz-se a um cego, Estás livre, abre-se-lhe a porta que o separava do mundo, Vai, estás livre, tornamos a dizer-lhe, e ele não vai, ficou ali parado no meio da rua, ele e os outros, estão assustados, não sabem para onde ir, é que não há comparação entre viver num labirinto racional, como é, por definição, um manicômio, e aventurar-se, sem

mão de guia nem trela de cão, no labirinto dementado da cidade, onde a memória para nada servirá, pois apenas será capaz de mostrar a imagem de lugares e não os caminhos para lá chegar. (ibidem, p. 211)

Ao se deslocarem rumo ao espaço externo, o das ruas, preenchidos pela angústia do desconhecido que ainda será simbolizado, os personagens se deparam com a morte: “Há lixo por toda a parte, algumas lojas têm as portas abertas, mas a maioria delas estão fechadas, não parece que haja gente dentro, nem luz” (ibidem, p. 214). Esta associação entre o espaço das ruas e a ideia de morte será uma constante ao longo do romance, daqui por diante, chegando a ser, gradativamente, enfatizando por diversos elementos, como os cães que se alimentam dos corpos que ali ficaram. Isso ocorre porque, dentro da lógica desta obra, o espaço externo da rua é o próprio desconhecido que os personagens terão que obrigatoriamente atravessar a fim de arranjar pouso.

Se anteciparmos outros elementos do romance, podemos pensar que ele se organiza em três espaços fundamentais: o manicômio (horizontal), a rua (lugar do andar, dos deslocamentos) e a casa do médico (um prédio, vertical), onde as personagens estão ao final da narrativa. Em outras palavras, a queda, a transição, a ascensão, conforme ainda veremos. Somos instigados a pensar que esta obra de Saramago, apesar de repleta de elementos que remetem ao negativo, ao pessimismo, se bem lida, aponta para uma necessidade de reavaliação do humano que deve ser empreendida individualmente e de forma constante, uma vez que o livro possui um final parcialmente em aberto.

Pensando apoiados nas ideias de Kierkegaard, de início, na realidade cotidiana em que surgiu o primeiro cego, tínhamos personagens enquanto figuras estéticas do Don Juan (como a rapariga dos óculos escuros, por exemplo), do Fausto (o médico, por exemplo) e do Judeu Errante (de forma genérica, quase todos sentem-se deslocados quando postos em relação seu mundo interior com o exterior). Ao entrarem no manicômio, os personagens deparam-se com o universo ético, do contato com o Outro, do sensação de deslocamento a partir da necessidade de seguir o alheio, um líder). Este talvez seja o estádio que mais espaço tem no romance e na trajetória existencial das personagens, inclusive nas digressões filosóficas do narrador. A chegada à casa do médico seria o espaço para a representação de um estádio religioso, quando o duplo movimento da fé pode ser realizado e os personagens renovam a forma de entender sua condição subjetiva. O final em aberto do romance pode ser associado à transição sempre inacabada entre os estágios existenciais kierkegaardianos.

No ambiente da rua, novos espaços importantes surgem, como o supermercado onde a mulher do médico buscará comida. Aí, entra em cena a simbologia do subterrâneo, lugar onde os alimentos saudáveis se encontram. Aparentemente, no andar de cima, o mercado parecia

vazio, quando, na verdade, encontrava-se repleto de vida, mas não era acessível a um primeiro olhar. Isso acaba operando de forma análoga ao próprio processo de decifração do texto ficcional, cuja interpretação só pode ser feita por camadas, à maneira do trabalho de arqueólogo. Este episódio do encontro com a comida no subterrâneo do mercado possui extensão razoavelmente longa dentro do romance, e, conforme a mulher do médico avança nesse espaço, receosa do que poderá encontrar, imersa na escuridão, vai entrando em contato com signos de vida. De repente, dá-se o encontro com uma nova modalidade de riqueza dentro da nova economia simbólica em que estão imersos:

os sacos ficaram cheios, o primeiro teve que se despejado porque não continha nada que prestasse, os outros levavam já riqueza suficiente para comprar a cidade, nem há que estranhar a diferença dos valores, basta que nos lembremos de que houve um dia um rei que quis trocar o seu reino por um cavalo, que não daria ele se estivesse a morrer de fome e lhe acenassem com uns sacos de plástico. (ibidem, p. 223)

Com os alimentos conquistados, um novo obstáculo: passar pelo cegos do andar de cima sem ser notada. Isso não será possível e, numa luta pela manutenção da comida que trazia, o último farrapo que lhe tapava a parte de cima do corpo é rasgado. Vemos, mais uma vez, uma espécie de retorno ao anímico: é como se, aos poucos – cansado, com fome e sem roupa – a mulher do médico fosse se desmanchando, acompanhada da ironia do narrador: “não era a liberdade guiando o povo, os sacos, felizmente cheios, pesam demasiado para os levar levantados como uma bandeira” (ibidem, p. 225). Seguido a isso, o encontro com a chuva que atinge o corpo da mulher parece reconduzi-la à vida: “Deus dá a nuvem conforme a sede” (p. 225). O encontro seguinte com o cão das lágrimas completa o fluxo com signos de vida: comida, água e companhia. Entendendo a rua como espaço transicional entre inferno (manicômio) e céu (apartamento do médico e de sua mulher), pode parecer razoável entender os elementos ali encontrados como pré-requisitos que vão sendo acumulados, fortificando os personagens em seu processo existencial de superação da cegueira. Nada disso impede que o narrador, em mais de um momento, relativize aquilo que teria, de fato, induzido a certas escolhas das personagens, como no caso mesmo da mulher do médico. De novo, a angústia enquanto procedimento narrativo permeia e caracteriza o romance:

Enquanto comiam, a mulher narrou as suas aventuras, de tudo quanto lhe acontecera e fizera só não disse que tinha deixado a porta do armazém fechada, não estava muito segura das razões humanitárias que a si própria tinha dado, em compensação contou o episódio do cego que havia espetado o vidro no joelho, todos riram alto com gosto, todos não, o velho da venda preta não fez mais do que um sorriso cansado, e o rapazinho estrábico só tinha ouvidos para o ruído que fazia mastigando. (ibidem, p. 228)

Esse espaço transicional, o da rua, ainda deverá ser analisado levando-se em conta o momento de encontro do primeiro cego e de sua esposa com o apartamento em que moravam e da rapariga dos óculos escuros com a casa de seus pais. Nos dois casos, o reencontro com um espaço de ligações afetivas do passado acaba se revelando frustrante. O rememorado choca-se com o que se vive no momento, principalmente no caso da rapariga, dada a situação em que uma das moradoras de seu antigo prédio passou a viver após o surto de cegueira. Dessa forma, a não equivalência do vivido com o presente colaboram para a atmosfera de angústia que permeia especificamente o espaço urbano a ser atravessado.

Vale a pena determo-nos por instantes na análise do prédio e do apartamento anteriormente habitados pela rapariga. Logo de início, o estado do prédio alude à ideia de morte: “Não há luz, lembrou-lhe a mulher do médico, e estas três palavras, que não faziam mais do que repetir o que toda a gente sabia, ouviu-as a rapariga como o anúncio de uma má notícia” (ibidem, p. 234). Ao entrar no prédio e não conseguir subir as escadas como sempre fazia, nem encontrar seus pais, o que se revela dentro do antigo espaço afetivo rememorado é o vazio<sup>32</sup>. Dessa forma, o nada também é um lugar a ser ocupado, ainda que pelo Outro. No caso da rapariga, uma senhora vizinha, de aspecto horrendo, em decorrência do período vivido por todos, é encontrada. Ela alimenta-se da carne crua das galinhas e dos coelhos que mantém vivos no quintal do apartamento. Esta senhora, não só pela aparência mas também pelos hábitos assumidos, remete diretamente à ideia de morte justamente onde a rapariga buscava encontrar os pais bem, a vida. A fragilidade revela-se como fundamento da vida, a ponto desta ser significativa sem significado estável. A morte está dispersa pelo apartamento (flores murchas, sujeira, mau cheiro e a falta de sentido), que se coloca como entreposto da memória pelo qual é necessário passar para ressignificação da vida. O que se sente é reescrito o tempo todo:

Não chores, que outras palavras se podem dizer, as lágrimas que sentido têm quando o mundo perdeu todo o sentido. No quarto da rapariga, sobre a cômoda, havia uma jarra de vidro com flores já secas, a água avaporara-se, foi para lá que as mãos cegas se dirigiram, os dedos roçaram as pétalas mortas, como a vida é frágil, se a abandonam. (ibidem, p. 238)

---

<sup>32</sup> O mesmo ocorre com o primeiro cego quando vê seu apartamento ocupado por outras pessoas. Do passado rememorado, pouco resta. Além disso, outra pessoa se instala naquilo que agora é vazio. Ele solicita que os ocupantes, assim que possível, se retirem, tentativa, talvez, de recuperar a posse do que já foi sentido e vivido. No caso específico do primeiro cego, quem ocupa sua casa é um escritor que já esboça, ainda que segue, aquilo que será sua narrativa da cegueira coletiva. Uma conversa entre ambos assume uma postura semelhante à do narrador, de reconsideração da linguagem, da impossibilidade do narrar, do fato de tudo ser ficção e do problema de transposição do Real para o Simbólico, tentativa sempre frustrada e sempre necessária de significado.

Junto a isso – a falta de sentido diante do que alguns personagens vão encontrando – o narrador assume ainda mais sua provisoriedade e daquilo que é enunciado. Neste sentido é que dizemos que a angústia surge no nível temático e estrutural da narrativa:

Não havendo testemunhas, e se as houve não consta que tenham sido chamadas a estes autos para nos relatarem o que se passou, é compreensível que alguém pergunte como foi possível saber que estas coisas sucederam assim e não doutra maneira, a resposta a dar é a de que todos os relatos são como os da criação do universo, ninguém lá esteve, ninguém assistiu, mas toda a gente sabe o que aconteceu. (ibidem, p. 253)

Por fim, chegam os personagens ao último espaço central da narrativa: a casa do médico. A construção do ambiente mostra-se diferente: é o lugar da subida, à maneira de ascensão espiritual. O narrador, ainda, chama atenção para o aspecto olfativo: finalmente, cheiro de casa fechada. Além disso, ao chegarem, os personagens deixam os sapatos na entrada, como quem deixa o que foi percorrido do lado de fora. A chuva começa a ganhar força vistas do apartamento, sinal de possível purificação. As roupas também serão trocadas; ou seja, a busca por limpeza assume aspectos simbólicos que transformam o apartamento em um paradigma oposto ao do manicômio: “Dispam-se todos, não podemos ficar como estamos, as nossas roupas estão quase sempre tão sujas como os sapatos” (ibidem, p. 258). Inclusive, contato diferente com o Outro é adotado, sugerindo uma reorganização dos afetos. Como, por exemplo, no momento em que se esforçavam para, cegos, trocarem de roupas:

Eram tão ridículos, os pobres, aos pulinhos, que quase davam vontade de chorar. O médico desequilibrou-se, arrastou consigo na queda o velho da venda preta, felizmente ambos tomaram o caso a rir, e agora dava ternura vê-los ali, com os corpos manchados de todas as sujidades possíveis, os sexos como empastados, pêlos brancos, pêlos negros, nisto veio acabar a respeitabilidade de uma idade avançada e de uma profissão tão meritória. (ibidem, p. 259).

Enquanto isso, a cidade, vista do apartamento, continuava a indicar a presença da morte: “morto tudo, apagado tudo” (p. 260). As refeições tomadas no apartamento, com talheres, copos e pratos bonitos e limpos também colaboram enquanto índices na constituição de um novo paradigma dentro da narrativa. Mesmo correndo o risco do excesso das citações, julgamos importante reproduzir o discurso da mulher do médico no momento da primeira refeição feita em ambiente que rememora, de alguma forma, o que já foi vivido por todos ali. Nessa fala, é necessário chamar a atenção para a urgência de não se esquecer do que já foi vivido, porque isso também os constitui, os significa. Se o sujeito nasce, descentrado, do contato com o trauma, a cegueira também lhe dá fundamento existencial:

não nos esqueçamos do que foi a nossa vida durante o tempo que estivemos internados, descemos todos os degraus da dignidade, todos, até atingirmos a abjecção, embora de maneira diferente pode suceder aqui o mesmo, lá tínhamos a desculpa da abjecção dos de fora, agora não, agora somos todos iguais perante o mal e o bem, por favor, não me perguntem o que é o bem e o que é o mal, sabíamos-lo de cada vez que tivemos de agir no tempo em que a cegueira era uma exceção, o certo e o errado são modos diferentes de entender a nossa relação com os outros, não a que temos com nós próprios, nessa não há que fiar, perdoem-me a prelecção moralística, é que vocês não sabem, não o podem saber, o que é ter olhos num mundo de cegos, não sou rainha, não, sou simplesmente a que nasceu para ver o horror, vocês sentem-no, eu sinto-o e vejo-o, e agora ponto final na dissertação, vamos comer. [...] Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, esta coisa é o que somos. (ibidem, p. 262)

A imagem da água também assume aspectos diametralmente opostos aos do manicômio. Neste, ela era suja, contaminada; aqui, sugere totalmente a vida, seja quando a tomam em taças, brindando, seja quando as mulheres se reúnem para um banho juntas, em que uma ressalta a beleza da outra, seja pela visão, pelo toque ou pelo sonho (a rapariga diz sonhar com a mulher do médico, e, nos sonhos, esta é bonita). A água revela-se um significante com dois significados; em outras palavras, um signo ambivalente porque é ela um dos principais detalhes responsáveis pela destruição ou pela revitalização do humano. Mesmo para um elemento da natureza, o sentido não é já dado, mas mediado pelo vivido. O momento agora citado da chuva, em que as mulheres (a do médico, a do primeiro cego e a rapariga) se banham, pode ser associado a um ideal de purificação, de retorno ao amparo, que já aparece em outras mitologias, como no episódio bíblico do dilúvio. Ao dormirem, os sonhos também são diferentes, levando a suspiros de paz. O próprio narrador inclui-se, desejoso, como primeira pessoa no ritual de limpeza proporcionado pela chuva: “quem me dera ir com ela, caindo interminavelmente, limpo, purificado, nu” (ibidem, p. 266). Findo o banho, no dia seguinte, a mulher do médico veste um vestido de ramagens e flores, abandonando as roupas sujas e reduzidas à ausência de cores. Além disso, ao cair de cada dia, a mulher do médico assume a posição de contadora de histórias, lendo capítulos dos livros retirados de sua biblioteca. Paulatinamente, com o passar dos dias, o céu se abre, o sol aparece.

Fora da casa, a rua, espaço primordial de contato com o Outro, continua assumindo uma imagem apocalíptica: a água acaba, a comida apodrece, pessoas morrem, doenças surgem. Fora do apartamento do médico, os problemas com o Outro continuam aparecendo: assistir a este perecer também é uma forma de cada um desaparecer, já que a alteridade nos funda. Por isso, o contato com o mundo externo ao apartamento incomoda tanto. As repetições ligadas à morte voltam a surgir, como a velha do prédio da rapariga, desta vez, encontrada morta, já enrijecida. O ambiente da rua continua sendo o do transitório: morte e

vida convivem entre os dois extremos, o do manicômio (o anímico, o anorgânico) e o apartamento (o reencontro com a possibilidade do desejo). No apartamento, em certa medida, a esperança volta a ser uma das mediadoras do contato com o Outro.

Em um dos retornos ao espaço das ruas, há o famoso episódio da igreja onde se encontram os santos com os olhos vendados. Diante da falência do olhar das santidades, o aspecto apocalíptico das ruas se intensifica. Mais que isso: estaríamos abandonados, definitivamente, pelo olhar do Outro, não existindo ninguém a olhar por nós. Segundo Freud, em **Futuro de uma ilusão** (2006b), é por estar em conflito permanente com a natureza que o homem cria a religião, para diminuir sua sensação de desamparo, quando este, na verdade, continua à espreita, existindo, e em diversos momentos ele se revela, como um “estranho conhecido”, aquilo que deveria ter sido esquecido, recalcado e não foi. Além disso, a religião seria uma limitação à vontade individual e, portanto, funcionaria também como elemento de controle e manutenção da sociedade. Ao assumir os santos da igreja como cegos, o aspecto do desejo humano que os motivou é revelado e, paradoxalmente, o desamparo também. Todas aquelas peças de santidades são humanas no sentido de que são nada mais que o desejo humano de proteção, de estabilização. Este é o verdadeiro vínculo delas com a realidade dos sujeitos que as criaram. A própria arte, em sua medida, é uma das formas de compensação da fragilidade humana, perdida em sua incomunicabilidade. Os santos, agora vendados, deixam à mostra esse jogo que é puro desejo humano. A compreensão disso, talvez, conduzisse os sujeitos ao entendimento de seu campo simbólico. Por abrir esta possibilidade, a igreja deve estar no espaço romanesco da rua, como transição à redefinição dos valores humanos.

Por fim, a recuperação das visões só poderia ocorrer, na lógica desta análise, dentro do espaço do apartamento do médico. O primeiro cego retoma seu sentido outrora perdido, só que mais aguçado. Na verdade, se há modificação no ato de ver, esse é um processo interno que reverbera no externo, como se fosse um novo nascimento. Toda o trajeto da “paixão” dos personagens lhes redefine por completo a existência. Enquanto isso, a mulher do médico, a quem se “tinha esgotado de golpe toda a resistência mental” (Saramago, 1995, p. 307), chora, agora ela desampara, incapaz de integrar-se por completo à experiência dos outros. Ela experimenta um alívio pelo peso que lhe parece, aos poucos, diminuir; mas, por outro lado, adensa-se ainda mais essa sua incapacidade de comunicar o que sente, ao mesmo tempo que não conseguirá adentrar nunca por inteiro no vivido pelos demais. Envolto pelo jogo enunciativo do narrador que rompe com qualquer compromisso com o estável, o definitivo, os personagens individualmente assumem mudanças, pequenas ascensões, que nunca poderão ser completamente comunicadas. Não ser capaz de comunicar ao Outro revela uma

impossibilidade de falar e fazer entender a si mesmo. A recuperação da visão, também, não significa um melhoramento ético total frente ao Outro, mas uma experiência de transitar entre significantes de vida e de morte. O próprio narrador ironiza: resistirá, por exemplo, a paixão ao que a rapariga verá quando olhar o velho da venda preta?

Abrindo a janela, as vozes de fora, também de superação da cegueira, entram no apartamento. O fim do romance também se abre à angústia, uma vez que nenhum futuro está assegurado. A única certeza é de que a cegueira é a condição fundante do homem, daqui, ele se abre em janela ao mundo:

Por que foi que cegamos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegamos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem. (ibidem, p. 310)

### 2.3. A existência como intervalo: entre o que vemos e o que nos olha

*em mim  
eu vejo o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas*

*o outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você*

*assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós  
("contranarciso", de Paulo Leminski)*

Para finalizar a análise a respeito de **Ensaio sobre a cegueira** e de sua leitura a partir da angústia, optamos por focalizar as relações entre as ideias de “cegueira” e de “existir” com este afeto. Para compor as reflexões agora apresentadas, contaremos com alguns



apontamentos de Georges Didi-Huberman, que, em sua obra **O que vemos, o que nos olha** (1998), apoiado na psicanálise freudiana e lacaniana, tece considerações a respeito da arte contemporânea que, ao nosso ver, valem também para o romance de Saramago.

Na adaptação do romance feita para o cinema, executada por Fernando Meirelles (2008), fez-se a opção por uma captação de cores reduzida ao essencial, predominando as nuances entre o branco, o cinza e o negro. Essa escolha possui total fundamento no romance original, já que, em princípio, denuncia a ilusão que envolve a visão. Na verdade, o que se revela diante do ser humano é um grande vazio com o qual devemos criar uma mediação possível, por meio de um aparato simbólico. Ou seja, qualquer elemento de representação começa e termina no homem, ele é o senhor de suas mediações, sempre em contato e relação com o Outro. As possibilidades de sentido para a existência, então, surgem a partir do contato com a falta, o sofrimento: isso estabelece conexões do sujeito com a linguagem, e esta surge como tentativa de significação deste trauma. Diante do vazio, a tendência é que duas posturas humanas surjam: a da fuga e a da permanência; em outras palavras, a da crença e a da tautologia (muitas vezes, associadas ao apego à ciência).

No romance, a atitude desesperada tanto dos que encontram os santos de olhos vendados (e tentam encontrar explicações possíveis para isso) quanto dos que, como o médico, não conseguem traduzir o “mal branco” a partir da ciência, refletem as duas posturas típicas do homem frente ao vazio que o constitui. Mais que isso, no romance, paulatinamente, torna-se nítido que o vazio não só é o princípio formador do homem, como, também, é o mesmo vazio que, constantemente, vigia o homem. Daí, a cegueira branca que não só é “vista”, mas também olha e interroga, constantemente, as personagens, como quem diz “Decifra-me ou te devoro”; e também a quase opacidade dos espaços ocupados ao longo da maior parte do romance. As cores e seu aparato simbólico surgem somente ao fim da narrativa, como no vestido de flores da mulher do médico. Sozinhos, um a um, as personagens são engolfadas pelo “mar de leite” do vazio, que os envolve, questionador e irônico na figura do narrador, que, por sua vez, foge de qualquer possibilidade de verdade imediata. Os personagens são vigiados não só pelos soldados do manicômio ou pelo Governo, mas, acima de tudo, pelo vazio em que estão mergulhados, no qual a única possibilidade de produção de sentido é a enunciação do narrador, o qual depende, também, de se tornar continuamente provisório. Está instaurado o jogo da angústia. Obrigados a olhar, de fato, de dentro para fora, a única constituição possível é a do vazio inquisidor.

Ver, aos poucos, revela-se como um ato aberto, inquietante, em que o sentido depende de uma experiência intersubjetiva. Enquanto esta nova consciência é construída, tudo é

reduzido ao mínimo: não somente as cores, mas também as roupas, os alimentos, a dignidade, a ética do grupo, entre outros. Não é nem no vazio de si e nem no do mundo que cada personagem se constitui, mas é no intervalo dele com o Outro, com o qual o instrumento mais eficiente de contato é a voz. O lugar entre ver e o que se vê é inquietante, trazendo aquilo que deveria ter sempre ficado escondido: nosso fundamento a partir da constatação do abandono primordial, quando, desde então, somos barrados. Qualquer acesso ao sentido não pode ser alcançado de forma essencialista; o significado não habita os objetos e as pessoas enquanto essência a ser conquistada, já que estes também são vazios. É no discurso intervalar entre o que vemos e o que nos vê que construímos as possibilidades do significar. O que vemos é suportado pela perda e algo resta, e este é constituinte do sujeito.

O reconhecimento da beleza surge a partir da constatação da possibilidade da perda. É o que vemos no romance, quando as personagens, uma a uma, reavaliam os últimos objetos a que tiveram acesso visual, e quando as mesmas recuperam as visões. Os objetos rememorados e os pela primeira vez vistos assumem um caráter de beleza exatamente porque podem ser perdidos. Ou seja, em si, a beleza não é uma essência, mas um intervalo entre ver e não mais ver. Isso, longe de aliviar os personagens, os inquieta, como a mulher do médico ao fim do romance, solitária, abandonada à janela por onde a luz invade o apartamento. É no resto entre eu e o Outro, entre ver e ser visto que surge, então, o desejo, sendo a possibilidade da falta, da morte, a razão do processo de circulação de energia vital. O ritmo a que somos submetidos dita o valor das coisas: aquilo que sempre se repete, sempre nos invade como “estranho familiar”, revela sua importância ao sujeito assim como o narrador efetua a repetição sintomática de um discurso que, a todo instante, lembra o mais fundamental sobre a condição do romance e do próprio ser humano: a instabilidade do sentido. Qualquer significado não está nem no eu e nem no Outro, mas no intervalo, no resto, no desejo. Isso fica nítido na relação entre a rapariga dos óculos escuros e o velho da venda negra: o desejo se cria no intervalo das vozes de ambos. O desejo não está instalado *a priori* nela e nem nele, mas, sim, na mediação criada entre os dois; ali está o desejo, em movimento e não como essência.

Ironicamente, a visualidade coloca-se a partir da queda do visível: somos observados pela perda, que é a própria cegueira branca. Ela interroga os personagens e diz: “tudo está muito claro, só vocês que não veem”. É preciso que os personagens, pela mediação ficcional da voz do narrador, sejam reduzidos ao nada, ao vazio, para que a visualidade de si, juntamente com a do Outro, seja possível. E ela é possível porque pode findar-se, o que, por seu turno, é a mesma condição que proporciona o sentimento de belo e a necessidade do desejo. Como este é intervalar, como a existência, está sempre em movimento entre o eu e o

Outro. Daí, também, a associação com as ideias de Kierkegaard sobre os estádios da existência: alcançar um nível não significa permanecer nele, mas, sim, estar nele até o instante seguinte de escolha. No romance, os desejos circulam livres entre um e outro personagem. Um momento interessante é o da música ouvida por todos, juntos, ao rádio: a beleza da canção não é uma essência contida nela, mas é um intervalo entre os desejos de um e de outro, que, cegos e mudos, circulam nos vazios entre os personagens.

Logo, a cegueira revela-se uma experiência pela privação. O fundamental dela serve para que os personagens reavaliem suas posturas diante do vazio que os absorve e os atravessa: o ideal não seria nem a atitude da crença e nem a da tautologia, mas a dialética da abertura, consagrando o intervalo como o lugar do sentido, lugar onde os significantes circulam. No como estes circulam é que se dá a experiência do significado, que, enquanto movimento, pode ser perdido. Esta é a atitude do narrador ao fim do romance, quando questiona diversas possibilidades de “finais para a história que nunca são finais”: resistirá, por exemplo, o desejo intervalar entre a rapariga e o velho da venda à visão? O perigo de acreditar dos personagens que acreditarem que veem é equivaler aquilo que é visto a uma possível essência de sentido, quando, na verdade, este é sempre transitório, porque intervalar e perpetrado pela falta. Dessa forma, cada perda específica de referências obriga a redimensionar os problemas – por exemplo, quando, em troca de comida, mulheres são exigidas (à maneira do filho de Abraão, Isaac, dado em sacrifício, diante do absurdo do pedido do Outro). Diante da perda das trocas simbólicas anteriormente vividas (dinheiro por alimentos), o que resta é reavaliar as possibilidades de novas trocas e de valores, como a dignidade.

De fato, no romance, o valor de si e do Outro só se coloca por ser possível o desaparecimento, mediado pela cegueira. Mesmo perdidos visualmente um para o Outro, permanecem enquanto rastro, voz, intervalo possível, nova mediação entre os personagens. O que inquieta, agora, é o desmascaramento do jogo de significações, a dúvida fundamental a respeito do significado que cada personagem possui: que voz sou para o Outro que nunca me viu? Qualquer resposta só é possível no intervalo. Tal postura também aparece ao nível da enunciação, pela conduta do narrador: uma vez que a verdade não é essência, ela está permanentemente em construção. Nesse sentido, quando o narrador se coloca em primeira pessoa no romance (como no momento do banho das mulheres durante a chuva), é uma primeira pessoa em relação a um Outro que, se perdido, implica fatalmente na nova identidade do enunciador. Logo, o grande estranho familiar que instaura a inquietação, a

angústia por excelência, na obra é a impossibilidade do ser como essência, mas enquanto trânsito, via de mão dupla do eu ao Outro.

Diante da constatação acima, os personagens são confrontados com o problema do “tamanho humano”, da sua possibilidade de significação. Para reforçar este efeito, servem os minimalismos da obra (as reduções de todo tipo, das cores à ética) e as virtualidades espaciais. O contraste entre o horizontal do manicômio e o vertical do prédio e do apartamento do médico traduzem, alegoricamente, o próprio contraste entre morte e vida, de forma que, no romance, os personagens não permanecem somente em um único espaço, mas predomina a circulação entre um e outro lugar, porque esta é a dinâmica pulsional da existência, possível entre Eros e Tanatos.

Nesta obra de Saramago, identificamos o uso da ironia, da alegoria, além da própria postura inquietante do narrador em sua tarefa de enunciar. Estes fatores, somados, são exercitados como prática do inexprimível dentro do vazio da cegueira. Esta não ocorre somente na figura dos personagens, mas também da narração. A diferença é que, com aqueles, ela, inicialmente, é incompreendida e precisa ser, ainda, significada; com o narrador, desde o início, o vazio é assumido como única possibilidade, por isso se movimenta sempre provisoriamente entre um significante e outro. A angústia é assumida como requisito primordial pelo enunciador; os personagens ainda têm a tarefa de a ultrapassar. Com isso, metonimicamente, o que está no romance é a humanidade por excelência, intervalar. A recuperação da visão, diante disso, pode funcionar como conforto, mas, inevitavelmente, também funcionará como inquietação, uma vez que a memória da perda está instalada. Neste sentido, o rastro poderá ser sempre recuperado na tentativa de se voltar ao início para significação. Assim, a distância com o Outro funciona como choque importante e inevitável para a visão.

Por fim, o drama vivido pelos personagens coloca a cegueira e a existência como equivalentes, entendendo-se aquela, também, como a presença do vazio constituinte fundamental dos sujeitos. Diante dela, a cegueira, nem a crença e nem a tautologia, mas, sim, a imagem dialética<sup>33</sup>, inclusive na atividade enunciativa do narrador. As limitações dos personagens revelam-se à medida em que há opção por uma essência ou outra (por exemplo, ou a religião dos santos vendados ou a ciência que não explica o “mal branco”); ou seja, a verdade, como provisória, é intervalo. Logo, aí se situa o local da existência. Na verdade, ela

---

<sup>33</sup> Na verdade, tal constatação refere-se, de maneira ampla, ao caminho empreendido rumo às concepções de arte moderna e de arte contemporânea (e nisso sem inclui a literatura ficcional), em que o peso do intervalo e da instabilidade do sentido determina a organização da obra.

é energia em movimento entre o eu e o Outro. A cegueira branca, paradoxalmente, torna o *Umheimlich* visual. Se o viver<sup>34</sup> é intervalar, vazio que nos atravessa e envolve, o final do romance só poderia ser um final em aberto, onde o branco do céu e o da cegueira, sempre a ser lembrada, formam um único todo, um único intervalo dialético:

A mulher do médico levantou-se e foi à janela. Olhou para baixo, para a rua coberta de lixo, para as pessoas que gritavam e cantavam. Depois levantou a cabeça para o céu e viu-o todo branco. Chegou a minha vez, pensou. O medo súbito fê-la baixar os olhos. A cidade ainda ali estava. (Saramago, 1995, p. 310)

---

<sup>34</sup> Acreditamos que, aqui, neste ponto, caiba melhor “o viver” substituindo “vida”, já que aquele declara a ideia de ação, de movimento em um dado intervalo.

### Capítulo 3 – O sujeito perdido entre as sendas das histórias: a sua e a do mundo

*A minha alma partiu-se como um vaso vazio.  
Caiu pela escada excessivamente abaixo.  
Caiu das mãos da criada descuidada.  
Caiu, fez-se em mais pedaços do que havia loiça no vaso.*

*Asneira? Impossível? Sei lá!  
Tenho mais sensações do que tinha quando me sentia eu.  
Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.*

*Fiz barulho na queda como um vaso que se partia.  
Os deuses que há debruçam-se do parapeito da escada.  
E fitam os cacos que a criada deles fez de mim.*

*Não se zanguem com ela.  
São tolerantes com ela.  
O que era eu um vaso vazio?*

*Olham os cacos absurdamente conscientes,  
Mas conscientes de si mesmos, não conscientes deles.*

*Olham e sorriem.  
Sorriem tolerantes à criada involuntária.*

*Alastra a grande escadaria atapetada de estrelas.  
Um caco brilha, virado do exterior lustroso, entre os astros.  
A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?*

*Um caco.  
E os deuses olham-no especialmente, pois não sabem por que ficou ali.  
("Apontamento", Fernando Pessoa como Álvaro de Campos)*

#### **3.1. Considerações preliminares**

Em **História do cerco de Lisboa**, romance publicado em 1989, tem-se o que acreditamos ser uma das obras mais complexas, bem acabadas e polissêmicas da produção de Saramago. Além de apresentar um fio narrativo muito claro – focaliza-se parte da vida de Raimundo Silva, revisor de existência pacata e insossa, que passa a experimentar uma reviravolta a partir do momento em que insere um “Não” no livro de história sobre o qual fazia correções –, é justamente a escolha do drama enunciado que proporciona as diversas reflexões que permeiam todo o tecido discursivo do romance.

Sendo assim, acreditamos que não se trata “apenas” de um romance tradicional, à medida que a estrutura deste comporta outras camadas de significação – entre elas, principalmente, reflexões<sup>35</sup> que, em certos momentos, ocupam grandes dimensões do texto. Ao que parece, esta obra de Saramago adquire um certo tom de ensaio, em que ideias são discutidas e apresentadas juntamente com uma narrativa que as exemplifica. Em mais de um momento, fica difícil dizer se o mais importante seria a história contada ou as reflexões feitas. Isso é muito importante uma vez que ajuda a delimitar um estilo do autor: tal prática digressiva de natureza diversa – filosófica, existencial, metalinguística, etc – é presente em outros romances anteriores e posteriores do autor, para não dizer em todos. Ler Saramago, ao nosso ver, inclui deparar-se com uma série de trechos discursivos cuja função é nitidamente “pensar o mundo”, sempre feito de discurso: “tudo pode aparecer como novidade, a questão está em saber manejar adequadamente as palavras que estejam antes e depois” (Saramago, 2003, p. 11).

A atividade de fazer nascer uma ficção – no sentido já apresentado neste trabalho, de ‘fictio’, algo a ser moldado – surge a partir do manejo claro da palavra. O bom manejo cria a “boa ficção”, em que tudo pode ser verdade, inclusive o “Não da outra história”, porque foi feito para assim ser. Em Saramago, isso ganha outra dimensão a partir do instante em que o discurso da obra assume que a fundação do mundo só pode se dar pela palavra. Logo no início do romance, há um diálogo entre o revisor – Raimundo Silva, sem que este ainda tenha sido devidamente nomeado – e o historiador – cuja obra está sendo lida por Raimundo – em que há uma importante reflexão. Nela, os poderes da palavra e da criação são medidos. A partir dessas considerações iniciais, outras – como a constituição ontológica dos sujeitos – são estruturadas, como no exemplo: “Contentemo-nos com a ilusão da semelhança, porém, em verdade lhe digo, senhor doutor, se me posso exprimir em estilo profético, que o interesse da vida onde sempre estive foi nas diferenças [...] diferença e efeito, então, era tudo um” (ibidem, p. 9). Logo, por mais que vivamos envolvidos por um estilo de vida que prima pelas repetições, o singular, muitas vezes visto como defeituoso, é extremamente importante para qualquer manifestação de vida.

Assim, segundo o narrador da obra, vivemos “escrevendo uma palavra por cima da outra” (ibidem, p. 10) a fim de que o nosso próprio discurso ganhe vida e autonomia. Isso, no entanto, só é possível a partir do enfrentamento com a palavra do Outro, termo já abordado no capítulo 1 da tese. Este, emprestado de Lacan, no nosso estudo, designa o local do

---

<sup>35</sup> Tais reflexões, ao longo da obra, são bem diversas: algumas dizem respeito à natureza da ficção, outras tratam de questões existenciais, outras são de cunho mais irônico etc.

inconsciente, conforme apontado por Quinet (2012). O que queremos dizer é que a criação de um discurso autônomo, a construção de qualquer singularidade, se dá pelo entendimento de que o Outro nos cerca e, mais que isso, nos constitui de forma profunda – fato assumido plenamente pelo narrador de Saramago:

tudo quanto não for vida, é literatura. A história também, A história sobretudo, sem querer ofender. E a pintura, e a música, A música anda a resistir desde que nasceu, ora vai, ora vem, quer livrar-se da palavra, suponho que por inveja, mas regressa sempre à obediência. E a pintura. Ora, a pintura não é mais do que literatura feita com pincéis, Espero que não esteja esquecido de que a humanidade começou a pintar muito antes de saber escrever, Conhece o rifão, se não tens cão caça com o gato, por outras palavras, quem não pode escrever pinta, ou desenha, é o que fazem as crianças, O que você quer dizer, por outras palavras, é que a literatura já existia antes de ter nascido, Sim senhor, como o homem, por outras palavras, antes de o ser já o era, Parece-me um ponto de vista bastante original (ibidem, p. 13)

Pelo diálogo acima reproduzido, temos o conceito de literatura, de ficção, que não só está fazendo parte do discurso de Raimundo, mas que também dá forma a todo o romance: tudo quanto seja criação é literário, é linguagem, incluindo o discurso dos historiadores. Tal constatação é importante porque reflete o tom do romance inteiro, comumente classificado como histórico. Como bem já apontou Ana Paula Arnaut (2002), este livro de Saramago pode ser entendido como metaficção historiográfica, uma vez que – além do discurso sobre a história ir se entrelaçando a uma análise muito mais profunda sobre o ser humano – existe uma reflexão sobre a ficção. Mesmo partindo de um pano de fundo histórico específico, a narrativa ganha em universalidade à medida em que outros elementos são trazidos pela voz do narrador. Em outras palavras, o narrador não se limita a produzir um enunciado com vistas a somente relatar o tido como histórico, mas, muito mais do que isso, ele aprofunda a tensão existente entre o interno e o externo ao ser humano. O próprio título – *História do cerco de Lisboa* – revela-se polissêmico conforme vamos lendo a obra. Não se trata de um único cerco, mas de mais de um feito em torno do homem e suas criações: literatura, vida, conceitos de sentimentos, existência, etc. A existência individual, assim como a história, então, a partir do instante em que ganha forma pela palavra, torna-se literatura com personagens, narrador, tempo e espaço. Ou seja, segundo a citação acima, a existência é, em si, anterior à literatura. No entanto, a partir do momento em que passa a ser moldada pela linguagem, converte-se, também, em literatura. Aí está a grande aproximação entre literatura, história e existência a que queríamos chegar. Para analisarmos o sentido destes discursos, então, devemos observar suas repetições, chegando ao inconsciente do texto.



Portanto, o conceito de história trabalhado por Saramago e que dá corpo ao romance não é o tradicional. Michel De Certeau, em **História e psicanálise**, leva-nos a fazer uma série de reflexões que são pertinentes aqui. O que separa, tradicionalmente, a história da ficção seria a “falta de limpeza científica” (De Certeau, 2011, p. 47) de que esta é vítima, uma vez que tem por natureza a polissemia que aquela não carregaria consigo. No entanto, De Certeau (p. 49) alerta para o fato de que fazer coincidir o real representado e a representação feita, mesmo pelo historiador profissional, é algo impossível. Dessa forma, a representação disfarça a práxis no caso da história, já que esta busca, incessantemente, formas de se documentar, a fim de obter a confiança do público por meio da tal “limpeza científica”. Além disso, De Certeau afirma que toda ciência deve ter um sujeito – no caso da história, o homem – e um objeto – no caso da história, também o homem. Por conclusão, a história tem uma peculiaridade que lhe é fundamental: seu sujeito é, ao mesmo tempo, seu objeto; isso significa que, ao analisarmos um discurso sobre a história, devemos sempre nos perguntar e levar em conta de onde tal discurso é oriundo. Isso não retira o prestígio da história, pelo contrário, deve sempre alimentá-lo. Tanto que o próprio De Certeau conclui que “uma teoria da narrativa seria indissociável de qualquer teoria das práticas por ser, simultaneamente, sua condição e sua produção” (ibidem, p. 162). Logo, a prática da literatura de se questionar internamente deveria ser o procedimento adotado pela história, para que esta tenha, de fato, validade.

Vemos, então, que o romance adquire sua qualidade, sua “novidade”, à medida que estimula uma reflexão que atinge uma percepção mais profunda sobre os sujeitos, de forma a desconstruir valores e apontar outros. Isso, sim, parece ser uma das maiores características de Saramago e desse livro especificamente. Logo, como base de suas reflexões, o autor português, em parte expressiva de sua obra, parte do discurso histórico para alcançar o homem e a existência deste, aceitando tudo como narrativa, como literatura, já que ganha o tom da palavra e somente assim é possível a comunicação com o Outro e consigo mesmo. Como diz Lacan, somos muito mais falados do que falamos. O autor trabalha a sua ficção e esta o trabalha, o que veremos muito na atividade de escrita de Raimundo. A reflexão a seguir nos ajuda a refletir sobre isso:

A crítica já não afirmava portanto, como Freud na análise de *Moisés* de Miguelangelo, que a escritura é uma forma de expressão das pulsões ou do desejo do artista. A escritura ou qualquer outra forma de arte define um contexto ou um Simbólico no qual o artista entra e é moldado. O material escolhido, a pedra, a linguagem, os sons, as cores também cumprem uma função e trabalham o escultor, o escritor, o músico ou o pintor, o que faz com

que a escritura não forneça ao leitor apenas as fantasias do escritor, mas muito mais as de seus contemporâneos e o simbólico em que todos estão imersos. (Willemart, 2002, p. 3)

Assim, como o próprio Willemart aponta no artigo acima citado, a construção da obra de arte e nossa relação com ela pode alterar nossa relação com o desejo e com nossas pulsões de vida e de morte, que, como mostraremos, também marcam a estrutura do livro de Saramago e a narrativa de Raimundo: “Em outras palavras, a leitura de uma obra, ao desfazer algum dos nós que impediam o desejo de agir, alivia o leitor, liberta-o de preconceitos muitas vezes desconhecidos e lhe permite gozar melhor a vida” (ibidem, p. 4). São as repetições do texto, do discurso que, em nossa análise, levarão a um entendimento de que existe, no romance de Saramago, um inconsciente textual que assegura que a obra tenha sentidos que não são traduzidos em uma leitura superficial. Do inconsciente do texto chegamos ao inconsciente estético:

O inconsciente estético se manifesta na polaridade **da cena dupla da palavra muda**: por um lado, a palavra escrita sobre os corpos à qual se deve restituir sua significação linguageira por meio de um trabalho de decifração e de reescrita; é Balzac enumerando os objetos encontrados no antiquário; por outro, a palavra surda, de um poder inominável, que se mantém por trás de toda consciência e de toda significação (ibidem, p. 4, grifo do autor).

O texto ficcional revela sentidos mais profundos que sinalizam elementos estéticos do texto.<sup>36</sup> Assim, a “palavra surda” da ficção de Saramago, ao ser traduzida pelo leitor e pelo crítico, revela um outro trabalho a ser feito, o de reescrita, no qual um sentido mais profundo é atingido com uma finalidade que também é estética, na qual um “poder inominável” surge. Neste contexto, a angústia ganha espaço. Veremos que ela se ramifica pela narrativa não só enquanto tema, mas como elemento estruturante. Por exemplo, quando Raimundo aborda a angústia do cerco histórico de Lisboa, aborda, também, sua própria relação com os cercos que vive diariamente com o Outro e consigo mesmo. Nesta perspectiva, a literatura contemporânea – especialmente a de Saramago – acaba colocando em cheque, de diversas formas, a ficção, que por sua vez, também sofre seu cerco: se tudo que ganha corpo pela palavra é literatura, o que dá sentido à autonomia da arte enquanto discurso? A resposta está no elemento estético, o qual, muitas vezes, escapa aos demais textos.

---

<sup>36</sup> É importante dizer, aqui, que, *grosso modo*, todo texto revela significações mais profundas a respeito da relação do sujeito – autor empírico, narrador ou eu lírico – com seu campo do Simbólico (relações sociais, por exemplo) e seu desejo e pulsões. No entanto, nem sempre esta relação é traduzida em elementos estéticos, artísticos, como ocorre nos romances de Saramago estudados neste trabalho.

É inegável que o romance é ancorado, também, em um pano de fundo pertencente à história ocidental. No entanto, não se deve ir a este livro como fonte de conhecimento da história acima de tudo. A narração que dá corpo à obra parte de um desejo que, ao longo dos capítulos, se torna claro: refletir sobre o ser humano tendo em vista sua existência como indivíduo a conquistar uma identidade em um contexto mais amplo, o social. É exatamente esse desejo que seleciona, recorta fatos, usa da memória para recuperar o passado, a partir de uma existência única e que não pode ser repetida por mais ninguém. Nem pelo próprio leitor: o que fazemos é seguir o rastro de uma narração que representa uma realidade, em si, muito mais complexa. E, assim, damos ao discurso lido uma interpretação, efetuamos também um recorte de acordo com o que vemos, procuramos: “Então o senhor doutor acha que a história é vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenho a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deletur, suspirou o revisor” (Saramago, 2003, p. 14).

Vejam, então, o romance em alguns detalhes.

### **3.2. O narrador: sobre a (im)possibilidade do narrar**

*(...) embora conscientes de haveremos inventado a mentira, ainda julgávamos ser capazes de viver a verdade.* (Saramago, **História do cerco de Lisboa**)

Esta etapa do trabalho propõe-se a cumprir uma das tarefas que julgamos ser necessárias a nossa análise, em busca do inconsciente textual do romance. A angústia, entendida pelo viés das obras de Freud e Lacan, é fruto do contato do indivíduo com o coletivo<sup>37</sup>.

Em Freud, a sensação de desamparo sentida pelo homem é, prototipicamente, uma retomada de um abandono original, o momento do parto, em que o corpo do bebê é separado da mãe e colocado no mundo para aí se desenvolver dentro de uma cultura. A partir disso, o processo de crescimento revela-se como algo doloroso em que o prazer cede espaço para a realidade, o que não ocorre sem prejuízos, dado que nem sempre é possível sublimar, compensar a energia que não conseguimos aplicar ao que de fato desejamos. Diante disso, muito do que sentimos e denominamos de angústia refere-se à constituição íntima do sujeito

---

<sup>37</sup> Isso, também, de maneira geral, é encontrado nas ideias de Kiekergaard sobre o tema.

defrontado com seu próprio desejo, nem sempre domesticado integralmente pela cultura. A possibilidade de se ver o desejo realizado gera angústia uma vez que é o confronto mais íntimo entre o que queremos e o que nos é dado ser, numa eterna luta entre vida e morte (as pulsões), entre a repetição – que garante estabilidade, vida – e a realização, a diferença – que nunca pode ser completa, uma vez que poria fim ao desejo, condição da vida.

Daí o laço com Lacan: na constituição do sujeito – entre “mim” e o “Outro” –, algo resiste como inominável, o ‘objeto a’. É como se, entre o discurso do Outro – inconsciente – e o eu, consciente, uma zona permanesse como que vazia, ainda que ainda assim não seja. A angústia, como bem aponta Lacan, não é sem objeto: o problema é que ele não pode ser nomeado porque colocaria fim à nossa busca, à nossa atividade de vida, pois encontraríamos a morte.

O narrador de *História do cerco de Lisboa* revela-se extremamente rico se o observamos sob tal perspectiva. Usando a classificação de Genette (s.d.), temos nesse romance um narrador heterodiegético; no entanto, somente isso é pouco ou quase nada revelador a respeito da sua natureza. Ao longo do romance, intriga muito saber qual é a identidade do narrador: ele não faz parte dos fatos enunciados enquanto personagem, mas apresenta-se com um poder demiúrgico sobre os mesmos, emitindo constantes opiniões e realizando diversas reflexões. O plano da enunciação invade o do enunciado a ponto de, em vários instantes, chegar a fazer parte dele: logo, a atividade do narrador passa a ser ingrediente das histórias narradas – a de Raimundo, a do cerco, a do livro a ser escrito etc – pelo modo indireto livre que caracteriza todo o seu discurso e, conseqüentemente, do romance de Saramago aqui estudado. Há momentos em que é impossível dissociar, distinguir o que é voz do narrador e voz da personagem:

Alguns desses nomeados acenaram com a cabeça confirmando, sem dúvida teriam os seus próprios feitos para contar, mas sendo dos a quem as palavras faltam sempre, primeiro por não serem em número bastante, segundo porque não acodem quando se lhes pede, deixaram-se ficar como estavam, calados na roda, ouvindo aquele mais loquaz e jeitoso na principiada arte de falar português, passe o exagero, que teríamos a mais avançada língua do mundo se há oito séculos e meio um simples militar sem graduação já pudesse construir discurso tão claro, onde nem as felicidades narrativas faltam, a alternância do breve e do longo, o corte súbito, a mudança de plano, a suspensão [...]. (Saramago, 2003, p. 169)

As constantes intromissões do narrador naquilo que é fala ou pensamento de Raimundo, personagem central, colaboram para criar o efeito discursivo acima mencionado. Há instantes em que é muito clara a interferência do narrador no discurso de Raimundo, quase

sempre com ironia ou com a intenção de efetuar alguma reflexão filosófica. No entanto, em vários outros, tal separação não é possível com certeza porque os discursos, neste ponto, tornaram-se indissociáveis. Esta atividade do narrador é plenamente reveladora do processo geral de constituição dos sujeitos e da literatura, no sentido *lato* de tudo que não é vida, mas formado pela palavra. A repetição desse comportamento do narrador, além de o caracterizar, caracteriza também todo o significado do romance, uma vez que aponta para uma questão muito preciosa: é possível um discurso autônomo? Qual a possibilidade do individual – representado em Raimundo – diante do coletivo – representado pelo narrador e sua atividade demiúrgica como Outro? Sendo assim, mesmo quando percebemos qual discurso pertence a cada instância narrativa, narrador ou personagem, existe uma clara limitação da voz de Raimundo.

Esta limitação à voz de Raimundo fica patente, por exemplo, quando começamos, enquanto leitores, a ler as partes em que estão trechos do que seria o livro escrito por Raimundo. Dissemos “seria” porque o próprio narrador se encarrega de afirmar que ele próprio resume o texto da personagem, já que este teria “escrita lenta”. Assim, de quem é a “história de Raimundo”? Se o narrador a resume, a quem ela passa a pertencer? E a história do “Não” imposto por Raimundo ao texto do historiador, a quem ela pertence? Temos um único autor ou uma conjugação de vozes?

Juntando o que foi efetivamente escrito ao que por enquanto está apenas na imaginação, chegou Raimundo Silva a este lance crítico, e muito adiantado ele vai, se nos lembrarmos de que, além da mais que uma vez confessada falta de preparo para tudo quanto não seja a miúda tarefa de rever, **é homem de escrita lenta**, sempre cuidando das concordâncias, avaro na adjetivação, molesto na etimologia, pontual no ponto e outros sinais, **o que desde logo vem delatar que quanto aqui em seu nome se tem lido não passa, afinal de contas, de versão livre e adaptação de um texto que provavelmente poucas semelhanças terá com este e que, tanto quanto podemos prever, se manterá reservado até à última linha, fora do alcance dos amadores da história naïve.** [...] Estas prevenções novamente se recordam para que tenhamos presente a conveniência de não confundir o que parece com o que seguramente está sendo, mas ignoramos como, e também para que duvidemos, quando creiamos estar seguros duma realidade qualquer, se o que dela se mostra é preciso e justo, se não será apenas uma versão entre outras, ou, pior ainda, se é versão única e unicamente proclamada. (ibidem, p.141, grifos nossos)

A longa citação justifica-se em função do questionamento da possibilidade de haver um único sentido, o superficial, em detrimento de um outro, mais profundo, inconsciente. Dessa maneira, somos sempre significantes para o Outro, em busca de ser alvo do desejo deste, que nos decifra, nos traduz: é o movimento análogo ao que encontramos na obra literária, sempre completa a partir do encontro do leitor com a narração, a narrativa e as personagens. Raimundo e

sua obra são significantes a serem reescritos pelo narrador e, em seguida, por nós, leitores. Logo, os discursos, de fato, se misturam; é difícil distinguir por completo e ao certo o que é do “eu” e o que é do Outro, dado que estamos completamente imersos em uma cadeia de discursos, outros significantes, que nos atravessam e ganham sentido por meio das atividades de interpretação: algumas mais superficiais, outras, profundas. Isso transparece no discurso do romance de Saramago através da atividade do narrador: não só pelas constantes interferências dele em busca de dar sentido ao escrito; mas pela impossibilidade, que permeia a obra, de se distinguir os discursos dele e de Raimundo, porque, uma vez que interpreto o outro, ele também passa a ser “eu”, já que lhe aplico a minha linguagem – que também é do Outro – para que possa ser traduzido dentro de uma cultura, uma cadeia simbólica. O narrador, assim, não dá voz completa a Raimundo não porque simplesmente não queira, mas por ser um processo impossível, já que Raimundo, pelas palavras do narrador, também se torna instância da narração. Perde-se o que é do narrador e de Raimundo, criando-se, entre ambos, um resto intraduzível de discurso, análogo ao “objeto a” da angústia lacaniana.

Não é só a atividade do narrador geral do romance que revela o que até aqui tem sido argumentado. Raimundo, ao se tornar narrador de sua própria obra, também, em diversos momentos passa de uma realidade a outra, da ficcional para a histórica do momento da enunciação, como se uma estivesse dentro da outra. Exemplifica-se isso com o famoso episódio da Leitaria A Graciosa:

Evidentemente, a Leitaria A Graciosa, onde o revisor agora vai entrando, não se encontrava aqui no ano de mil cento e quarenta e sete em que estamos, sob este céu de junho, magnífico e cálido apesar da brisa fresca que vem do lado do mar, pela boca da barra. Uma leitaria é, desde sempre, bom lugar para saber as novidades, em geral as pessoas não trazem muita pressa, e sendo este um bairro popular, onde todos se conhecem e onde a familiaridade do quotidiano já reduziu ao mínimo as cerimônias prévias à comunicação, tirando, claro está, alguma fórmulas simples. [...] A cidade está que é um coro de lamentações, com toda essa gente que vem entrando fugida, enxotada pelas tropas de Ibn Arrinque, o Galego, que Alá o fulmine e condene ao inferno profundo, e vêm em lastimoso estado os infelizes, escorrendo sangue de feridas, chorando e gritando, não poucos trazendo cotos em lugar de mãos, ou cruelmente desorelhados, ou sem nariz, é o aviso que manda adiante o rei português [...] (ibidem, p. 55)

No momento acima transcrito, percebemos que o narrador, ao enunciar com foco interno em Raimundo, de modo a reproduzir o que este pensa, representa a maneira como o personagem traduz as realidades que o acompanham, a do novo livro que escreve e aquela que conhece dos discursos históricos a que teve acesso; ou seja, de forma a juntar tudo em único bloco discursivo em que não há aviso de limite entre uma realidade e outra. O episódio da

Leitaria, portanto, representa a força das repetições do presente e do passado que se unem em um único eixo, espécie de memória a sempre ser reativada. Afinal, tudo é discurso envolvido por repetições a serem reescritas e traduzidas. Vale a pena exemplificar isso com um dos belíssimos diálogos entre Raimundo e Sara:

[...] Raimundo, Diga, Logo que eu possa sair, irei visita-lo, mas, Estou à sua espera, Essas palavras são boas, Não percebo, Quando eu já aí estiver, deverá continuar a minha espera, como eu continuarei à sua, por enquanto não sabemos quando chegaremos, Esperarei, Até breve, Raimundo, Não se demore, **Que vai fazer quando desligarmos, Acampar em frente da Porta de Ferro e rezar à Virgem Santíssima para que os mouros não tenham a ideia de nos atacarem pela calada da noite**, Está com medo, Tremo de pavor, Tanto, **Antes de vir para esta guerra, eu era apenas um revisor** sem outros maiores cuidados que traçar correctamente um deleatur para explica-lo ao autor, **Parece que há interferências na linha, O que se ouve são os gritos dos mouros, ameaçando lá das ameias, Tenha cuidado consigo, Não vim de tão longe para morrer diante dos muros de Lisboa**” (ibidem, p. 223, grifos nossos).

Neste trecho, a importância do Outro para dar sentido ao próprio discurso do eu é muito grande. Trava-se uma luta constante entre o individual e o coletivo em qualquer trajetória existencial. Tal disputa só pode se dar de maneira contraditória: por um lado, vemos-nos sufocados pelo coletivo; mas, por outro lado, só por meio dele somos capazes de moldar qualquer coisa em linguagem e dar-lhe significado. O coletivo e o Outro aparecem representados neste trecho por meio de figuras como a de Sara e a do discurso histórico. Criam-se duplos entre a história, o passado, o presente, a memória e os personagens para se falar do que se quer transmitir. Por meio do Outro o eu se constitui, para, em seguida, também ser capaz de se constituir como influência, como elemento a ser decifrado para outro sujeito.

Neste jogo puramente discursivo – parte consciente, parte inconsciente –, a angústia surge como elemento representado tematicamente e como elemento que alimenta a atividade dos narradores, o geral<sup>38</sup> e Raimundo. Movidos por uma ânsia de manipular significantes em busca de significado, temos o desejo e as pulsões em movimento de forma a criar os novos discursos ficcionais que se encaixam, um dentro do outro, no romance de Saramago. No

---

<sup>38</sup> O romance **História de cerco de Lisboa** organiza-se segundo a seguinte estrutura e conteúdo: pelo menos três narradores alternam-se para construir o texto. Primeiramente, um narrador mais abrangente, que organiza a obra como um todo, como se fosse uma “moldura”. A ele chamo de “geral”, dado que abarca a diegese como um todo. Aos poucos, este primeiro narrador cede voz narrativa a Raimundo, que passa a elaborar a sua própria narrativa. Finalmente, ao longo de todo o romance, um terceiro narrador apresenta fatos que seriam já consagrados pela história, referente ao cerco feito em Lisboa. É importante ressaltar que estes três narradores vão se alternando ao longo do romance, muitas vezes estando um dentro da narração do outro. Por isso, tomei a liberdade de chamar o narrador que abre o romance de “geral”: dentro do discurso dele vão surgindo as vozes dos outros dois narradores.

entanto, o gozo<sup>39</sup> completo nunca será possível, já que é fundamental que a arte e a existência sejam sempre “uma atividade sexual incompleta”. Caso ocorresse, o gozo completo, a própria atividade vital, possível pela criação de discursos que se transmitem e se alimentam, seria interrompida, uma vez que o fim último da existência seria alcançado.

Exatamente pelo fato da imagem do eu para i mesmo ser sempre miragem, o desejo é algo obscuro, sendo quase sempre mais do Outro do que meu. Como lembra Sonia Leite (2011), em Lacan é fundamental a teoria sobre a fase do espelho no processo de constituição do sujeito. A criança começa a enxergar-se como corpo a partir do contato com sua imagem especular. Diante do espelho, ela toca-se e começa a criar uma imagem sobre si. No entanto, tal imagem é miragem: é, desde sempre, invertida, além da criança ver a si e a seu corpo, através do espelho, como uma imagem do Outro e não de si. Apalpando e sentindo seu corpo, a criança, ao mesmo tempo, olha no espelho, e o que vê é um Outro que também se toca. Logo, por meio desta metáfora fundamental, a percepção do que somos é dada e delimitada pelo olhar do Outro; por isso desejamos o desejo do outro, ser significante para o Outro.

No caso do romance de Saramago, então, podemos, por extensão e analogia, entender como toda ficção – que, na concepção do próprio romance, pela voz de Raimundo, e, conseqüentemente, do narrador, é aquilo moldado pela linguagem – é feita no e pelo Outro. É no mundo dele, na linguagem dele, nos discursos dele que criamos o “nosso” e o dirigimos. O narrador fala de si para dar corpo a Raimundo, de forma que aquilo que reflete sobre a arte, a vida, a personagem, a linguagem, revela-se como um grande eixo central: a constituição de uma identidade contra a morte, ausência de desejo. O mesmo se dá com Raimundo: a narrativa criada por este é uma representação, em outra instância, daquilo que ele busca falar de si mesmo, de forma a dar sentido aos significantes que o atravessam. Em todo este processo, a angústia é base para o significado do romance e das instâncias narrativas do enunciador e dos personagens: lidar com a possibilidade de sermos habitados por algo que, talvez, nunca se traduza por completo (o gozo completo), de maneira que estamos abandonados, desamparados a buscar um significado. Neste sentido, narrar a própria existência ou a de um outro acaba tendo a mesma base ou sendo a “mesma coisa”: por um lado, a dor do vazio que nos preenche e grita por sentido; por outro, a aceitação de que essa atividade é infundável para a manutenção da própria vida.

---

<sup>39</sup> Gozo – a partir de Freud e de Lacan – é o prazer alcançado a partir da dor. Dessa forma, subjacente à ideia de satisfação está, concomitantemente inscrita, a de insatisfação. A dialética do desejo institui-se no movimento, nunca interrompido, entre dor e prazer, morte e vida, repouso e movimento. Por fim, a pulsão refere-se ao paradoxo de buscar a infelicidade, querendo o prazer excessivo na própria dor.



Voltando, então, ao narrador, a atividade que ele emprega para falar de Raimundo se reflete na própria forma como este constrói a sua história, a ser transformada, definitivamente, em ficção: ou seja, o “Não” alimenta qualquer possibilidade de “Sim” que venhamos a representar em nosso discurso. Aliás, é pela possibilidade do “Não” que lutamos pelo “Sim”, como faz Raimundo ao criar “uma nova história do cerco de Lisboa”, que, como vemos, não é nova, já que se traduz, profundamente, enquanto inconsciente textual, como a própria condição de seres vivos e desejantes.

Freud, em sua teoria sobre as pulsões, em nenhum momento coloca a vida acima da morte ou vice-versa. Isso ocorre porque é a complementaridade entre elas que gera o desejo, a existência. São as repetições que ajudam a estruturar a existência, mas é a possibilidade das mesmas serem, eventualmente, quebradas pela diferença o que nos alimenta: ou seja, nem só vida, nem só morte, mas ambas. O excesso de vida é insuportável se nem toda libido gerada conseguir ser canalizada, transferida a algum objeto. O excesso de morte, de repetição, também é insuportável: vegetamos esperando o tempo passar. Inclusive, é a iminência de se viver o instante de vida que gera a angústia: sentimo-nos desamparados em função de fatores diversos, como a (im)possibilidade de ser feliz, a (im)possibilidade de momentos de extrema felicidade serem perpetuados<sup>40</sup>, o medo a respeito do que “virá depois” etc. Dessa maneira, essa angústia é tematizada ao longo de todo o romance, principalmente na trajetória existencial das personagens. Mas é na atividade de narração que a angústia pode ser analisada como elemento estruturante do romance: ela é a condição para que o próprio narrador crie um espelhamento de si, um Outro, representado em Raimundo, no qual sua própria necessidade de desejar, de vida, está impressa.

No trecho transcrito a seguir, a narração deixa muito claro como qualquer possibilidade de gozo completo é naturalmente afastada para que se mantenha o desejo por escrever. Trata-se de mais um trecho longo; no entanto, acreditamos que necessário, para acompanharmos a atividade enunciativa constituída pela angústia. Vejamos:

Raimundo Silva não abriu a janela, olha por trás das vidraças, e segura nas mãos o livro, aberto na página falsa, como se diz que é falsa a moeda cunhada por quem para tal não teve legitimidade. A chuva ressoa surdamente no zinco do alpendre, e ele não a ouve, posto o que, diríamos nós, buscando comparação apropriada à circunstância, é como um rumor longínquo de cavalgada, um bater de cascos na terra branda e húmida, um espadanar de água dos charcos, estranho sucesso este, se no

---

<sup>40</sup> O que, contraditoriamente, extingiria a própria condição para a vida existir. Se o que existe é somente vida, então, tudo se tornaria um único todo em que a própria felicidade e o desejo desapareceriam, uma vez que deixariam de ser possibilidade para ser somente a única condição para se viver.

inverno sempre se suspendiam as guerras, que seria dos homens de cavalo, pouco enroupados por baixo das lorigas e cotas de malha, com a chuvinha a meter-se-lhes pelas frinchas, fendas e interstícios, e da tropa de pé nem é bom falar, descalça na lama ou pouco menos, e com as mãos tão engadanhadas de frios que mal podem segurar as armas diminutas com que vêm a conquistar Lisboa, que lembrança a do rei, vir à guerra com este mau tempo, Mas o cerco foi no verão, murmurou Raimundo Silva. A chuva no alpendre torna-se audível apesar de cair com menos força, o tropear dos cavalos afasta-se, vão recolher a quartéis. Num movimento rápido, inesperado em pessoa habitualmente tão sóbria de gestos, Raimundo Silva abriu de par em par a janela, alguns borrifos salpicaram-lhe a cara, o livro não, porque o protegera, e a mesma impressão de força plena e desbordante lhe tomou o espírito e o corpo, esta é a cidade que foi cercada, as muralhas descem por ali até o mar, que sendo tão largo o rio bem lhe merece o nome, e depois sobem, empinadas, onde não alcançamos a ver, esta é a moura Lisboa, se não fosse ser pardacento o ar deste dia de inverno distinguiríamos melhor os olivais da encosta que desce para esteiro, e os da outra margem, agora invisíveis como se cobrisse uma nuvem de fumo. Raimundo Silva olhou e tornou a olhar, o universo murmura sob a chuva, meu Deus, que doce e suave tristeza, e que não nos falta nunca, nem mesmo nas horas de alegria (ibidem, p.104-5)

Este trecho é especialmente exemplar do que ocorre diversas vezes ao longo do romance. Em primeiro lugar, o narrador nunca concede voz plena, por meio do discurso direto, a Raimundo: a única possibilidade de Raimundo existir discursivamente, em todos os sentidos, é pela voz do enunciador. Isso, mais uma vez, mostra, ao fim do trecho, a dúvida a respeito da origem da última afirmação, graças ao discurso indireto-livre: seria do revisor? Do narrador?

Mas o mais especial, aqui, é que se trata de um trecho muito intenso no que diz respeito ao registro das percepções de Raimundo: por causa da chuva, figura de “vida”, o revisor começa a juntar os planos da realidade empírica do momento com o da narrativa a ser criada por ele. Diante das repetições do cotidiano – morte –, a chuva parece trazer a inspiração para um instante de criação – vida. Tanto que, conforme a chuva diminui, a atividade criativa de Raimundo também decai até cessar. Isso é necessário para que a possibilidade do revisor continuar a construir sua narrativa e o processo de mudança geral da própria vida se prolongue. Ou seja, não há o gozo completo da criação, para que a mesma se dilate. Isso ocorre de forma análoga à teoria das pulsões de Freud, de maneira que, mais uma vez, qualquer atividade de dar forma, através da linguagem, ao que se sente ou se quer transmitir é marcado por um processo em que opostos necessários se nutrem. É necessário que Raimundo interrompa, em diversos momentos, a sua escrita, a sua inspiração, para que ela não chegue a um termo final, que seria a morte.

Tal processo de interrupção, necessário, do processo criativo – pulsão de vida – para retomar a repetição do cotidiano – pulsão de morte – aparece claramente em mais um exemplo a ser retomado. Trata-se, novamente, do caso da Leitaria A Graciosa. Após intenso

momento de trabalho da imaginação, em que Raimundo observa o espaço que o rodeia mas adaptando-o à nova história que já começa a criar, o próprio narrador interrompe tal fluxo criativo para instaurar a mesmice do cotidiano. Isso é importante enquanto elemento que alimenta o desejo de se continuar a narrativa imaginada pelo revisor e interrompida:

Ora, se a situação, aqui, nesta cidade de Lisboa, fosse efetivamente de iminência de cerco e assalto, não estariam estes turistas a chegar, são os primeiros da manhã, em dois autocarros, um de japoneses, óculos e máquinas fotográficas, outro de anoraques e calças de cores americanas. (ibidem, p. 59)

A angústia, condição para o desejo e para a vida, é condição também para a atividade enunciativa do romance, no contato criativo entre pulsões de morte – as repetições, oriundas do inconsciente textual e do sujeito – e de vida. Ao fim de cada momento intenso de criação, inevitavelmente, os narradores – o global, digamos assim, e Raimundo – voltam ao mesmo lugar, ainda que diferentes. Muito foi dito, narrado; no entanto, outros cercos são impostos aos que vão sendo vencidos, permanecendo algo “estranhamente familiar” a ser traduzido.

O *Unheimlich* freudiano diz respeito ao encontro dos sujeitos com algo que lhes é completamente familiar, mas que só é possível de se traduzir através do contato com o Outro. Possui, assim, estreita conexão com a angústia: trata-se do reconhecimento de algo em nós, sujeitos sempre em construção, que gera estranhamento justamente por não ser plenamente traduzível, a não ser de forma parcial e provisória, com o apoio da cadeia discursiva em que o Outro nos insere. Tais considerações são interessantes na medida em que permitem uma interpretação, por analogia, com a atividade narrativa de *História do cerco de Lisboa*: cria-se um narrador que cria Raimundo que cria uma “nova história”. Ou seja, somente por um outro, ainda que instância criada, é possível uma representação de elementos da subjetividade humana. Portanto, a narração de um romance estrutura-se como angústia: sintoma da impossibilidade de se dizer tudo o que se quer representar, moldar pela linguagem – sempre marcada pelo e do Outro –, de forma a restar sempre algo a ser dito que permanece indecifrável nas camadas mais profundas do texto. O crítico – tarefa, de certa forma, também assumida pelo narrador e pelo revisor – busca traduzir esse “resto”, porém nunca de forma definitiva, já que resiste à linguagem; assim como se dá com a angústia<sup>41</sup>:

---

<sup>41</sup> Esta natureza da enunciação é amplamente configurada na ficção contemporânea, de forma que, em diversos autores e obras, a escrita é assumida como tendo um espaço dentro da própria narrativa. Logo, com novas possibilidades de entendimento a respeito do sujeito, a ficção também muda, “floresce no jardim das musas”.

todo o romance é isso, desespero, intento frustrado de que o passado não seja coisa definitivamente perdida. Só não se acabou ainda de averiguar se é o romance que impede o homem de esquecer-se, ou se é a impossibilidade do esquecimento que o leva a escrever romances (ibidem, p. 50)

Logo, podemos dizer que o passado aparece, no romance de Saramago em questão, não só como elemento temático introduzido pelo narrador, mas principalmente como única forma possível de acesso a qualquer probabilidade, ainda que provisória, de significado do vivido. As constantes aproximações entre repetições do presente e do passado servem não só para que os dois tempos estejam interligados, mas, também, para tornar patente que, mesmo que façamos uma análise do que consideramos presente, qualquer conclusão sobre ele só pode ser dada *a posteriori*, condição dos sentidos criados pelos sujeitos. O que temos, então, é sempre memória, a curto ou a longo prazo, de forma que o sem sentido do passado volta a assombrar o do presente, uma vez que qualquer certeza só é possível de existir depois e de maneira provisória.

No texto a respeito do “Bloco mágico” (1976a), Freud explica como funcionaria, ao seu ver, o elemento da memória. Esta nunca pode ser apagada; ao contrário, somente reescrita. Dessa forma, para entender os significados daquilo que já foi vivido, é preciso empreender um trabalho semelhante ao do arqueólogo, de forma a invadir as camadas discursivas que vão se reescrevendo e ganhando sentido sempre depois. Mesmo que construamos um narrador que fale no presente – como deste romance de Saramago –, isso é somente um efeito discursivo no qual o sentido não se abre de imediato. Por isso, então, os constantes atravessamentos entre presente e passado: acreditamos que não se trata somente do questionamento da validade do passado por meio do questionamento do discurso da história. Acrescentamos algo a isso: é da condição humana entender e atribuir significado ao fluxo existencial sempre no “instante seguinte”, sempre retornando ao passado.

Nesta perspectiva, o presente, enquanto possibilidade de sentido, é quase sempre uma ilusão, não restando outra forma de se falar do que não seja a do recuo da memória de maneira a ficcionalizar o vivido por meio da linguagem, dando a este forma. Vejamos isso, mais uma vez, no exemplo a seguir:

Raimundo está portanto do lado de fora da cidade, pertence ao exército sitiante, não faltaria mais que abrir-se agora um daqueles janelões e aparecer uma rapariga moura a cantar, Esta é Lisboa prezada, Resguardada, Aqui terá perdição, O cristão, e tendo cantado bateu com a janela em sinal de desprezo, mas, se os olhos do revisor o não enganam, a cortina de casa foi afastada subtilmente, e este gesto simples bastou para quebrar-se a ameaça que estava nas palavras, na condição de tomarmos nós à letra, porque bem poderia ser que Lisboa, ao contrário do que parecia,

não fosse cidade mas mulher, e a perdição somente amorosa, se o restritivo advérbio aqui tem cabimento, se não é essa a única e feliz perdição. (ibidem, p.61)

Aqui, além de ficar claro o discurso indireto-livre, em que se perde a fronteira entre a propriedade dos discursos – a distinção quase se revela impossível –, fica nítida, também, a mistura, pelo foco de Raimundo, entre o espaço presente e ações passadas e imaginadas que o preencheriam. Logo, separar o presente do passado também se mostra impossível: a única condição para o presente existir é olhar, falar e dar sentido a ele; isso, no entanto, somente é dado pelo passado. Por isso, acreditamos que o romance de Saramago adquire, por meio das repetições colocadas no discurso, um tom que se aproxima do ensaio reflexivo misturado à ficção romanesca. Aliás, segundo o próprio Raimundo, tudo não passa de literatura.

Chegando ao fim do tópico referente ao narrador de *História do cerco de Lisboa*, procuramos apontar alguns pontos que retomamos rapidamente agora para dar um caráter de conclusão – sempre provisória – a esta parte de nossa análise. Dessa forma, procura-se, por meio das repetições da atividade do narrador, reter o processo de funcionamento deste. A enunciação realiza-se de maneira semelhante à forma do próprio processo existencial se dar – talvez, acreditamos, porque a única possibilidade deste ser entendido é a partir da linguagem, da narração ficcional, e sempre *a posteriori*. Logo, é sempre a provisoriedade do significado que é retomada, nunca sendo algo permanente, completamente satisfatório, mas um gozo incompleto que movimenta a vida à custa da ausência de sentido que englobe o que somos em definitivo. Assim se processa a angústia nesta ficção de Saramago: considerar a enunciação e seu narrador da maneira como fizemos inclui entender a narração do discurso ficcional como estrutura de angústia. O sentido, possibilidade do gozo e da vida, sucumbe ante a impossibilidade de se estabilizar em definitivo. Daí o desamparo, a impossibilidade de comunicação total: uma espécie de discurso ontológico sobre a própria criação literária:

Se Raimundo Silva pudesse alinhar, pela ordem certa, tudo quanto a sua memória contém de palavras e frases avulsas, bastaria ditá-las, regista-las num gravador, e teria assim, sem o esforço penoso de escrever, a História do Cerco de Lisboa que ainda está buscando, e, sendo outra a ordem, outra seria a história, outro o cerco, Lisboa outra, definitivamente. (ibidem, p. 163)

Vejam, agora, a conexão do que foi até aqui discutido com a trajetória existencial das personagens centrais, Raimundo e Sara.

### 3.3. As personagens em liberdade condicional

*Vamos, não chores.  
A infância está perdida.  
A mocidade está perdida.  
Mas a vida não se perdeu.*

*O primeiro amor passou.  
O segundo amor passou.  
O terceiro amor passou.  
Mas o coração continua.*

*Perdeste o melhor amigo.  
Não tentaste qualquer viagem.  
Não possuis carro, navio, terra.  
Mas tens um cão.*

*Algumas palavras duras,  
em voz mansa, te golpearam.  
Nunca, nunca cicatrizam.  
Mas, e o humour?*

*A injustiça não se resolve.  
À sombra do mundo errado  
murmuraste um protesto tímido.  
Mas virão outros.*

*Tudo somado, devias  
precipitar-te, de vez, nas águas.  
Estás nu na areia, no vento...  
Dorme, meu filho.*

(Carlos Drummond de Andrade, “Consolo na praia”)

*Que é que sabe dessas diferenças todas, nossas  
e dos mundos, Imagino, vejo, concludo, Essas  
três operações podem levar à verdade como conduzir ao erro.  
(Saramago, *História do cerco de Lisboa*)*

Este segundo tópico de análise específica do romance pretende deter-se sobre o percurso existencial das personagens centrais de *História do cerco de Lisboa*. Sendo assim, não se pretende uma análise estrutural de Raimundo e de Sara, mas, acima de qualquer outro interesse, um entendimento de como se desenrola o processo de formação dos dois enquanto sujeitos cuja identidade não está pronta, mas em processo de constante formação. No caso destas análises, acreditamos que as ideias de Kierkegaard serão muito úteis, além de alguns apontamos em relação com Freud e Lacan.

Entendemos as personagens deste romance como construções discursivas com identidades que nunca estão “já dadas”, mas em contínuo processo de transformação, de mudanças. Fica muito claro, ao longo da leitura da obra, que Raimundo e Sara, mas principalmente Raimundo, são assumidos como construções discursivas de um narrador, cuja identidade desconhecemos. Isso é perceptível à medida que este, em diversos momentos, apresenta-se, insere-se na narrativa, interferindo no que é enunciado.

No capítulo inicial deste trabalho, expusemos algumas ideias de Kierkegaard a respeito da constituição da subjetividade humana. Conforme foi dito, a existência é algo sempre a se dar, nunca pronta, sempre transitória. Estamos sempre colocados diante das escolhas a serem feitas e que condicionarão nossa existência. Albert Camus (2004), ao usar como metáfora existencial o mito de Sísifo, realça exatamente o traço que nos marca como sujeitos e que está presente também na obra do pensador dinamarquês: Sísifo foi condenado a executar a mesma tarefa ao longo de seus incontáveis anos de vida, carregar uma pedra até o alto de uma montanha, sabendo que, ao início de cada dia, a pedra estaria novamente em baixo esperando para ser carregada. Dessa forma, a vida deve ser entendida, quando focalizamos o ser humano, como um processo a sempre ser reiniciado, recomeçado, nunca estando acabado, a não ser que morto.

Kierkegaard, então, para refletir sobre o “canteiro de obras” que é a subjetividade humana, aponta elementos que devem ser levados em consideração nesta análise das personagens de Saramago. Em primeiro lugar, são enumeradas três figuras estéticas para designar diferentes estádios da existência humana. Lembremos dois pontos: primeiro, estético, para Kierkegaard, não se relaciona à arte, mas ao momento existencial em que mais vivemos na superficialidade, não usufruindo em profundidade deste; segundo, para o autor, não permanecemos estáticos, parados em um nível existencial, ao contrário, em função das escolhas que fazemos, a transição sempre ocorre. Dessa forma, temos, conforme já dito, três estádios existenciais: estético (mais superficial), ético (mais preso às convenções do coletivo), religioso (o mais elevado no sentido de que é onde mais adquirimos responsabilidade por nossa existência). Dentro do primeiro estádio, três figuras estéticas representam o comportamento aí possível: Don Juan (preso à conquista de um instante superficial de prazer; importante não é viver o resultado da conquista, mas ela, como processo em si mesma); Fausto (inconformado com a própria vida e as limitações da mesma); o Judeu Errante (marcado pela sensação de sempre estar desalojado, deslocado no mundo).

Diante disso, Raimundo é a típica figura estética do Judeu Errante que nunca encontra pouso para si<sup>42</sup>. Não podemos dizer que Raimundo se assemelha à imagem do Fausto porque, na verdade, ele é um grande conformado com o papel que desempenha. Não podemos dizer que ele seja feliz, mas, sim, conformado, cujo isolamento social, cuja imaginação represada dentro de seu apartamento, cuja tinta de cabelo para esconder a idade apontam para uma má-fé existencial<sup>43</sup> consigo mesmo: parece não haver lugar no mundo para Raimundo. Aliás, sua profissão, revisor de textos para um editora, já aponta para a característica mais marcante de Raimundo: nunca escrever a própria narrativa, sempre a revisar a dos outros, acrescentando concordâncias, deleaturs, mas nunca a sua história. Dessa forma, no início do romance, o que vemos nesta personagem é um processo acumulativo, em que mais encontramos elementos que remetem à morte do que à aceitação e ao protagonismo da própria existência. Vemos pouco de vida, inclusive, na sua rotina, na realização dos seus desejos mais básicos (quando há vontade sexual, prostitutas parecem resolver o problema).

Sendo assim, tudo o que diz respeito a Raimundo (sua profissão, sua aparência, o espaço onde vive, o (dez)prazer que sente) remete a um excesso de morte, submetendo-o a velhas verdades do coletivo, a uma vida em que o gozo não existe, imperando, por analogia, a pulsão de morte. Vive-se mais como algo mecânico do que como algo que realmente se busca como desejo. Todo este processo de morte em vida será quebrado por uma atitude que marcará o transcorrer da narrativa e permeará a continuidade da existência das personagens. Trata-se do “Não” inserido por Raimundo no livro de história revisado por ele. Aliás, em função das observações feitas no tópico anterior, é interessante analisar o efeito que surge deste ato justamente em um livro de história (qualquer afirmação ou negação, qualquer resposta de vida, só podem ser dadas *a posteriori*):

Está demonstrado, portanto, que o revisor errou, que se não errou confundiu, que se não confundiu imaginou, mas venha atirar-lhe a primeira pedra aquele que não tenha errado, confundido ou imaginado nunca. Errar, disse-o quem o sabia, é próprio do homem, o que significa, se não é erro tomar as palavras à letra, que não seria verdadeiro homem aquele que não errasse. (Saramago, 2003, p. 23)

---

<sup>42</sup> Aliás, esta parece ser a figura estética que mais aparece representada nos “heróis” dos romances contemporâneos. Como bem fala Bauman (1999), esta, inclusive, parece ser uma das características do homem de hoje: um pária sem ter onde se alojar, sempre andarilhando em busca de identidade para repousar, cansado. Em mais de um romance, por exemplo, esse processo de busca aparece metaforizado pela própria figura da viagem, como em *Mongólia* (2003), de Bernardo de Carvalho, *Quando éramos órfãos* (2001), de Kazuo Ishiguro, *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera etc.

<sup>43</sup> Na perspectiva apresentada por Sartre, em *O existencialismo é um humanismo* (2010), a má-fé existencial consiste em se viver de modo a ignorar o fato de que escolhemos sempre o destino por que passamos e, ainda mais, sem assumir as consequências que todo ato de escolha possui em relação ao coletivo. Logo, a má-fé configura-se como ato de consequências individuais e coletivas.



Logo, o ato de Raimundo não se conjuga como erro, uma vez que é ele quem promoverá a possibilidade de mudanças na vida do revisor, que começa a realizar e viver um grande cerco a sua existência e seus valores. Kierkegaard usa da figura de Abraão para pensar a respeito do processo existencial: este fez uma escolha, acreditando com fé no futuro, ainda que tal fosse incerto. Tudo isso define o grande absurdo da existência: viver consiste em escolher sem garantias do que virá como resultado, o que não exclui nossa responsabilidade ao agirmos. Na visão kierkegaardiana, a angústia consiste exatamente em ultrapassar esse momento de escolha com fé, algo muito difícil, mas necessário para que alcancemos o absoluto do estágio religioso. O erro de Raimundo acaba consolidando-se como espécie de pequeno “instante” (no sentido que Kierkegaard atribui ao termo) em que inicia um processo de mudança que será estimulado por outra figura central, Sara.

À maneira de Adão<sup>44</sup>, escolher é sempre algo aterrorizante porque a verdade individual que cada ato encerra é assustadora no sentido que demonstra nosso poder sobre a vida. Assim, Raimundo, ao cometer seu “erro”, começa a salvar sua vida. A visão que imprime ao livro do historiador por meio de um “Não”, ainda que falsa, segundo a “História oficial”, reativa a possibilidade de vida no revisor, representada pelo trabalho da escrita: é preciso reescrever a verdade que é entendida pela memória do sujeito. O “Não” mostra-se como fratura entre as repetições do cotidiano através da qual é possível vislumbrar o que é vida e o que é morte<sup>45</sup>. Exatamente essa possibilidade de um novo discurso, vivo, é o que leva o narrador a refletir: “(...) os erros associados ao revisor não são afinal seus, mas destes livros que não fizeram mais do que repetir, sem contra prova, obras mais antigas, e, sendo assim, lamentemos quem veio a ser vítima inocente da boa-fé própria e do alheio erro” (ibidem, p. 25). Dessa forma, o grande erro deixa de ser o “Não” que representa pulsão de vida e passa a ser o discurso morto, repetitivo, que representa morte, uma vez que não gera o novo, a fratura do desejo. Raimundo, então, tem sua vida, até esse momento, marcada pelas repetições que não parecem se aproximar, de início, com a ideia de vida:

---

<sup>44</sup> Personagem utilizada como metáfora na obra **O conceito de angústia** (2010a).

<sup>45</sup> Voltamos, aqui, a fazer mais uma aproximação entre Freud e Kierkegaard, que só é possível por acreditarmos que os dois são “filhos” de uma nova forma, semelhante, de entender o sujeito. Os dois pensadores, mesmo com suas diferenças epistemológicas, possuem em comum o valor atribuído às repetições: elas são importantes enquanto possibilidade de manutenção da vida, oferecendo uma rotina, ainda que apresentem sempre o mesmo. No entanto, são exatamente elas que possibilitam desejar o novo, a fratura, o “Não” quando o “Sim” é esperado, registro do desejo, cuja expressão nunca será inteiramente traduzível.

[...] para o alívio das importunações mais imperiosas da carne o revisor desce à cidade, contrata, satisfaz-se e paga, **sempre** teve que pagar, que remédio, mesmo quando não se achou satisfeito, que o verbo não tem um sentido só, como se crê vulgarmente. A mulher que vem de fora é o que chamamos a-dias, trata-lhe da roupa, arruma e limpa o mais substancial da casa, põe a cozer uma grande panela de sopa, a **mesma**, feijão branco e hortaliça, que dará para alguns dias, não é que ao revisor não caiam bem outras variedades, mas reserva-as para o restaurante, aonde **vai uma vez por outra**, sem exageros de assiduidade. Não há pois mulher nesta casa, nem nunca a houve. (ibidem, p.30, grifos nossos)

Percebe-se, pelo trecho acima, que o marasmo da vida de Raimundo, as repetições, apontam para um desejo que se expressa vagamente – e não constrói laços de afeto – e sempre de forma a não encontrar um lugar próprio no espaço que habita, além da quase inexistência do contato de qualquer natureza com outras pessoas, especialmente mulheres. Após o erro cometido por Raimundo no livro do historiador, em diversos momentos ele será assaltado por uma inquietude em que o velho ritmo de vida e o desejo novo conviverão. A convivência com a sensação do “erro” revela o quanto a existência de Raimundo baseia-se não na busca do gozo, mas no evitamento da dor, quase sempre lidando com significantes mortos cujo significado se evapora à medida que faz parte de uma repetição automática do viver:

[...] é **homem bastante reservado** para **não andar aí a derramar-se por amigos e conhecidos**, que os terá, embora, provavelmente, não vá ser preciso convocá-los ao relato, pelo jeito que ele leva. **Não tem irmãos, os pais morreram-lhe nem cedo nem tarde, a família, se resta alguma, anda dispersa**, notícias dela, quando chegam, pouco adiantam à tranquilidade de afinal não a ter, **a alegria passou, o luto não vale a pena, e a única coisa que verdadeiramente sente próxima de si é a prova que estiver a ler, enquanto dura**, o erro que é preciso desemboscar, e também, quando calha, uma preocupação que não teria de ser sua, lá se avenham os autores, que para isso levam as honras, como este desassossego agora das fundas baleares que lhe voltou ao pensamento e não quer sair (ibidem, p. 30, grifos nossos).

Mais uma vez, preocupamo-nos em deixar clara a presença da morte na vida de Raimundo, em que tudo é o mesmo, repetição, sem possibilidade do novo. Inclusive os erros dos autores que revisa deixam de ser novidade e passam a ser algo esperado. No entanto, isso mudará com a grande escolha representada no romance, seu grande salto para a fé kiekergaardiano, seu “Não”. Vejamos o espaço habitado por ele, repleto de figuras que remetem ao esquecimento, à morte: “mais parece ser o depósito aluvial duma acumulação de séculos, um pó negro, como de cinza, que não se sabe donde vem, de tabaco não pode ser, que o revisor há muito deixou de fumar, é a poeira do tempo, e está tudo dito” (ibidem, p. 31). Dessa forma, o espaço, morto, repete o discurso a respeito da vida de Raimundo e dos livros

que ele revisa: imensa maré de repetições<sup>46</sup> que não oferece possibilidade do personagem de sentir-se parte de algo, conformado mas infeliz. Qualquer possibilidade de escolha, até o momento do “Não”, que poderia trazer a grandeza do instante, paralisa-se na angústia que nunca se realiza em ato.

Podemos perceber Raimundo de forma análoga à imagem do Judeu Errante, também, à medida em que não encontra verdade naquilo que lê, ou seja, não reconhece ponto de referência em que se apoiar e constituir seu próprio discurso. Logo, ficção e história revelam-se como literatura: “Fulano diz que Beltrano disse que de Cicrano ouviu, e com três autoridades dessas se faz uma história” (ibidem, p. 39). Tudo será rompido pelo momento de escolha que se impõe a Raimundo, como se o próprio texto o convocasse a criar um novo discurso, uma nova verdade:

[...] os cruzados auxiliarão os portugueses a tomar Lisboa. Quis o acaso, ou foi antes a fatalidade, que estas unívocas palavras ficassem reunidas numa linha só, assim se apresentando com a força de uma legenda, são como um dístico, uma inapelável sentença, mas são também uma provocação, como se estivessem a dizer ironicamente, Faz de mim outra coisa, se és capaz. A tensão chegou a pontos que Raimundo Silva, de repente, não pode aguentar mais, levantou-se, empurrando a cadeira para trás, e agora caminha agitado de um lado para o outro no reduzido espaço que as estantes, o sofá e a secretária lhe deixam livre [...] (ibidem, p. 43)

Tem-se um momento de grande intensidade emocional representada pela atitude impaciente e tensa de Raimundo. Na verdade, não é o texto em si que sinaliza mudanças, mas a possibilidade do novo que se traduz no desejo que invade a personagem que, de tão desacostumada à energia da pulsão de vida, sente-se incomodada. A vida toma a Raimundo e transborda-o, que dará o passo inexorável da escolha do “Não”, significativo que se traduz em afirmação da existência por meio da negação do que o discurso morto, repetitivo, da história oficial diz. Após um momento de tamanha intensidade, “o mundo, então remendado, terá vivido diferentemente só um curto instante” (ibidem, p. 45). Ou seja, a partir da inclusão do novo significativo, a memória é reescrita, para, em seguida, uma sensação de esgotamento, de volta à normalidade ser retomada, quando “o mundo regressará à antiga e tranquila órbita, o que foi continuará a ser”. Mesmo assim, a fagulha do desejo foi acesa e deve queimar lentamente para que a vida não se esvazie em morte.

---

<sup>46</sup> Dialogando com a teoria psicanalítica e os pensamentos de Kierkegaard, é importante frisar, novamente, que o problema representado na vida de Raimundo não são as repetições em si, como essência, mas a permanência nelas, sem vislumbrar novas possibilidades de laços criadores de desejos. Logo, ele, o protagonista, permanece no escuro, mais próximo da ideia de morte do que da de vida.

Raimundo surge como sujeito fraturado, dividido em si. Não há sujeito centrado: ele bifurca-se entre sensações contraditórias, na busca de traduzir a significação dos próprios atos. No texto, isso assim aparece: “não podia deixar na cama metade de si mesmo [...] um homem sempre deve ir completo aonde o chamem, não pode alegar, Trago aqui esta parte de quem sou, o resto atrasou-se no caminho” (p. 47). A cisão de Raimundo, nítida após o instante de escolha vivido, é fruto da busca de equilíbrio entre o individual e o coletivo, a vida e a morte, o novo e o velho. Agora, a angústia vem não mais em função da escolha do dia anterior, mas de como se ver aos olhos do Outro. Segue-se, à realização do desejo, um momento de desamparo diante do que o indivíduo representa ao coletivo: está preso diante do imperativo ético da existência. Ou seja, uma nova preocupação invade Raimundo, não mais a de se sentir sem lugar a ocupar, mas a da pressão dos valores externos a si, do que é esperado dele. O problema passa a ser qual nova escolha fazer: nova angústia diante do olhar do Outro.

O detalhe do uso da tinta de cabelos usada por Raimundo revela o quão preso ele se sente em sua própria imagem: o problema é a imagem de si que ele acaba criando, uma vez que se torna refém dela. É um conjunto de elementos que acaba revelando o universo de morte em que a personagem está mergulhada e que, agora, se depara com a possibilidade do novo, sempre angustiante – porque incerto diante do desamparo também possível de ser vivido – que, com sua força insuportável de vida, causa desconforto para alguém acostumado ao velho, ao estagnado, ao prosaico, ainda que sem desejo:

muito néscio terá de ser aquele que recusasse o que, acrescentado ao essencial, lhe redobra os apetites e os sabores [...] seria também o caso do amor, por exemplo, se dele tivesse o revisor mais ampla experiência. [...] hoje vive arrependido de ter decidido pintar o cabelo, está como prisioneiro dos seus próprios artifícios, porque, mais do que o desagrado que lhe causa a sua imagem, o que ele não suporta é a ideia de que, deixando de pintar-se, os cabelos brancos que sabe ter lhe apareceriam de repente à luz, de uma só vez, como uma irrupção brutal, em lugar do lento avanço natural que por vaidade tola resolveu um dia interromper. São as pequenas misérias do ser humano, que o corpo tem de pagar, ele que está sem culpas. (ibidem, p. 50)

Logo, a vaidade surge como má-fé existencial porque encobre o esforço de vida representado pela figura dos cabelos brancos, encobertos, por seu turno, pela artificialidade da tinta. O medo do branco, sinal de vida, não se dá pelo valor do cabelo em si, mas pelo apego demasiado ao que é imposto a si diante do Outro. A idade, o desenrolar natural da vida, passa a ser visto como vergonha; portanto, a escolha de pintar os cabelos acaba revelando-se como diametralmente oposta à do “Não” da história. Esta, é a aparente negativa que revela vida em

profundidade; aquela, aparente juventude que esconde o impulso de vida, incessante; por isso, sempre é necessário o retoque, que se torna prisão e não liberdade. O próprio Raimundo reconhece-se tão cego quanto o almuadem do livro que escreve: na verdade, a visão de si abre-se às custas do trabalho criativo, inaugurado pelo “Não”, que nunca encontra repouso no gozo absoluto; ao contrário, está sempre incompleto, sempre vivente.

O próprio tempo da criação de um discurso novo, vivo, autônomo revela-se efêmero diante da eternidade a que Raimundo estava acostumado:

essa eternidade viveu-a Raimundo Silva como se tivesse um veneno de acção lenta, porém, derradeiramente, tão conclusiva como a do tóxico mais fulminante, símile perfeito da morte que cada um de nós vai preparando em vida e de que a mesma vida é casulo protector, útero propício e caldo de cultura (ibidem, p. 69)

Aos poucos, substituímos prazer por realidade, e a própria existência converte-se em perigo, já que nos aprisiona. Logo, a própria atividade de revisor era uma falsa liberdade; agora, aos poucos, a revisão volta-se para o próprio discurso do protagonista. No entanto, esse processo só é possível passando pelo discurso do outro, o do narrador que não concede voz integral a Raimundo. Qualquer escolha de possibilidade de vida, movida pela fé, só pode ser, parcial e transitoriamente, traduzida pela linguagem ensinada pelo Outro. Daí a angústia, mais uma vez, pela (im)possibilidade de se criar um discurso completamente novo: para ele ser traduzido para o “eu”, que o produz, é necessária a antiga linguagem aprendida pela ação do coletivo diante do individual. A liberdade é possível, mas em graus maiores ou menores de condição, nunca de maneira integral.

Neste sentido, a figura de Sara é primordial. Contratada para controlar e regulamentar o trabalho dos revisores, inicialmente é vista como controladora dos discursos que já foram revistos; em seguida, ela será o elemento desencadeador do desejo definitivo de criação em Raimundo. Ou seja, a própria aparência de morte suscita o desejo; enquanto a aparência de vida – a tinta de cabelo – não o faz. Sara coloca Raimundo em contato, novamente, com a angústia do jogo entre vida e morte:

Ninguém mais do que eu gostaria de encontrar uma explicação satisfatória, mas, se não o consegui até agora, duvido de que venha a consegui-lo, o que eu penso é que deve ter-se travado dentro de mim uma luta entre o lado bom, se o tenho realmente, e o lado mau, que esse temo-lo todos (ibidem, p. 79).

O Outro, mais uma vez, surge como foco onde se inicia e termina a busca por sentido, numa espécie de luta.

O retorno à casa, após o primeiro contato abrasivo com Sara, remete à sensação de angústia por meio do encurtamento do espaço onde se vive: “A casa tornou-se subitamente pequena, até a própria janela aberta para as três vastidões, a da cidade, a do rio, a do céu, lhe pareceu como um postigo cego, e é verdade que não havia nevoeiro, e mesmo a frialdade da noite era retemperadora frescura” (p. 86). Mas são justamente os enfrentamentos entre Sara e Raimundo que conduzirão a uma reavaliação de valores e a uma busca por novos significados, ainda que instáveis. Dessa forma, novas repetições são inseridas na narrativa: os diálogos constantes entre os dois personagens, mais do que uma batalha, revelam-se como esforço de questionar o sentido atribuído a tudo. Tais repetições instauram, definitivamente, um novo momento na narrativa e na narração. O narrador continua a controlar as vozes das duas personagens e, conseqüentemente, prossegue estimulando o desejo e a angústia por meio de suas intromissões que impedem o gozo completo que colocaria fim à narrativa.

Entre Sara e Raimundo, não teremos somente embate nos diálogos, mas entre a visão dos próprios corpos. O impacto trazido pela imagem global de Sara (linguagem, ideias, aparência) será ponto de arranque para as transformações diversas de Raimundo. No trecho a seguir, é importante destacar a diferença da imagem construída sobre os cabelos de Sara: eles “brilham”.

Os olhos do revisor acompanharam o movimento que animava as regiões superiores, reconhecia o rosto, o cabelo solto, caído sobre os ombros, e de repente sentiu um choque ao distinguir nele, nitidamente, **fios brancos que brilhavam sob a luz do tecto**, Não os pinta, pensou, e teve vontade de fugir dali. (p. 94, grifo nosso)

O confronto, então, inscreve-se no corpo e na linguagem, ambos miragem em relação ao Outro. Vejamos como o narrador registra isso:

essa abundância aparente de visualizações não diminuiu a necessidade das palavras, quaisquer palavras, mesmo sabendo elas dizer tão pouco sobre as acções e interações do corpo, da vontade que há nele ou ele é, do que chamamos instinto da ausência doutro nome, da química das emoções, e o mais que, precisamente por falta de palavras, não se mencionará. Mas, não tratando nós aqui de cinema, nem de teatro, sem sequer de vida, somos forçados a gastar mais tempo a dizer o que necessitamos, sobretudo porque nos damos conta de que, após uma primeira, uma segunda e às vezes um terceira tentativa, apenas uma parte mínima das substâncias terá ficado explicada, ainda assim muito dependente de interpretações, posto o que, em meritório esforço de comunicação, perturbadamente tornamos ao princípio, a ponto de, inábeis, aproximarmos ou distanciarmos o plano de focagem, com risco de esborratar os contornos do motivo central, e de torna-lo, digamo-lo assim, inidentificável (ibidem, p. 97)

Ou seja, é da natureza da linguagem não significar nada por completo; ainda mais quando se trata de algo tão individual cuja única possibilidade de tradução é pela língua dada pelo Outro. O corpo e seus afetos tornam-se expressivos para além da linguagem. Sara, então, faz a proposta definitiva para o processo de transformação de Raimundo: a escrita da história de um novo cerco – o outro, vivo, imaginado pelo revisor. Nesse instante, mais uma vez, o corpo de Sara complementa o que é sentido por Raimundo, a sua busca, através do uso de foco interno pelo narrador. Vemos isso em “As mãos da doutora Maria Sara não tem anéis nem aliança” (p.99) e em “será possível que as pontas dos dedos vibrem diferentemente segundo as cores que tocam ou aflagam, não sabemos” (p.100).

A possibilidade de um novo discurso, não a ser revisto mas escrito, por Raimundo, revela um caminho novo em que a angústia não deixa de ser tematizada, até porque é constituinte estrutural do processo de narração que o protagonista pretende e empreende. A enunciação de Raimundo revela-se como escolha que, mesmo que lida por outrem, não pode ser plenamente compartilhada com o coletivo, dado que se trata de experiência puramente individual. Narrar, criar uma história, traduz-se não só como uma potencial necessidade de se contar algo, mas sinaliza como possibilidade o surgimento de um discurso de vida, uma escolha, um salto para a fé, que, exatamente por ser algo subjetivo, somente através de uma linguagem individual, mas intransmissível ao coletivo, seria plenamente comunicável<sup>47</sup>.

Existe, portanto, uma necessidade de verdade, que não se resume à do coletivo. No encontro entre o individual e o coletivo (contato com o Outro), cria-se sempre um resíduo que não se consegue reduzir ao discurso. Nesse instante, o da escrita, metáfora do processo existencial enquanto cumprimento de um desejo, Raimundo desprende-se paulatinamente do estágio ético da existência e, aos poucos, torna-se uma espécie de Fausto inconformado. Uma vez que vislumbra uma possibilidade de lugar onde é possível falar de si, a narrativa ficcional, desprende-se da excessiva preocupação com o coletivo, ainda que preso à vivência do instante. No entanto, temos uma personagem aprendendo a se libertar do superficial, rumo a uma possibilidade de Absoluto. A própria narrativa criada por Raimundo será iniciada por uma disputa entre discursos. Neste processo, a percepção interna do revisor sobre a realidade que o rodeia se transforma juntamente:

**Olhar, ver e reparar são maneiras distintas de usar o órgão da vista**, cada qual com sua intensidade própria, até nas degenerações, por exemplo, **olhar sem ver**,

---

<sup>47</sup> Desse modo, grande parte dos experimentalismos linguísticos operados pela literatura contemporânea podem ser interpretados à luz dessa necessidade assumida pela ficção romanesca atual e, há mais tempo, pela poesia que inaugura nossa modernidade estética.

quando uma pessoa se encontra ensimesmada, situação comum nos antigos romances, ou ver e não dar por isso, se os olhos por cansaço ou por fastio se defendem de sobrecargas incômodas. **Só o reparar pode chegar a ser visão plena**, quando num ponto determinado ou sucessivamente a atenção se concentra, o que tanto sucederá por efeito de uma deliberação da vontade quanto por uma espécie de estado sinestésico involuntário em que o visto solicita ser visto novamente, assim se passando de uma sensação a outra, retendo, arrastando o olhar, como se a imagem tivesse de produzir-se em dois lugares distintos do cérebro com diferença temporal de um centésimo de segundo, primeiro o sinal simplificado, depois o desenho rigoroso, a definição nítida, imperiosa de um grosso puxador de latão amarelo, brilhante, numa porta escura, envernizada, que subitamente se torna presença absoluta (ibidem, p. 149, grifos nossos)

A possibilidade maior de Raimundo falar de si surge a partir do instante em que cria duas personagens que funcionarão como duplos do revisor e de Sara: “A este homem haverá de reconhecer-lhe um nome, ele o tem, sem dúvida, como qualquer de nós, mas o problema está em que teremos de escolher entre o que ele supõe ser seu, Mogueime, e outro que lhe darão mais tarde” (p. 167). O surgimento desta personagem já revela também o maior confronto vivido analogamente por Raimundo: aquele com o coletivo, o Outro. À medida que a narração sobre Raimundo se desenrola, envolvendo Sara, a de Mogueime e Ouroana também toma corpo. Estes viverão, em outro tempo, aquilo que se passa agora com os outros dois protagonistas. Mais uma vez, só pelo passado, pela memória, é possível o sentido. A imagem de Mogueime reflete aquele que parece ser o nó central do romance todo: o questionamento da verdade como possibilidade de vida. Vejamos:

A pessoas só interessadas nas grandes sínteses históricas, hão-de estas questões parecer-lhes irremediavelmente ridículas, mas nós devemos é atender a Raimundo Silva, que tem uma tarefa a cumprir e que logo de entrada se vê a braços com a dificuldade de conviver com personagem tão duvidosa, este Mogueime, Moqueime ou Moigema, que, além de mostrar não saber exatamente quem é, porventura está maltratando a verdade que, como testemunha presencial, seria seu dever respeitar e transmitir aos vindouros, nós. (p.173)

A partir do momento em que começa a criar sua narrativa, preocupa muito a Raimundo saber qual discurso, no fim de tudo, irá se impor. Essa angústia percorre tematicamente e estruturalmente a narração, já que a ativa. Mas, a partir do contato amoroso mais intenso com Sara, a pulsão de vida, a vontade de escolher, invade a consciência do revisor e capítulos inteiros sobre os cercos são escritos: o de Lisboa (análogo a Raimundo cercado pela existência de forma geral) e o de Mogueime e Ouroana (espelham os encontros entre Sara e Raimundo, que se encontram também numa guerra, mas de discursos). Logo, a



escrita das histórias é uma decisão, não um registro simplista de qualquer verdade, quando a única possível não é plenamente traduzível e passível de transmissão.

Mogueime e Ouroana constroem-se como espécie de *Unheimlich*, encontro tenso em que se projetam desejos que não se consegue realizar plenamente. O próprio uso do discurso histórico se faz assim, já que qualquer conhecimento, como dito, é possível *a posteriori* – um dos grandes dramas humanos –, sustentando a enunciação, que, feita no presente, é ilusão discursiva. Este contato com o “desconhecido familiar” de Raimundo acaba levando-o a abandonar o uso de tinta para cabelos. Gesto simples em sua execução, mas que reflete um sentido profundo a ser assumido pela personagem:

[...] Raimundo Silva acabou por ir dando cada vez mais atenção ao caso, e ultimamente metia o pente ao cabelo tão livre de cuidados como se estivesse na sua primeira juventude, devendo no entanto observar-se que havia nesta atitude uma parte de má-fé, uma espécie de falsificação de si consigo mesmo, mais ou menos traduzível numa frase que não foi dita nem pensada, Não vejo porque sou capaz de fingir que não vejo, o que veio a converter-se numa convicção aparente, ainda menos formulada, se possível, e irracional, de que a última pintura tinha sido definitiva, assim como um prêmio concedido pelo destino em paga do seu corajoso gesto de renúncia às futilidades do mundo. (ibidem, p. 189)

O próprio narrador do romance, o que dá vida a Raimundo, assim se refere a ele:

A evidência da maior parte dos acontecimentos que constituíram, até agora, o mais substancial do miolo desta narrativa, tem vindo a mostrar a Raimundo Silva, que não lhe serviu de nada tentar fazer valer os seus pontos de vista próprios, mesmo quando eles decorriam, por assim dizer em linha recta, obrigatoriamente, da negativa introduzida numa história que, até esse seu acto, se mantivera prisioneira dessa espécie de fatalidade particular a que chamamos factos, quer eles façam sentido na sua relação com os outros, quer surjam como inexplicáveis em um determinado ponto do estado do nosso conhecimento. Dá-se conta de que a liberdade começou e acabou naquele preciso instante em que escreveu a palavra não, de que a partir daí uma nova fatalidade igualmente imperiosa se havia posto em movimento, e que nada mais lhe resta agora que tentar compreender o que, tendo começado por parecer sua iniciativa e reflexão sua, resulta tão só de uma mecânica que lhe era e continua a ser exterior, de cujo funcionamento alimenta apenas em uma vaga ideia e em cuja atividade intervém não mais que pelo manejo aleatório de alavancas ou botões de que desconhece a real função, unicamente que é esse seu papel [...] fora de toda a previsão no que se refere às suas consequências próximas ou remotas (ibidem, p.231).

Constata-se a dupla ausência de liberdade total de Raimundo: primeiro, pela vida que levava; segundo, tal constatação é feita pela voz do narrador e não da personagem. Dessa forma, o “absurdo” da existência kierkegaardiana consiste num viver cujas escolhas representam, sim, o exercício da subjetividade, porém, com resultados que não nos compete necessariamente escolher. Mais uma vez, nisso consiste a angústia: a incerteza do que virá e a

escolha, diante disso, de tomar ou não alguma atitude. Ao exercer a afirmação pelo “Não”, novas escolhas colocam-se como necessárias; além disso, uma vez que se conhece o prazer da realização do desejo, colocamo-nos em um movimento de não o querer abandonar, de o perseguir. Nesse sentido, o condicionamento de nossa existência não se baseia em elementos plenamente controláveis por nós, sendo, em muitos casos, um exercício “as escuras”, em que muito a ser traduzido nos escapa.

A partir disso, Sara recomenda a Raimundo que escreva uma história de amor entre Mogueime e Ouroana, mas sem palavras, somente através do silêncio. Diante do absurdo do existir, do que se sente, a melhor comunicação parece se dar não pela linguagem usual, mas pelo seu esvaziamento: “Invente uma história de amor sem palavras de amor, sans mots d’amour, suponho que já terá acontecido alguma vez” (p. 241). E assim acontece, passando-se do discurso do romance que está sendo escrito por Raimundo ao discurso do narrador a respeito do encontro amoroso de Sara com o revisor, em um jogo de espelhamento em que o passado fornece luz e sentido ao presente (as próprias pausas fornecidas pela pontuação das vírgulas parecem diminuir o ritmo rumo ao silêncio):

Estava um crepúsculo suave, a friagem do entardecer mal se sentia. Lado a lado, com os cotovelos apoiados na varanda, Maria Sara e Raimundo olhavam em silêncio, conscientes das suas mútuas presenças, o braço de um sentindo o braço do outro, e, pouco a pouco, a tepidez do sangue. O coração de Raimundo Silva batia com força, ressoava-lhe nos ouvidos, o de Maria Sara parecia querer abalá-la da cabeça aos pés. (p. 241)

Deste modo, caminhamos rumo ao fim deste tópico. O percurso existencial das personagens, em especial o do revisor, revela-se como uma tomada paulatina e crescente de atitude e consciência de escolha diante da vida. Isso fica claro por diversos motivos levantados ao longo de nossa análise. No entanto, o mais importante é a impossibilidade de transmissão de qualquer sentido pleno a respeito daquilo que se passa na subjetividade de maneira profunda. A angústia manifesta-se não só na escolha mas na incomunicabilidade do que esta representa; por isso, a atitude das personagens caminha rumo ao silêncio e à adoção de uma narração de si, ainda que usando o outro como metonímia, na busca de um resto irreduzível de sentido. É inevitável que a história de Raimundo chegue ao fim com a partida das personagens Mogueime e Ouroana, como ele mesmo afirma a Sara, para que outras surjam sempre, para que o embate entre o eu e o outro se mantenha a fim de que o desejo – respiração nas repetições que indicam a morte e sustentam a vida – se prolongue, instável:

“Por que pensas que eles se devem ir embora, Não sei, pela lógica deveriam ficar, Deixa lá, ficamos nós” (ibidem, 319).

Dessa maneira, a metáfora do “cerco” estabelece-se em conexão com a ideia de angústia: esta origina-se do recalque, do reprimido, “surtindo afetos” quando o que deveria permanecer oculto, no escuro, vem à luz envolto pelo estranhamento. Nesse processo intervalar, Raimundo, conduzido pela presença de Sara, abandona o espaço onde vivia, marcado pela constância, e atinge outros, marcados pelos laços novos que ele começa a estabelecer com o Outro. Essa transição é perceptível, também, na mudança ocorrida no espaço do apartamento do protagonista e nos seus hábitos, sendo que as cenas repetidas dão lugar a outras, novas mediações entre o sujeito e o simbólico: o apartamento, antes marcado pela falta de luz, ressurgue luminoso; as flores começam a habita-lo, em uma ‘clara’ conexão com a flor presa próxima ao busto de Sara<sup>48</sup>; a sopa sempre tomada é subtraída em função de outros sabores; a falta de diálogo trocada, inicialmente, pelos provocativos telefonemas entre o casal – estes são todos índices de um aspecto transicional da personagem central.

No entanto, isso não significa dizer que ele deixa de frequentar o “outro lado”, o da dúvida. É na ficção, na escrita de seu próprio romance, que Raimundo passará a deslizar entre textos diferentes sem residir em um único estágio, uma única verdade, porque esta agora é múltipla. O recalcado frente ao Outro, agora, passa a ser reelaborado pela pena da ficção que é assumida definitivamente como provisória, acima de tudo, pelos recursos da paródia e da ironia: letras mudas que encarnam o caráter da verdade. Esta é um intervalo: entre o que se diz e o que permanece oculto; entre o escuro e o claro do quarto; entre as flores naturais do apartamento e a artificial da roupa de Sara; entre o discurso da ficção e o mentiroso da história; entre o dito e o negado pelo narrador; enfim – neste exercício inscrito por detalhes nos personagens e na (falta de) postura do narrador é que está a angústia, já que ela é movimento que permanece no sujeito e remete diretamente ao Outro. A verdade, o sujeito e a angústia, dessa forma, não são essências que existem para serem atingidas; são, ao contrário, imagens dialéticas.

---

<sup>48</sup> Como “provocação”, podemos pensar em possibilidades de suplementação de sentido ao nome “Sara”: uma abreviação do sobrenome do autor, que, pelo processo ficcional, recria e faz pastiche das realidades; uma associação com o verbo “sara”, já que ela devolve movimento à existência de Raimundo, “curando-o” de permanecer só no “escuro”; por fim, na Bíblia, Sara era esposa de Abraão, mãe de Isaac (metáforas usadas por Kierkegaard), oferecido em sacrifício a Deus, o que suscitou, no casal, a angústia diante do absurdo, da falta de sentido definitivo, para o pedido. Não se trata de “achar” o significado do nome, mas de propor um intervalo, pondo o significado em movimento, de forma a criar possíveis laços de sentido, à maneira da “pulsão de vida”.

Portanto, as dúvidas, as incertezas – ou seja, a angústia – de Raimundo não existem para serem encerradas, mas, sim, para serem postas em movimento juntamente com possibilidades de certeza. Este processo é marcado pela imagem do duplo que se repete no romance e já apontado no parágrafo anterior. Em seu texto a respeito do *Umheimlich* (1976), Freud disserta a respeito do caráter inevitavelmente humano da ausência de “repouso definitivo” por meio da imagem do duplo. O processo identificatório de Raimundo não pode ser operado pela escolha simplista de um lado da verdade, como se o outro fosse a mentira; mas, sim, pela mediação entre as visões de valores entre o sujeito e seu Outro. As próprias ideias de pulsão de vida e de morte devem ser entendidas de forma dialética, e não como se uma fosse apenas o oposto da outra. Isso se consolida no romance à medida que tanto o narrador quanto Raimundo – que se inscreverá, mais tarde, também, como narrador – se posicionam no caminho entre o passado e o presente, o certo e o errado, o amor e o ódio, a mentira e a verdade, a vida e a morte, o claro e o escuro, como em um jogo de espelhamentos, inscrevendo um lado no outro, uma possibilidade na outra.<sup>49</sup>

Em sentido amplo, então, o próprio estatuto da ficção neste romance de Saramago está redefinido: não se propõem verdades, mas estas são colocadas em trânsito, de forma a uma remeter a outra; analogamente ao processo de constituição de identidade dos personagens, do narrador e do passado. A identificação<sup>50</sup> processa-se a partir do contato, do espelhamento invertido<sup>51</sup>, com o Outro, estranho e familiar, de forma a abrir-se uma fenda irreduzível entre o sujeito e este duplo. É neste intervalo, nesta brecha ou fenda, que os significantes circulam, sempre “cercados”.

Encerramos esta etapa da análise com as vozes de Raimundo e Sara em embate, em outras palavras, falando da condição humana:

Desculpa-me, Não adiante pedires desculpa, o mal está em vocês, homens, todos, a macheza, quando não é a profissão é a idade, quando não é a idade é a classe social, quando não é a classe social é o dinheiro alguma vez vocês se decidirão a ser naturais na vida, Nenhum ser humano é natural, Não é preciso ser-se revisor para saber disso, uma simples licenciada não o ignora, Parece que estamos em guerra, Claro que estamos em guerra, e é guerra de sítio, cada um de nós cerca o outro e é cercado por ele, queremos deitar os muros do outro e continuar os nossos, o amor será não haver mais barreiras, o amor é o fim do cerco. (ibidem, p. 301)

---

<sup>49</sup> Daí, mais uma vez vale reafirmar, a força da ironia dentro do discurso do narrador de **História do cerco de Lisboa**. Ela serve como fundamento, pela palavra, para inscrever sentidos, teoricamente opostos, um no outro, em uma atitude mutuamente remissiva.

<sup>50</sup> Preferimos este termo, aqui, do que “identidade” porque “identificação” é “o ato de identificar-se”, denotando a ideia de ação, de movimento, de deslocamento; logo, de intervalo.

<sup>51</sup> Não nos esqueçamos que o processo identificatório, para Lacan, é traduzido por meio da imagem do espelho, sendo sua consequência a constituição do *objeto a* e, por extensão, da angústia.

## Conclusão – uma poética do inconcluso

*A alma cativa e obcecada  
enrola-se infinitamente numa espiral de desejo  
e melancolia  
Infinita, infinitamente...  
As mãos não tocam jamais o aéreo objeto  
esquiva ondulação evanescente  
Os olhos, magnetizados, escutam  
e no círculo ardente nossa vida para sempre está presa  
está presa...  
Os tambores abafam a morte do Imperador  
(“Bolero de Ravel”, Carlos Drummond de Andrade<sup>52</sup>)*

O poema “Bolero de Ravel, epígrafe desta conclusão, a partir de um diálogo com a música “Bolero”, de Maurice Ravel, representa o processo de repetições sobre o qual a existência humana é baseada. As repetições dão-se não somente no nível temático, mas também no do campo lexical (vejamos as palavras que se repetem, “infinita, infinitamente”, “está presa/ está presa”) e no das imagens poéticas que remetem a elementos cuja lógica de movimento estabelece-se por retomadas (como “círculo ardente”, “ondulação” e “espiral”). A imagem do “espiral de desejo e melancolia” traduz liricamente uma vida que, de um lado, tem a ilusão de movimento e, de outro, a certeza do retorno ao mesmo ponto. Nesse ritmo, de um lado, somos observados pela melancolia, já que o “aéreo objeto” permanece inacessível; de outro, somos margeados pelo desejo infundável que nos propõe novos movimentos orbitais. Temos, então, a pulsão em sua junção do somático e do psíquico: o movimento subjetivo do desejo e da melancolia espalha-se pelo corporal, arrebatando os indivíduos ao longo da existência. Somos impulsionados do interno ao externo, da autoconservação ao estado anorgânico e vice versa. Estamos presos em movimento circular ardente entre a pulsão de vida e a de morte.

Neste processo todo, a pulsão de morte está plenamente associada também à satisfação, uma vez que conseguir definitivamente o objeto desejado significaria o fim, o último salto. A constatação de nossa falta primordial lança-nos em direção à retomada da possibilidade de desejar, de querer tornar-se. Semelhantemente à música de Ravel, apesar do ritmo manter-se razoavelmente constante em suas ondulações, há sempre a entrada de um novo instrumento, um nova possibilidade de se produzir algo em conjunto com o já vivido e conservado pela memória. Neste sentido, iniciamos esta conclusão com o texto de Drummond

---

<sup>52</sup> **Sentimento do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

a fim de estabelecer um pequeno vínculo com uma representação de aspectos da existência que não estariam somente em Saramago, mas que, de formas diferentes, distingue o próprio processo de produção artística ao longo dos séculos até tornar-se marca tão forte do que chamamos, aqui, de literatura contemporânea.

Dessa forma, a produção contemporânea de literatura caracteriza-se por diversos aspectos. Neste trabalho, acreditamos que uma de suas principais qualificações está na construção do narrador. Diante da irregularidade, da impermanência do sentido, o narrador assume uma postura investigativa. Tal postura difere-se e assemelha-se à adotada pelos narradores de romances policiais: trabalha-se conjuntamente a um pacto com a verdade, algo é declaradamente buscado. No entanto, em grande parte das obras contemporâneas, a verdade é uma busca, não um produto, uma essência a ser apresentada ao leitor: elas, ainda que não percebam sempre, dialogam com o ritmo proposto pelo eu lírico de “Bolero de Ravel”: o movimento espiralado entre o desejo da busca e a melancolia da perda – muitas vezes, previamente assumida pelo narrador – é que dá margem à construção poética de um discurso que desfaz e recria verdades, imagens, gêneros; ou seja, tudo é posto em movimento “ondulatório”, “círculo ardente”.

A partir disso, retomamos a obra de José Saramago. O autor português assume uma produção que, acreditamos, muito reflete aspectos recorrentes em parcela significativa da literatura atualmente escrita em diversas partes do mundo. Desde a epígrafe que costuma abrir seus livros, a dúvida é companheira permanente da leitura, do desenrolar do discurso narrativo. Trata-se de narradores com predominância – para não afirmar que todos – da postura heterodiegética regada pelo recurso constante ao discurso indireto-livre. Um narrador que parece não se envolver diretamente com o narrado por causa da máscara que usa; no entanto, o narrador está completamente mergulhado nos fatos, é companheiro inseparável do ato de leitura. Por meio da liberdade do comportamento digressivo e do movimento de vai e vem entre as subjetividades das personagens, o discurso indireto-livre reforça o vínculo total entre a instância narradora e a narrativa, do discurso que se lê. Dessa forma, a análise do ponto de vista responsável pela emergência do texto, produto narrado, é fundamental: o narrador não produz o texto, mas se impregna nele. Isso é algo que pode tornar a leitura desagradável ou estranha a leitores acostumados a uma narrativa mais “sólida”, sem discussões ou apontamentos reflexivos: seria mais fácil, mas, dentro da lógica “saramágica”, menos verdadeiro.

O narrador de Saramago assume uma postura investigativa à medida que a representação constante das verdades é o que está em pauta na construção do discurso

narrativo. A isso, soma-se a visão oferecida a respeito da trajetória existencial das personagens: de forma geral, nos romances do autor, estas atravessam um “processo de formação”, uma vez que o vivido ao final é diferente do que era no começo. Os personagens – interessante isso – não terminam os romances nem piores nem melhores, mas “simplesmente” abertos ao processo de fluxo dos sentidos da vida. Isso não é necessariamente positivo ou negativo devido aos finais quase sempre abertos, inquietantes, como o de **Ensaio sobre a cegueira** e de **História do cerco de Lisboa**. O ritmo ondulatório do narrador, oscilando entre momentos de melancolia e outros de desejo, repercute na vida das personagens, na construção discursiva delas. À medida que o narrador é instável, a existência também ganha este tom, acenando mais como possibilidade polissêmica do que como substância solar centrada em si mesmo, cartesiana.<sup>53</sup>

Com vistas a possíveis analogias entre os romances que são objetos de nosso estudo, passemos a tecer considerações de forma a estabelecer paralelos entre as obras. Os narradores de ambos os romances possuem as características acima mencionadas: este é o ponto, que desde o início de nosso trabalho, vincula-se ao que chamamos de “narração estruturada como angústia”. Uma vez que a angústia pode ser entendida como discurso, trata-se daquele sempre inconcluso, aberto, provisório. Entre o que se narra e a apreensão da verdade, estabelece-se uma lacuna, um intervalo que não pode ser margeado pela linguagem. Por isso, a postura do narrador é coerente com os finais abertos dos romances. Além disso, é no vão entre o que o narrador diz e a trajetória das personagens que a obra se permite livre: não se agarrando a sentidos permanentes. É nesse ponto, entre a instância do narrador e a do texto – onde estão as reflexões e as personagens – que a possibilidade de sentido se reduz, apontando a morte, e se multiplica, apontando a vida: processo melancólico e prenhe de desejo concomitantemente. A instância do Outro agrega-se ao narrador para dele sempre se soltar e ganhar autonomia: o discurso já narrado, o momento já vivido, a personagem transformada etc.

A estratégia central da atividade de narração nos dois romances de Saramago, sob nosso olhar, pode ser interpretada a partir desta estruturação análoga à da angústia. No entanto, no caso de **Ensaio sobre a cegueira**, esse afeto ganha dimensões mais perceptíveis

---

<sup>53</sup> Recentemente, a Companhia das Letras (2014) lançou no Brasil o romance póstumo de Saramago, **Alabardas, alabardas**. Trata-se do que seria o início do romance, a história de Paz Semedo, trabalhador em uma indústria de armamentos. Em sua rotina de repetições, reduzido ao anorgânico, nunca questionou a produção do mal em que vive inserido. Paulatinamente, o narrador, mais uma vez, heterodiegético e responsável por um discurso indireto-livre abundante, cumpre a função de desestabilizar sentidos. São apenas 50 páginas que chegam ao leitor; no entanto, o aspecto inconcluso, dentro da lógica de criação do autor e mesmo sem intenção deliberada, mais uma vez leva a um texto em que o narrador, inclusive literalmente, não conhece fim.

ao nível das sensorialidades: a questão das cores, as composições sinestésicas dos excrementos que se acumulam pelos corredores do manicômio ou pela carnes em decomposição no apartamento da senhora moradora do prédio dos pais da rapariga dos óculos escuros etc. Essa ambientação é recorrentemente criada a partir da desconstrução de qualquer ideia de seguridade, de constância; ao contrário, quase tudo apodrece, morre, suja, propondo um outro universo, uma espécie de queda infernal cuja dimensão é engolida pelo mar branco que cega a quase todos. Nesse sentido, a angústia é mais claramente perceptível neste romance, já que opera e constrói uma atmosfera com muito mais elementos, símbolos poéticos que conduzem a uma lacuna que, na verdade, não pode ser mirada, inacessível que é.

No caso de **História do cerco de Lisboa**, a angústia está também plenamente enraizada no texto do romance, porém de maneira menos imediata. Por um lado, como já apontado acima, o narrador só consegue falar por meio de um processo de afirmações e de negações quase simultâneas: a angústia que faz falar, “narradora” que é. Além disso, os efeitos do duplo nas histórias mostram também as angústias: dúvidas, indagações para chegar às verdades buscadas por Raimundo. Esse jogo do duplo também se manifesta no discurso do narrador, que pode ser interpretado à luz da ironia e da paródia, um texto ecoando no outro (o histórico e o ficcional), expondo a angústia, de forma que o texto histórico vai perdendo a força. A ambientação – ainda que de forma menos patente que em **Ensaio sobre a cegueira** – mostra o cenário por meio de espelhamentos de repetições: as cenas repetitivas (sintomas repetitivos), casa e decoração de Raimundo sem vida e sem cores, a sopa já insípida sempre tomada. Ou seja, sempre a mesma rotina de repetição para inscrever a angústia, revelada também pelo espelhamento nos cenários (como a casa de Raimundo, reduzida ao quase anorgânico, marcada pela solidão, espelha-se no ambiente de trabalho dele, que é a própria casa ou a editora, onde se sente acuado, constrangido até). Esse mesmo cenário abre-se, paulatinamente, a mudanças que marcam a desestabilização, a excitação do vivido possível através, por exemplo, do encontro com Sara; da chegada das flores ao apartamento de Raimundo e que refletem as flores do busto de Sara; da nova relação com a escrita.

Tal relação de escrita constrangida, sem saída, que busca no espelhamento com o Outro possibilidades de sentido estende-se aos nomes de alguns personagens. “Ouroana” guarda dentro de si um palíndromo, “Ana”, labirinto inscrito no nome da mulher a ser buscada pelo herói da narrativa de Raimundo: a busca de Mogueime é uma circular e “ardente”, já que não se busca somente uma mulher, mas um sentido para o viver, sendo este sempre cambiável. “Sara”, por outro lado, é espelho do nome do autor, Saramago; além de ser aquela que irá “curar”, “sara” Raimundo, o que, por seu turno, é “aquele que protege com



sabedoria”. O Eu, subjetividade fluida, desliza entre os textos do passado e do presente, do narrador e da fala das personagens, entre o dito e o não-dito.

Já em **Ensaio sobre a cegueira**, a construção da identidade das personagens não passa pelo recurso do nome próprio, mas de substantivos comuns criadores de possibilidades momentâneas de identificação. Segundo a gramática de Evanildo Bechara (2009), os substantivos comuns designam generalidades; os próprios, especificidades, aquilo que seria único. No universo deste romance, o narrador vai pelo caminho inverso: através do comum busca-se aquilo que poderia acenar como unicidade, possibilidade de identificação ao longo da obra toda. Dentro desta lógica, os nomes aparecem determinados por outros nomes, em uma cadeia que traz à luz o trabalho de nomeação que não passa somente pelo nome próprio. Sendo assim, a “mulher do médico” torna-se tão fundamental ao “médico” quanto “Sara” para “Raimundo”. A questão não se prende ao nome: os Eus deslizam entre palavras e, por um processo de semelhança e diferença, a identidade emerge.

Tomando como ponto de partida as personagens centrais femininas, percebemos diferenças também. Em **História do cerco de Lisboa**, a construção de Sara parece se dar paralelamente à de Ouroana. Aquela começa primeiro a fazer parte da narrativa para, com seu apoio à escrita de Raimundo, a outra personagem tomar corpo e também nortear as buscas de Mogueime. Ou seja, a presença de Sara desencadeia a de Ouroana. Esta aparece como motivo de busca, de desejo para Mogueime; enquanto aquela é o elemento desencadeador das buscas de Raimundo. Concomitantemente, as duas promovem o desejo, o movimento das personagens masculinas, mas por caminhos diferentes. Sara assume uma postura muito mais incisiva, marcante, por meio de seus diálogos, cheios de digressões e duplos sentidos (assim como opera o narrador), do que Ouroana, que, bem ao estilo das novelas de cavalaria medievais, chama a atenção de Mogueime, mas não por falas, por dizeres, e, sim, por meio de uma visão idealizada daquele que passa a desejá-la.

Nesse sentido, não só Sara e Ouroana operam como duplos, como também os dois casais parecem funcionar no mesmo sentido, uma vez que um desencadeia o outro. Os encontros de Raimundo, na sua escrita, com o casal medieval acaba influenciando nos encontros com Sara, sempre por meio de palavras, de linguagem. Os próprios diálogos destes dois, ao longo do romance, sofrem uma transformação que vai do mais rude e impactante – momentos em que Sara, constantemente, confronta Raimundo – ao mais lírico – momentos em que os dois menos se confrontam e mais se encontram, sempre por diálogos metafóricos. A essa entrega discursiva segue-se uma entrega dos corpos às carícias, ao deixar-se acarinhar e ao sexo. Já com Ouroana e Mogueime, o mesmo processo, corporal e descritivo, não se

processa: ocorre uma conquista definitiva, mas não igual à do outro casal. No entanto, apesar das diferenças, é justamente por elas que os casais se espelham e se inspiram mutuamente. Os Eus, as identidades são construídas por meio de um jogo de espelhamentos diversos: Sara em Raimundo, Raimundo em Mogueime, Sara em Ouroana, Ouroana em Sara, Mogueime em Raimundo, casal contemporâneo em casal medieval, casal medieval em casal contemporâneo.

Além disso, sob a perspectiva desenvolvida acima, temos de levar em conta uma outra identidade que se infiltra neste contato com o Outro: o narrador heterodiegético marcado pelo discurso indireto-livre. Por meio de suas entradas e saídas do romance, sua identidade também é elaborada de maneira simbiótica com as das personagens a que dá voz. Este encontro entre narrador e demais personagens não se faz de maneira leve, mas sempre tensa, marcada pela polissemia e pela desconstrução de falares, de dizeres. Este narrar faz parte daquilo que denominamos como “a estrutura de angústia”: os valores, os significantes deslizam de forma a sempre restar uma falta, sempre convidada a ser preenchida e que, no entanto, só pode ser margeada.

Este comportamento da instância narrativa com relação à personagem central feminina também pode ser vislumbrado em **Ensaio sobre a cegueira**. O narrador não se resume a somente dar voz à construção direta de personagens, mas, acima de tudo, seu comportamento caracteriza-se por um domínio do discurso que se prolonga até ao questionamento da possibilidade da verdade existir. Dentro de um movimento narrativo como esse, marcado por paradas e reflexões, temos o movimento da mulher do médico, que, ao mesmo tempo que observa os demais e ajuda a dar voz ao que os cerca, realiza, também, paradas, refletindo, a partir do que vê, sobre a realidade “cega”. Nesse sentido, afirmamos que há uma relação de espelhamento, em certa medida, entre o narrador e a mulher do médico, à medida que são aqueles que observam e, a partir do que veem, constroem seus discursos. No entanto, o discurso desta mulher não orienta somente o homem, mas as demais personagens como um todo, chegando a momentos em que ela própria busca assumir um comportamento “cego”, como percebemos no instante em que flagra seu marido em relação sexual com a rapariga dos óculos escuros. Neste instante, ao invés de cobrar explicações, nomeia o silêncio como possibilidade de comunicação. Ou seja, a ausência de alguns sentidos – como a visão e a audição – também pode estabelecer um contato provisório com a verdade por meio da reflexão. No entanto, assim que a verdade se estabelece, está condenada a ser abandonada pelo fluxo de acontecimentos e de digressões. Ocorrem tentativas de nomeação do vivido que, em seguida, se tornam frustradas, até que atingimos o final do romance, em aberto.

Em ambos os romances, o contato das personagens centrais femininas com os demais auxilia na construção da angústia enquanto procedimento narrativo, e isso torna-se possível pela mediação de um narrador que cava sulcos entre os acontecimentos da narrativa através de suas intrusões. Assim, o contato dos personagens uns com os outros e destes com o narrador nunca é algo tênue, suave, mas sempre marcado pela reordenação do discurso. À medida que este vai sendo construído, a própria realidade aparentemente vivida pelos personagens vai ser desencantada, contestada e, em seguida, refeita. Nessa lógica, as personagens femininas, nos dois romances, acabam assumindo papéis de condutores das demais, à medida que permitem que os caminhos, ainda que instáveis, tornem-se possíveis. Logo, por não assumirem qualquer “coisa” que seria o esperado de uma mulher segundo um modelo socialmente imposto, acabam por fazer com que os conceitos comumente atribuídos aos gêneros sexuais percam sua finalidade: elas, Sara e a mulher do médico, assumem posturas não de mulheres ou de homens, mas de sujeitos que desenrolam a existência em contato, ora frenético ora aconchegante, com o Outro.

A partir dos parágrafos acima, que discorrem sobre o relacionamento dos personagens entre si e destes com o narrador, podemos refletir sobre um ponto que não pode ser ignorado: a construção dos corpos dos personagens. Partindo da ideia de que o corpo é algo a ser sempre construído pelo discurso, podemos entendê-lo como um processo constantemente em formação e passível de interpretação. Isso é verificável dentro dos dois romances: comparemos o caso de Raimundo Silva com alguns personagens de **Ensaio sobre a cegueira**. Aquele protagonista, ao longo do desenrolar da narrativa e de seu contato com Sara e a escrita de seu romance, desenvolve uma nova consciência da existência que também passa pela percepção que cria sobre seu próprio corpo, morada dos afetos. Lembremo-nos, por exemplo, de duas mudanças centrais que revelam um novo sentir do próprio corpo: a mudança no jeito de se vestir e, principalmente, o abandono da tinta de cabelo. Analogamente, em **Ensaio sobre a cegueira**, a mulher do médico, para falarmos de um personagem central, abandona as roupas sujas e de cores primárias para recorrer novamente às roupas estampadas e coloridas. Além disso, é interessante lembrarmos-nos de outros momentos deste romance: o retorno do contato dos personagens com a limpeza e com a água, como se estas duas presenças se revelassem como algo novo, uma conquista diante da trajetória de sofrimentos outrora vivida.

Ao destacar a mudança das personagens centrais com relação ao próprio corpo, intentamos relacionar isso com o processo de angústia também. Este afeto emerge não só pela postura do narrador, mas também pela construção de alguns elementos poéticos, simbólicos. Uma vez que os personagens vêm-se obrigados a ultrapassar dois termos – razão e emoção –,

toda a ideia de identidade é repensada. Esta, por sua vez, é sempre revelada como algo no limite, que ocorre nas bordas<sup>54</sup> e não como essência, uma vez que é linguagem. Esta construção de identidade, por sua vez, passa necessariamente, também, pela significação do corpo. Sendo assim, a única possibilidade existencial para a identidade passa pela palavra, pelo significante que sempre é esvaziado e preenchido para, em seguida, sofrer um novo processo de tentativa de significação, que é marcado pela presença do Outro, que nos desestabiliza e, por outro lado, novamente, nos convoca ao existir, ao desejo. Nesse sentido, a redefinição, vivida pelas personagens, sobre o próprio corpo ocorre diante do contato com o Outro, como são os casos de Raimundo com Sara e da mulher do médico com seus companheiros de “viagem” pela “cidade cega”.

Levando em conta essa reflexão, recrudescer a percepção de que, nos dois romances, os questionamentos, as buscas de sentido para o vivido são processos internos, viscerais. Assim, em **História do cerco de Lisboa**, temos a história que questiona a história; em **Ensaio sobre a cegueira**, temos a cegueira que se questiona por dentro; em ambos, a discurso narrativo e a narração que se questionam, ao mesmo tempo em que os percursos existenciais das personagens servem para questionar as existências destes. Há, então, um recurso que parece ser comum aos dois romances: a “meta-reflexão”. Queremos apontar com este termo a prática de questionamento da possibilidade do sentido que passa, necessariamente, por dentro do tema central e mais abrangente da obra, a história e a cegueira em cada caso. Sendo assim, o tema, anunciado já nos títulos dos livros, expande-se de maneira não a ser somente pano de fundo para reflexões, mas, sim, e acima de tudo, a possibilidade destas ocorrerem. É dentro da história que a história se questiona; é dentro da cegueira, que a cegueira e o ver se questionam. Assim, a identidade de cada obra passa pela coincidência entre pensamento (questionamento) e o ser (o tema mais amplo do romance)<sup>55</sup>, processo que se estende aos personagens e ao próprio discurso narrativo, sempre metanarrativo.

Com relação à instância do tempo no discurso narrativo de cada obra, percebemos nova semelhança: toda cronologia externa ao sujeito é subtraída em função das percepções internas de temporalidade. Em primeiro lugar, isso ocorre em função dos procedimentos

---

<sup>54</sup> Entender identidade como “borda” significa assumir que não se trata de um conceito a ser preenchido com outros conceitos, definições estanques, que poderia sugerir a ilusão de segurança, de “penso, logo existo”. Pelo contrário, significa assumir identidade como significante sem significado perene, mas que, ao contrário, deve ser sempre buscado, inclusive como condição da existência. Uma vez que a identidade não é algo único, perene, a vida coloca-se em movimento de desejo a sempre se visitar, questionando linguagens e discursos.

<sup>55</sup> Tomar identidade como coincidência entre ser e pensamento é uma ideia retirada da obra **A subversão do ser**, de Mauro Maldonato (2014).

assumidos por cada narrador: a presença do discurso indireto-livre é um deles. Uma vez que este é abundantemente usado pelo narrador, ocorre uma mistura entre o tempo da narrativa (os fatos narrados), o da narração e o dos personagens, que nem sempre coincide com o dos fatos, dado que o funcionamento constante dos pensamentos deles, os resgates de memórias vividas, é relativamente comum nos romances. Além disso, as pausas efetuadas constantemente pelo narrador a fim de realizar suas digressões contribuem também para a construção de um ritmo narrativo que é típico de Saramago: o tempo da narrativa é constantemente encolhido em função do tempo da narração, o “tempo interno, subjetivo da narrativa”, momento em que tanto esta é pensada quanto as possibilidades de narração. Aliás, como já analisado nesta conclusão, esses procedimentos revelam-se essenciais para a consolidação da angústia não somente como tema, mas como elemento que orienta a construção do discurso romanesco de angústia, marcado mais pela pausa, pelo silêncio, em que, paradoxalmente, os significantes transbordam e deslizam, evitando o sentido único.

No entanto, se levarmos em conta **História do cerco de Lisboa**<sup>56</sup> especificamente, veremos que, neste romance, o trabalho com o tempo leva a uma reconsideração e a um questionamento sobre a possibilidade do presente existir, uma vez que este só pode ser abordado como discurso do passado, do já vivido. Dessa maneira, o presente se revela mais como estratégia discursiva do que como algo possível, até porque a possibilidade da experiência só é dada *a posteriori*. Essa reflexão, por sua vez, junta-se ao questionamento promovido frente à significação do discurso histórico. Já em **Ensaio sobre a cegueira**, a percepção do tempo subjetivo ganha espaço à medida que a cegueira branca atinge a todos. Tal estratégia acaba consolidando o retorno do discurso ao interior das personagens e coloca o narrador em uma postura de não somente narrar, mas refletir junto aos fatos. Em ambos os casos, a construção de um tempo mais subjetivo que objetivo colabora para a construção da angústia como tema e como elemento organizador da estrutura narrativa.

Por fim, neste percurso de comparação entre os dois romances, analisamos a instância do espaço. De início, podemos afirmar que os espaços ganham descrições à medida que estas sejam reveladoras de elementos das subjetividades dos personagens, conforme já referimos anteriormente nesta conclusão. Ou seja, a ambientação vai sendo revelada conforme sirva no processo de significação dos percursos existenciais das personagens e ao processo de significação do próprio discurso narrativo. Lembremos, por exemplo, que nos dois romances, a presença das cores está condicionada, acima de tudo, à transformação que vai sendo operada

---

<sup>56</sup> Interessante, talvez, neste momento, seja retomar o momento do capítulo sobre este romance em que analisamos o trabalho feito com a significação do tempo.

na vida dos protagonistas; assim também a presença de elementos vivos ou mortos nos ambientes relaciona-se ao atravessamento da angústia. Conforme os discursos sobre os sentidos da existência são questionados, elementos de morte surgem (como a falta de flores e a presença de escuridão no apartamento de Raimundo; como os excrementos e os cadáveres no manicômio e nas ruas da cidade de **Ensaio**). Por outro lado, conforme o viver ultrapassa e assume a inconstância como possibilidade da vida, esta mesma ganha espaço por meio de motivos associáveis a ela (as flores que passam a existir no apartamento do Raimundo; a água limpa que volta a ser usada pelos personagens de **Ensaio**).

O espaço da cidade é o ambiente primordial da ação nos dois romances, ainda que sob focos diferentes. Em **História do cerco de Lisboa**, a cidade aparece em um jogo de espelhamentos, de duplos, entre passado e presente. Ainda que caminhe pelas ruas do presente, Raimundo vê-se suspenso sobre os discursos do passado que ainda marcam e condicionam aqueles lugares, de maneira que “estar ali” significa estar em um espaço onde presente e passado são um só, já que se revelam como possibilidade um do outro, como na angústia, que sempre opera entre limites. Em **Ensaio**, a cidade é o universo da ultrapassagem: de um extremo – o manicômio – a outro – o apartamento, suspenso do chão –, as personagens deparam-se com a realidade de quem não vê o que está ao redor, o que não significa que este seja um processo que não cause efeitos nas existências de cada um. Dessa forma, o “não ver” traduz-se como “ver”, ou melhor, como condição para isto: a construção de sentido é um processo luminoso, uma vez que permite a comunicação e a vida, mas, ironicamente, cego, perdido em si mesmo, uma vez que, sem ser constantemente questionado, leva ao engodo, ao engano. Logo, a segurança está mais no significante do que no significado: este é e deve ser transitório, como condição que engendra a vida; aquele é a borda que permite a construção de margens entre as ideias, os afetos.

O espaço urbano é o elemento marcante na ambientação dos percursos das personagens: é nele que a vida se desdobra. Neste espaço, as personagens surgem, nos dois romances, em suas solidões, em seus descontentamentos, imersas em repetições que levam a tentativas de controle da vida contra o perigo da finitude, da morte. É neste espaço que as personagens vivem suas negações da morte dentro de rotinas desequilibradas que, paradoxalmente, revelam mais morbidez que excitação. Ao mesmo tempo, é neste ambiente urbano que a possibilidade de reapropriação da vida efetiva-se. Esta ocorre através de movimentos diferentes em cada romance: em **História**, os espaços íntimos, de vivência solitária, são os catalisadores dos momentos de maiores transformações das personagens, por meio, sempre, da lembrança do contato com o Outro. Em **Ensaio**, o espaço público é o que

ganha maior destaque. Mesmo quando as personagens percorrem lugares tipicamente tidos como íntimos (o apartamento do médico e de sua mulher), estes transformam-se em lugares de vivência direta com o outro. Nesse sentido, o espaço, em cada romance, deve ser interpretado como uma reprodução, uma representação da subjetividade das personagens: são espaços urbanos em transformação, em que a vida passa também pela redefinição da importância da presença do Outro. Nos dois romances, como consequência, a transmissão da experiência entre os personagens, através do discurso, da conversa, paulatinamente torna-se mais forte, consagrando-se o contato com o Outro, sempre mediado pelo significante deslizando entre significados.

A despeito das diferenças entre os dois romances acima localizadas, acreditamos que haja mais elementos invariantes do que variantes. É nessa direção que pensamos em elementos que podem remeter à construção de uma poética da prosa de Saramago. Não se pretende oferecer algo fechado, conclusivo, até porque isso seria incoerente com o perfil mais geral dos romances do autor português: obras abertas, inconclusas. Foi partindo desta primeira característica aparente dos livros que pensamos em angústia: o sentimento inquietante que só pode ser entendido por meio de um processo de auto referência, no qual o sentido – não sem tensão – é esvaziado, reduzido ao significante, por meio de um contato sempre avassalador com o Outro. Pela releitura dos dois romances e tendo em vista, acima de tudo, a postura do narrador, é que verificamos esta correspondência entre a construção da angústia como linguagem e a narração: um momento de ultrapassagem do entendimento dos discursos que nos constituem e nos marcam ao nível do corpo inclusive. Isso é permitido por meio do reconhecimento dos pares de ideias não como avessos, mas como elementos constituintes uns dos outros. Dessa forma, a escuridão do sentido traz à luz o significante, sempre instável; além disso, a busca pelo “claro” revela a condição do “escuro”. Ou seja, não são somente as personagens que transitam de espaços claros a escuros e vice-versa, sem permanecer em um só; a narração, condição para o sentido e a emergência dos significantes, só é possível também por meio de um mútuo processo em que o claro e o escuro se alimentam. O “já vivido”, o “já ouvido”, o “já sabido”, interagem e influenciam na seleção do “não vivido”, do “não ouvido”, do “não sabido”.

Neste momento, então, afirmamos que os romances de Saramago organizam-se em torno de um eixo de sentido em que o contato com o Outro é a única possibilidade da significação, sempre provisória. Assim, a angústia é a condição não só da existência do ser humano, mas do discurso romanesco de Saramago.

A prosa de Saramago é extremamente rica e diversa. Nossa intenção, com certeza, não foi a esgotar: pelo contrário. Além disso, grande parte da polissemia da literatura ficcional contemporânea ancora-se nesta abertura do sujeito: ao mesmo tempo em que novas possibilidades de significação surgem, de representação do real, percebemos que estamos longe de uma aventura definitiva. A angústia constitui, indelevelmente, os sujeitos: o que escreve, o que narra, o que é personagem, o que lê. Cada um faz sua escolha – mesmo que não perceba – diante de um desamparo que se coloca ao ser humano. Daí, mais uma forma de se ler a riqueza da criação humana nos romances contemporâneos, especialmente entre o claro e o escuro da prosa de Saramago, angustiante porque inconclusa, inconclusa porque angustiante.



## Bibliografia

### Bibliografia citada

ADORNO, T. **Kierkegaard**. Tradução de Alvaro M. Valls. Editora da UNESP: São Paulo, 2010.

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? In: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. P. 55-77.

ARNAUT, Ana Paulo. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Almedina, 2002.

BANDEIRA, Manuel. **Manuel Bandeira** – Antologia. São Paulo: Global Editora, 2013.

BAUMAN, Zygmund. Arrivistas e párias: os heróis e as vítimas da modernidade. In: **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BIZIAK, J. S. **Do mítico que dá a certeza ao questionamento que dá a dúvida: os olhares de Herculano e Saramago sobre a realidade histórica de Portugal – em que(m) você crê?**. 2009. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARVALHO, Bernardo de. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

CHAVES, W. C. **A determinação do sujeito em Lacan: da reintrodução na psiquiatria à subversão do sujeito**. São Carlos: Edufscar, 2005.

DE CERTEAU, Michel. **História e psicanálise: entre ciência e ficção**. São Paulo: Autêntica, 2011.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente: 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, G. O imaginário. São Paulo: Difel, 1999.

\_\_\_\_\_. Estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Lisboa: Arcádia, s.d..

ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Brasil: FOX – Sony DADC, 2008. 1 DVD (121 min).

FARAGO, F. **Compreender Kierkegaard**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

FREUD, S. **Uma nota sobre o bloco mágico (1925)**. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

\_\_\_\_\_. **Uma criança é espancada / sobre o ensino da psicanálise nas universidades e outros trabalhos - O Estranho (1919)**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_. **Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, Análise leiga e outros trabalhos (1925-1926)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

\_\_\_\_\_. **O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006b.

\_\_\_\_\_. **Além do princípio do prazer / Psicologia de grupo**. Rio de Janeiro: Imago, 2006c.

\_\_\_\_\_. **Totem e tabu**. São Paulo: Penguin editora, 2013.

GALERA, Daniel. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.) . **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega. s.d.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais – morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

GOUVEA, R. Q. **A palavra e o silêncio – Kierkegaard e a relação dialética entre fé e razão**. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

GRAMMONT, G. **Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard**. Petrópolis: Catedral das letras, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Ossos e vozes – guaches, nanquins e gravuras de Gianguido Bonfati**. Rio de Janeiro: Editora ContraCapa, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2011.

HARARI, Roberto. **Seminário A angústia de Lacan: uma introdução**. São Paulo: Artes e ofício, 1999.

- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2009.
- ISHIGURO, Kazuo. **Quando éramos órfãos**. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: a atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo editorial, 2009.
- KIERKEGAARD, S. **Temor e tremor**. São Paulo: Hemus, 2009.
- \_\_\_\_\_. **O conceito de angústia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010a.
- \_\_\_\_\_. **O desespero humano**. São Paulo: Editora Unesp, 2010b.
- LACAN, Jacques. **Seminário 10 – A angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Nomes do Pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005b.
- LEITE, Sônia. **Angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LIMA, L.C. **O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.
- MALDONATO, M. **A subversão do ser**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- MEZAN, Renato. Freud e a psicanálise: “um trabalho de civilização”. In: ALMEIDA, Jorge de et BADER, Wolfgang. **O pensamento alemão do século XX – volume 1**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- QUINET, Antônio. **Os Outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- RAMOS, G. A. **Angústia e sociedade na obra de Sigmund Freud**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RIVERA, Tania. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ROSENFELD, A. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Sá Carneiro, Mário. **Verso e prosa**. Portugal: Assirio & Alvim, 2010.

SARAMAGO, J. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **Evangelho segundo Jesus Cristo**. São Paulo: Companhia das letras, 1991.

\_\_\_\_\_. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Memorial do convento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

\_\_\_\_\_. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das letras, 1988

\_\_\_\_\_. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **A jangada de pedra**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SARTRE, Jean Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

STIERLE, K. **A ficção**. Tradução: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

WILLEMART, Philippe. **A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure**. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **Inconsciente do texto, inconsciente genético e inconsciente estético: nova proposta de leitura a partir da psicanálise**. Em: <<http://pt.scribd.com/doc/165285353/Inconsciente-do-texto-inconsciente-genetico-e-inconsciente-estetico->>. Acesso em 10 de outubro de 2013. (texto originalmente apresentado em 24 de maio de 2002)

WHITAKER, C. **Pânico e psicanálise: a angústia em Freud e Lacan**. Taubaté: Cabral editora e livraria universitária, 2002.

ZIZEK, S. **O amor impiedoso (ou: Sobre a crença)**. São Paulo: Autêntica, 2013.

## **Bibliografia consultada**

ALMEIDA, J. M. **Ética e existência em Kierkegaard e Levinas**. Vitória da Conquista: edições UESB, 2009.

ARNAUT, A. P. **José Saramago**. Lisboa: Edições 70, 2008.

AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. São Paulo: Papirus, 1994.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BADIOU, A. e CASSIN, B. **Não há relação sexual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BAKHTIN, M. **O freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BASTAZIN, V. **Mito e poética da literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago**. São Paulo: Ateliê, 2006.

BAUMAN, Z. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

\_\_\_\_\_. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BECKER, E. **A negação da morte**. São Paulo: Record, 2007.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIRMAN, J. **As pulsões e seus destinos: do corporal ao psíquico**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

BLANC, C. **Kierkegaard**. São Paulo: Estação liberdade, 2003.

CALVINO, I. **Seis propostas para o novo milênio**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CAMPOS, E. B. V. **Limites da representação na metapsicologia freudiana**. São Paulo: Edusp, 2014.

CHAUÍ, M. **Os sentidos das paixões**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COSTA LIMA, L. **Mimesis e a reflexão contemporânea**. Rio de Janeiro: Uerj, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e terra, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O controle do imaginário e A afirmação do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Frestas: a teorização em um país periférico**. Rio de Janeiro: PucRio, 2013.
- EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- FERRO, N. **Estudos sobre Kierkegaard**. São Paulo: LiberArs, 2012.
- GOUVÊA, R. Q. **Paixão pelo paradoxo: uma introdução a Kierkegaard**. São Paulo: Fonte editorial, 2006.
- GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HANSEN, J. A. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra, 2006.
- HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.
- HUBERMAN, G. D. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Diante da imagem**. São Paulo: editora 34, 2013.
- KATS, C. S. **Complexo de Édipo: Freud e a multiplicidade edípica**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.
- KIERKEGAARD, S. **As obras do amor: algumas considerações cristãs em forma de discurso**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- KOLTAI, C. **Totem e tabu: um mito freudiano**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

- LEITE, D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Unesp, 2002.
- LEITE, N. V. A. (org.) **Angústia: o afeto que não engana**. Campinas: Mercado das letras, 2006.
- LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- MARTINS, A. **Pulsão de morte?**. Rio de Janeiro: Ufrj, 2009.
- MARTTA, M. K. **Violência e angústia**. Caxias do Sul: Educs, 2011.
- MATUSTIK. **Kierkegaard in post-modernity**. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- MAURANO, D. **Histeria: o princípio de tudo**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- MEZAN, R. **O tronco e os ramos: estudos de história da psicanálise**. São Paulo: Companhia das letras, 2014.
- MORETTI, F. **O burguês: entre a história e a literatura**. São Paulo: três estrelas, 2014.
- PASSOS, C. R. P. e ROSENBAUM, Y. **Escritas do desejo: crítica literária e psicanálise**. São Paulo: Ateliê, 2011.
- PAULA, M. G. **Indivíduo e comunidade na filosofia de Kierkegaard**. São Paulo: Paulus, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Subjetividade e objetividade em Kierkegaard**. São Paulo: Annablume, 2009.
- PELBART, P. P. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- QUINET, A. **A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- REGNAULT, P. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- RIVERA, T. **O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ROSENFELD, K. H. **A linguagem liberada**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ROSSET, C. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

- ROUDINESCO, E. **Por que a psicanálise?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- SAFATLE, V. e MANZI, R. (org.) **A filosofia após Freud**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- SARAMAGO, J. **Da estátua à pedra e discurso de Estocolmo**. Pará: Edufpa, 2014.
- SARLO, B. **Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SAROLDI, N. **O mal-estar na civilização: as obrigações na era da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.
- SOUZA, P. C. **As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- SOUZA, R. T. et al. **Literatura e psicanálise: encontros contemporâneos**. Porto Alegre: DUBLINENSE, 2012.
- TUAN, Y. F. **Paisagens do medo**. São Paulo: Unesp, 2005.
- VALLS, A. L. M. e ALMEIDA, J. M. **Kierkegaard**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- VALLS, A. L. M. **Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado: aforismos, novelas e discursos de Søren Kierkegaard**. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- VIRILIO, P. **O espaço crítico**. São Paulo: editora 34, 1993.
- WILLEMART, P. **Além da psicanálise: a literatura e as artes**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- ZIZEK, S. **Como ler Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.